



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli Studi di Padova**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

**Corso di Laurea Magistrale in**

**Lingue e Letterature Europee e Americane**

Classe LM-37

Tesi di Laurea

***La scrittura del trauma.  
Testimonianze di detenzione in due  
narratrici argentine: Alicia Kozameh e  
Susana Romano Sued***

Relatore

Prof. **Gabriele Bizzarri**

Laureanda

**Matilde Cioppa**

n° matr.1063508 / LMLLA

Anno Accademico **2015 / 2016**

# INDICE

---

Pag.

- Introducción..... 3
- I CAP. – La resistenza attraverso la parola: il genere nella letteratura testimoniale ispanoamericana di fine Novecento
  - 1.1 Questioni di genere..... 9
  - 1.2 Declinazioni femminili ..... 16
  - 1.3 Abitare il silenzio: la scrittura femminile come terapia..... 24
- II CAP. – Una risposta alla dittatura militare argentina: la particolare licenza letteraria del “testimonio” ..... 37
- III CAP. – Scrivere è sopravvivenza: vita e opera di Alicia Kozameh
  - 3.1 Biografia ..... 49
  - 3.2 *Pasos bajo el agua* ..... 53
- IV CAP. – Scrivere è resistenza: vita e opera di Susana Romano Sued
  - 4.1 Biografia..... 79
  - 4.2 *Procedimiento. Memoria de la Perla y la Ribera* ..... 82
- A mo’ di conclusioni ..... 97



## INTRODUCCIÓN

La ruta hasta la decisión de mi tema final ha sido muy larga: después de haber estudiado la literatura contemporánea latinoamericana, he buscado un ejemplo con el cual pudiera hablar del concepto de identidad, de cómo gracias a peculiares recursos literarios alguien puede afirmar su presencia, sus características, su historia. He investigado mucho, bien en la música, bien en cine, y al final, junto al profundo interés personal sobre la cuestión femenina en general, he encontrado nombres de escritoras pertenecientes a una parte de la historia latinoamericana que representan una cara muy interesante de América Latina.

Después un trabajo inicial acerca del debate teórico sobre el género literario, he intentado cruzar esta investigación con la especificidad del género femenino en dos obras que pertenecen al género testimonial y que se destacan por su originalidad y por el hecho de que están escritas por dos escritoras que han vivido durante el período de la Guerra Sucia argentina en los últimos años del siglo XX, testimoniando lo que han vivido y sufrido a través de la palabra. Coherentemente al título elegido para mi trabajo, la escritura se convierte en una descripción del trauma vivido.

En el primer capítulo intento subrayar el papel y el valor de la escritura frente a los acontecimientos históricos y sociales, con una particular atención a los Gender Studies y Women's Studies con los cuales se empieza a hablar del sujeto femenino como algo diferente de lo masculino. A través los puntos de vista de importantes teóricos y teóricas (como por ejemplo Irigaray, Cixous, Derrida, Barthes, Sklodowska, etc..), analizo como la escritura cambia de perspectiva pero su potencialidad siempre sigue siendo la misma con su característica principal de enseñarnos como la literatura no es algo estático, sino algo en continuo movimiento y transformación. Analizo también los excursos del papel femenino, bien como protagonista de las historias, bien como autor de las obras donde destaco figuras importantísimas como por

ejemplo la de Sor Juana Inés de la Cruz, religiosa mexicana de la Orden de San Jerónimo y exponente del Siglo de Oro de la literatura española, modelo por excelencia de emancipación y fuerza femenina. Amada y odiada, la mujer siempre ha sido un miembro importante de las composiciones literarias, exaltada bien como personaje pasivo en una sociedad fuertemente patriarcal, bien como componente familiar activo que por sus cualidades intenta algunas veces mejorar las condiciones familiares.

Después, evalúo como en América Latina las mujeres han conquistado una especificidad propia escribiendo nuevas reglas y nuevos mundos pertenecientes a sus experiencias solo en los últimos cincuenta años del siglo XX. Las mujeres se apropian de sus cuerpos y encuentran en la escritura un lugar de supervivencia, resistencia y liberación. Muy a menudo la escritura para las escritoras se convierte en una ocasión de habitar el silencio en el cual se les ha metido por causas sociales y políticas. Y es en este contexto cuando la lectura de la obra de Erna Pfeiffer, *Exiliadas, emigrantes, viajeras: encuentro con diez escritoras latinoamericanas*, me ha dado un gran impulso para profundizar en particular las historias y las obras de algunas de las escritoras que exitosamente han derrotado con sus propias fuerzas el machismo imperante en la sociedad latinoamericana. Considero muy importante subrayar también el hecho de que las mujeres no llevan a cabo ejemplos de emancipación solo de manera literaria, sino también activamente con los testimonios de la violencia y las torturas sufridas durante el periodo de las dictaduras militares. Uno de los varios ejemplos que voy a citar es lo de las Madres de la Plaza de Mayo.

Consecuentemente a estos propósitos testimoniales, en el segundo capítulo sigo analizando más en profundidad el testimonio latinoamericano, descubriendo como un género que ya existe desde hace mucho tiempo toma un carácter aún más peculiar al final del siglo XX cuando, gracias a los testimonios, tenemos la oportunidad de conocer lo que ocurrió a los latinoamericanos durante un período histórico muy difícil. En particular el

testimonio, que nace como género nuevo en los talones del periodismo, en mi opinión tiene hoy un papel vital para la historia de los países latinoamericanos. En particular, me refiero a las represiones y torturas perpetradas en los campos de concentración contruidos desde los años Setenta del siglo XX para contener todos los disidentes políticos que se oponían a la dictadura militar. Es después de estas violencias que se produce el fenómeno de los desaparecidos y que mucha gente se va al exilio para seguir viviendo una vida que no implique violencia y privación de los principales y fundamentales derechos humanos que las dictaduras han quitado a las poblaciones latinoamericanas. El objetivo principal de estos campos fue lo de aniquilar a los individuos los cuales intentaban oponerse y resistir a través de la escritura que les ha permitido de testimoniar y salir del aislamiento impuesto. La escritura permite construir una memoria colectiva que testimonia las historias y todas las identidades involucradas.

En esta perspectiva examino el testimonio con la ayuda de importantes críticos literarios como Miguel Barnet, Elzbieta Sklodowska, Hugo Achugar, gracias a los cuales comprendo un nuevo punto de vista que no quiere necesariamente insertar el testimonio en una categoría literaria como la novela, sino subrayar y apreciar sus particularidades destacándolo de la norma y definiéndolo positivamente un “híbrido”. El testimonio entonces no es ficción, no es periodismo, no es sociología: es una fuerte forma de denuncia y resistencia pacífica que permite al mundo de conocer lo silenciado y a los escritores de liberarse y hacer una especie de sesión psicoanalítica. Gracias al testimonio se pueden reconstruir identidades nacionales e individuales. Entre los dos ejemplos de testimonio examinados, elijo reflejar sobre las peculiaridades y elementos que más se destacan de una normal novela o autobiografía de este género; elijo el contexto argentino y elijo dos obras muy raras de dos mujeres que dan voces a la historia de su propio país y se pueden considerar dos fantásticos ejemplos de literatura femenina hacia la emancipación y la escritura del trauma que puede ser resistencia política y social y liberación personal.

Elijo Alicia Kozameh y Susana Romano Sued porque quiero reportar la fuerza y la tenaz de mujeres que no han sido aniquiladas por una machista y dictatorial sociedad que las quiere amas de casa y no luchadoras. Elijo estas dos sobrevivientes a algunos de los campos de concentración más tercos de la época, el Sótano, la Perla y la Ribera. Elijo estas dos porque a través de sus experiencias he visto una metáfora de la construcción después la fragmentación del yo y también de toda la identidad latinoamericana.

En el tercer y cuarto capítulo analizo entonces las obras de estas dos escritoras, que hoy en día siguen viviendo en exilio y gracias al cual han podido testimoniar y publicar sus historias. Todavía, estas historias no son simples autobiografías ni novelas: solo leyéndolas se puede entender la razón por la cual he estudiado sin aliento las características básicas del género del testimonio para poderlas destacar felizmente y definir las obras híbridas. No obstante *Pasos bajo el agua* y *Procedimiento* no tienen ningún vínculo aparentemente, solo descubriéndolas se pueden encontrar similitudes y diferencias que les hacen únicas en su especie.

La vida en la cárcel, experiencia de ambas las escritoras, es el tema de los dos libros que nacen como testimonios de las violencias infligidas en los campos de concentración y explican cómo, no obstante la escritura permite metabolizar lo ocurrido, las supervivientes siguen viviendo en un limbo de terror y recuerdos que nunca se olvidan ni se debilitan. La experiencia del trauma sigue siendo parte constante de vida. No hay héroes, solo ejemplos de una colectividad demasiado larga y por largo tiempo silenciada.

Alicia Kozameh utiliza un alter ego llamado Sara para testimoniar su experiencia en la cárcel. En particular esta escritora utiliza la obra para contar, sin una cronología, sus tres años vividos entre las barras de El Sótano, en Buenos Aires, y nos cuenta una especie de rompecabezas que se puede entender durante la lectura y que nunca termina claramente. La obra está pensada para dejar al lector en el suspenso de la escritora/protagonista y tenemos que esforzarnos para unir todas las piezas y dar un sentido a lo que

leemos. Lo que me ha de repente involucrado durante esta lectura ha sido esta especie de corriente de consciencia donde se entretajan las experiencias de violencia de la protagonista con sus sentimientos y emociones. Si tenemos en cuenta solamente el argumento narrado, *Pasos bajo el agua* se puede definir una novela testimonial. Pero lo que ha despertado mi curiosidad es todo lo que está en profundidad: una forma circular que parece cerrar un círculo incompleto donde la protagonista se queda como en un limbo traumático entre el fuera y el adentro de la prisión, donde Sara está en busca de su individualidad perdida; la fragmentación de la narración como metáfora de la fragmentación destructiva de la sociedad y la aniquilación de los individuos; la intersección de múltiples puntos de vista en los cuales todos nos podemos personificar.

Susana Romano Sued nos cuenta, en cambio, de los centros de Córdoba donde ha estado prisionera durante dos meses. También esta obra es una manera de exorcizar el trauma a través de la experiencia de una mujer protagonista de la historia narrada. Aquí la protagonista es “Ella”, que une la ficción a la realidad. Al contrario, *Procedimiento* es una lectura más fuerte y meno metafórica respecto a la de la Kozameh. Aquí hay gritos, lágrimas, lamentos, sangre. También en este caso no tenemos una cronología precisa de los acontecimientos, y no tenemos un solo protagonista, sino muchos protagonistas en los cuales se puede profundizar para comprender la tragedia de la violencia. En particular esta obra provoca un sentido de malestar en quien lee y hay una deliberada denuncia de la cruel e implacable dictadura militar. No hay necesidad de imaginar nada, todo está contado como es. Las secuencias sobre las torturas y el aniquilamiento de las prisioneras constituyen el procedimiento para testimoniar y reivindicar cuerpos, memorias, piezas de historias. Si no faltara el uso del verso, *Procedimiento* casi habría podido considerarse una poesía de vanguardia, con su escritura particular y su división de los diferentes capítulos que son una lista del tiempo que la protagonista y escritora ha pasado en la cárcel, interminable y lento. *Procedimiento* es un desgarró desde la realidad, como muestra físicamente también la tapa del

libro. Es un libro que duele, no apto para ser leído en el metro ni para matar el tiempo; golpea y despierta, provoca y lastima.

Ambas las obras son historiarías verdaderas, traducidas en escritura del trauma.

Dos ejemplos de lecturas que siguen siendo en mi opinión casi desconocidas y que creo que merece la pena leer y, sobre todo, vivir.

Con el análisis de estas dos obras voy a demostrar la fuerza de la identidad latinoamericana, pero sobre todo la efectiva tenacidad de las mujeres, de cuerpos que intentan reconquistar un espacio sustraído. Estos libros son necesarios.

## I CAPITOLO

### LA RESISTENZA ATTRAVERSO LA PAROLA: IL GENERE NELLA LETTERATURA TESTIMONIALE ISPANOAMERICANA DI FINE NOVECENTO

*La única manera de construir la memoria histórica de los pueblos era escribiendo.*

*Rigoberta Menchú, nieta de los mayas*

#### 1.1 QUESTIONI DI GENERE

Alla luce di tutti gli studi letterari che hanno caratterizzato la mia formazione accademica, ho scelto di affrontare per il mio elaborato finale un argomento a cui mi sento particolarmente legata, cioè l'emancipazione femminile che ha avuto una forte spinta soprattutto nell'ultimo trentennio del Novecento. In particolare, nelle prossime pagine proseguirò riflettendo su come questa maggiore presa di coscienza da parte delle donne si sia tradotta in ambito letterario, dove è possibile osservare quella che definirei una "rilettura" della donna, del suo ruolo, del suo modo di pensare ed esprimersi. Una sorta di riscoperta della sua figura che avviene attraverso autori e critici moderni.

È quindi mia intenzione ragionare su come la questione di genere acquisisce tonalità sempre profonde e importanti per quanto riguarda il discorso della partecipazione femminile nelle varie attività socio-culturali, e in particolare mi riferisco al campo attinente al mio elaborato che è la letteratura, attraverso quella che io definirei una rilettura della letteratura femminile nello specifico, un'interpretazione a carattere rosa, poiché sostengo che quest'ultima sia ancora scarsamente studiata e

valorizzata, ed è invece oggetto di una critica che nasce spesso dalla semplice appartenenza a una determinata fascia sociale e, per tale motivo, sottovalutata.

Prima di fare ciò ho però bisogno di redigere un percorso che mi porta a trattare di rilettura e riscrittura dei ruoli di alcuni personaggi femminili e della letteratura prodotta da parte di scrittrici donna nell'ultimo secolo a livello mondiale.

Leggere, scrivere, rileggere e riscrivere, sono azioni che comportano la presenza di due protagonisti complementariamente importanti: scrittore e lettore. È quest'ultimo che interpreta, diffonde e fa proprio quello che l'autore cerca di comunicare a un supposto pubblico di cui non conosce l'entità. Senza il lettore, lo scrittore non avrebbe senso di esistere. Ed è sempre al lettore che viene tacitamente affidato il compito di rimembrare, negli anni, opere e scrittori affinché i posteri possano gioire o, perché no, dissentire dei lavori di chi li ha preceduti. Cito a tal proposito un famoso saggista, filosofo, linguista e scrittore francese di orientamento strutturalista, Roland Barthes, nella cui figura ho trovato un appoggio al grande valore che ha la reinterpretazione e l'appropriazione di un'opera da parte del lettore. Barthes sosteneva che “un testo non produce un unico significato, ma è piuttosto uno spazio dalle molteplici dimensioni, un tessuto di citazioni provenienti dalle migliaia di focolai della cultura”<sup>1</sup>. Per Barthes un cattivo lettore è un consumatore, mentre il lettore ideale è un produttore. La letteratura rappresenta la vita quotidiana di un personaggio, di un'epoca, rispecchiando società e ideologie nella letteratura. Per questo motivo, rileggere permette di avere un dominio maggiore, quasi ossessivo, di alcuni dettagli, anche se minimi ma particolarmente affascinanti, e prevede quindi una partecipazione attiva nella fase della creazione, nonché della personificazione. La prassi della rilettura è in genere una pratica contraria alla legge del mercato: si potrebbe definirla

---

<sup>1</sup> Barthes, Roland, *Il piacere del testo*, Torino, G. Einaudi, 1975.

anticommerciale. Il commercio vorrebbe che si consumassero tanti testi, che si passasse da un libro all'altro. Con la rilettura si rimane invece più statici, c'è meno dinamismo commerciale, ma è possibile vedere il movimento nella contemplazione e nella meditazione sull'opera, che spesso porta ad un'identificazione tra il pensiero dell'autore e il lettore, dove il primo vede rispecchiare la sua vita in quella del secondo. Una vera e propria "jouissance"<sup>2</sup> (godimento), come citano alcuni dei più importanti critici femministi.

La pratica della rilettura femminista parte proprio da simili posizioni: si legge e rilegge per usare il testo, spiegarlo e goderne. Tutto ha origine inizialmente dal *Secondo Sesso* di Simone De Beauvoir, dove la scrittrice e femminista francese è come se immortalasse, in uno scritto, i valori della cultura patriarcale e i relativi comportamenti impersonati dagli uomini che portano la donna a essere definita come "altro": ecco il motivo del titolo, il secondo, inteso come "altro" sesso. È lei a gettare le basi per uno studio sulla donna più approfondito, che mira ad abbattere il mito della subordinazione che intorno a lei si è creato. Si arriva così a dare forma a quelli che sono gli ultimi trent'anni del Novecento, periodo in cui le donne si appropriano di una maggiore coscienza e partecipazione sia dal punto di vista storico che letterario. Durante quella che è denominata la seconda ondata del femminismo, quello definito radicale, che nasce tra il 1968 e il 1969, vi è una sorta di scissione del soggetto femminile che distingue sul piano teorico-concettuale il sesso dal genere, posti da questo momento in poi su due livelli differenti: il primo definito come un insieme di caratteri biologici, fisici e anatomici che producono il binarismo maschio/femmina; il secondo rappresentante una costruzione culturale che dà vita a quella serie di comportamenti e attitudini sociali che originano invece lo status uomo/donna. Per le femministe radicali la questione stava nel fatto che l'inferiorità economica e politica delle donne era qualcosa di culturale, non biologico, e la fonte del problema

---

<sup>2</sup> Concetto lacaniano che si riferisce al piacere letterario, che nella teoria femminista di Hélène Cixous introduce il concetto di potere creativo femminile.

era da ricercare nella famiglia e nella casa, dove ragazze e ragazzi ricevevano le loro prime lezioni sulle differenze sessuali<sup>3</sup>. Il carattere biologico viene quindi contrapposto a quello culturale. Nascono, così, dapprima i Women's Studies, fino ad arrivare alla teorizzazione e alla crisi dei Gender Studies.

I Women's Studies appaiono per la prima volta negli anni Sessanta dalle esperienze della Nuova Sinistra (movimento che nasce a seguito della delusione delle donne che hanno preso parte alla rivolta studentesca del Sessantotto, ma che hanno visto la vittoria solo degli uomini). In quel periodo l'intento era quello di scavare e riportare alla luce testi ritenuti inesistenti e nomi sconosciuti smentendo quella che era la convinzione sociale che portava a credere che le donne non avessero scritto nulla. Si riportava alla luce la tradizione sommersa, che aveva preso avvio con il saggio woolfiano *Una stanza tutta per sé*<sup>4</sup>, in cui la famosa scrittrice, saggista nonché attivista britannica Virginia Woolf indaga nell'opera che la renderà precorritrice del pensiero femminile moderno, i motivi del silenzio femminile e li vede riuniti attorno ai medesimi fattori: enfasi sull'economia e disinteresse per il fattore sessuale.

Alla fine degli anni Settanta nasce in Francia il pensiero della differenza sessuale che imponeva il bisogno di definire il femminile, di individuare le caratteristiche tipiche riscontrabili nelle opere delle donne e di elencare i generi letterari tipici di donne. Oggi, ad esempio, sono numerose le seguaci della pensatrice e linguista Luce Irigaray, ideatrice del femminismo della differenza. Dopo la comparsa dell'idea della differenza sessuale appare in seguito il termine "gender", la cui introduzione si deve invece all'antropologa statunitense Gayle Rubin che elaborò nel suo *The traffic of women* la coppia sex/gender distinguendo, in tal modo, una dimensione biologica e una culturale della sessualità, come accennavo pocanzi.

---

<sup>3</sup> Butler, Judith, *Questioni di genere*, Laterza, 1999.

<sup>4</sup> Woolf, Virginia, *Una stanza tutta per sé*, Roma, TEN, 1993.

I Gender Studies rappresentano un approccio multidisciplinare e interdisciplinare allo studio dei significati socio-culturali della sessualità e dell'identità di genere. Tale tipologia di studio trae spunto dal post strutturalismo di Foucault e dal decostruzionismo francese di Derrida, e rappresenta un nuovo modo di guardare la società, acquisendo una nuova prospettiva nel modo di vedere le relazioni che intercorrono tra individuo e società in relazione con la sua identità, in stretto legame con i movimenti di emancipazione femminile, omosessuale e delle minoranze etniche e linguistiche.

È in seno ai Women's Studies che si sviluppa anche la critica femminista in Francia e Stati Uniti, a cavallo tra anni Settanta e Ottanta. I Women's Studies, occupatisi principalmente della ricerca di scrittrici e poetesse dimenticate, della ricerca della specificità di genere e della ricerca attorno al ruolo particolare della donna nella storia, nella politica, nella cultura, si scontrano con la difficile definibilità dell'identità, alias del soggetto femminile. È così che negli anni Ottanta vi è una crisi di tale studio in seguito alle difficoltà riscontrate nel definire il femminile senza riprodurre la logica binaria (caratteristica del pensiero patriarcale dell'Occidente) uomo-donna, e nella volontà di rimarcare il concetto "donna" senza necessariamente incanalarsi secondo la falsariga di un mito. Tale crisi porta alla nascita dei Gender Studies: col termine "gender" si sperava di costruire un minimo comune denominatore della collettività delle donne. Con questo nuovo tipo di studio si passa all'approccio interdisciplinare ed esteriore nei confronti dei testi letterari, prendendo di mira elementi come il contesto, le circostanze della produzione del discorso, esaminando varie forme di emarginazione (persone di colore, identità coloniali, marginali, omosessuali, ecc.). I Gender Studies indagano inoltre se e quale ruolo gioca un testo nel generare o meno una cultura, in base a come il testo viene narrato ed enunciato. Si parla quindi di testo e di linguaggio.

A proposito di linguaggio, ho trovato interessante la posizione che assume la Irigaray, la quale sostiene che il compito della critica femminista è quello di decostruire “derridianamente” il linguaggio di tutti i saperi umani, svelandone il fallocentrismo, parola chiave utilizzata da tale scrittrice<sup>5</sup>. La filosofa sostiene che le donne devono costruire un “altro” linguaggio, portatore di valori femminili: devono “*parler femme*” (parlare donna). Tale teoria è approfondita in *Speculum*<sup>6</sup>, titolo di una delle sue più importanti e influenti opere, in cui fa riferimento allo specchio concavo con cui in ginecologia si guarda all’interno del corpo femminile, che è contrapposto allo specchio dello psicoanalista Jacques Lacan, il quale definiva l’approccio allo specchio nella vita del bambino come esperienza principale, poiché è con tale strumento che si acquisisce per la prima volta il senso dell’identità come individui separati dalla madre e dagli altri. Tale teoria richiama anche un’immagine di Virginia Woolf, la quale criticava l’idea delle donne come uno “specchio” in cui l’uomo vede riflessa la propria immagine ingrandita, favorendo nelle donne la percezione di essere inferiori rispetto all’altro sesso. L’uomo, dal suo canto, guardando la donna nello specchio, la vede dal punto di vista sessuale come un buco, un vuoto, un’assenza, contrapposta alla pienezza maschile. La Irigaray, a tal proposito, sostiene che se si usa lo *speculum* piuttosto che lo specchio si vedrà come quello che per l’uomo è il vuoto o il nulla da riempire sia invece un luogo con una sua realtà e una sua sessualità ricca e molteplice. L’uomo, secondo l’autrice, vede come un vero e proprio pericolo la diversità positiva della donna. Sempre dalla Irigaray si desume come questa teoria della differenza sessuale sia tutt’oggi una questione che rimane irrisolta. Come sottolinea nel suo *Etica della differenza sessuale*, “la differenza sessuale è un interrogativo peculiare che segna la modernità, al quale non è in vista nessuna risposta e apre la via a un’epoca di irrisolvibilità,

---

<sup>5</sup> Secondo la Irigaray, l’espressione del fallocentrismo dell’uomo è il “Fallogocentrismo”, che è la parola con cui viene chiamato il discorso dell’uomo, rivolto a se stesso.

<sup>6</sup> Tesi di dottorato dell’autrice che segna la rottura della Irigaray con la teoria di Lacan. Considerata un classico del pensiero femminista, tale opera parla della donna e della sua sessualità contro le pratiche e le ideologie occidentali che l’hanno silenziata e resa oggetto.

contrassegnando questa epoca come tipicamente nostra”<sup>7</sup>. Questa posizione è particolarmente interessante poiché, trattandosi di un quesito che esige una ricerca femminista che continua a riscontrare pareri sia favorevoli che contrari, rappresenta qualcosa che non può essere del tutto enunciato oggi e di conseguenza discussa nel mio elaborato finale, ed è qualcosa che non può essere definito né come un dato, né come una premessa, né tanto meno come un fondamento. Seguendo la scia della Irigaray, possiamo quindi desumere che la critica femminista è un dibattito in corso, un work in progress aperto a voci polemiche e di revisioni sempre nuove delle premesse precedenti.

Le femministe più recenti non si dedicano più all’elaborazione di strumenti concettuali destinati ad essere usati nelle lotte politiche del movimento, ma si occupano più di studiare e analizzare concetti filosofici come quelli decostruzionisti e a come si evolve il gender. Con la scrittrice e accademica italiana Teresa de Lauretis, ad esempio, si conia nel 1990 l’espressione “Queer Theory”, che in inglese significa “teoria del bizzarro, strano, eccentrico” ed è in origine un termine volgare per definire l’omosessuale. Tale termine, nell’accezione attualmente positiva, era originariamente associato con i politici radicali gay che si appropriarono della parola *queer* come un marchio di identità. Nella teoria culturale la Queer Theory si propone di sfidare le nozioni essenzialiste sia di eterosessualità che di omosessualità, per mirare a una comprensione della sessualità che metta in primo piano l’oltrepassare i confini, le ambivalenze e le costruzioni culturali il cui cambiamento dipende dal contesto storico e sociale.

Vi è quindi in tempi moderni una vera e propria decostruzione del soggetto femminile tradizionale che ha portato le femministe a configurare nuove soggettività femminili mettendo a nudo la propria natura liminale e ibrida. In particolare, Donna Haraway<sup>8</sup>, Gloria

---

<sup>7</sup> Irigaray, Luce, *Etica della differenza sessuale*, Feltrinelli, 1985.

<sup>8</sup> Filosofa e docente statunitense, caposcuola della teoria cyborg, una branca del pensiero femminista che studia il rapporto tra scienza e identità di genere.

Anzaldúa<sup>9</sup>, Monique Wittig<sup>10</sup> e Rosi Braidotti<sup>11</sup> propongono nuove soggettività rappresentate rispettivamente dalla *cyborg*, la *mestiza*, la lesbica e la nomade. Queste configurazioni condividono una preferenza per la trasgressione dei confini e una critica del pensiero binario: i corpi mutano e si trasformano nella consapevolezza che la natura umana è aperta a nuove contaminazioni, mutazioni, mescolanze e ibridazioni. Per cui, quando si parla di donna oggi, non si parla più aprioristicamente dell'ama de casa, quanto piuttosto di un soggetto in continuo cambiamento.

Da qui lo sviluppo di forme letterarie che trovano voce principalmente nei generi dell'autobiografia, delle confessioni e delle memorie, spazi vitali per contenere i movimenti infinitesimali dell'identità, dell'esperienza personale e dello specifico femminile. È in tal senso che i Women's Studies costituiscono il luogo di rivelazione e visibilizzazione del pensiero femminista, e segnano il percorso e il processo di identificazione attraverso il quale il soggetto femminile si è costituito e dispiegato nella sua natura.

Queste nuove linee di pensiero portano quindi ad una riflessione del soggetto femminile e mette finalmente la scrittrice sotto i riflettori, dopo il lungo tempo in cui era invece stata rilegata dietro le quinte.

## 1.2 DECLINAZIONI FEMMINILI

Il primo quesito che si pone quando si parla di letteratura al femminile riguarda sicuramente le sue origini. La prima forma di letteratura latinoamericana si può far risalire a Cristoforo Colombo il quale, approdato nel nuovo mondo, non poté far a meno di raccontare con

---

<sup>9</sup> Scrittrice e femminista messicana.

<sup>10</sup> Poetessa, saggista, teorica femminista e docente universitaria francese.

<sup>11</sup> Filosofa contemporanea e teorica femminista.

entusiasmo le bellezze e le novità da poco incontrate, nonostante non gli fosse ancora ben chiaro il concetto “dell’altro”. Nel suo “Diario di bordo” l’esploratore genovese appuntava tutto ciò che lo appassionava, come l’attività indigena della ricerca dell’oro, la natura e i paesaggi di questo nuovo posto. La sua opera nasce proprio dalla sorpresa che lo coglie ogni giorno che passa in quello che si scoprirà essere il nuovo mondo. Ed è tra queste meraviglie che inizia a comparire per la prima volta la donna latinoamericana, che ci porta ad attribuire a Colombo la fama di “prima fonte”. Nonostante l’esiguità di tali accenni alla componente femminile indigena, la prima apparizione è datata il 14 di ottobre presso l’isola di Guanahani: “Vinieron muchos y muchas mujeres”<sup>12</sup>. Man mano, questa scarna annotazione trovò sempre più abbellimenti e annotazioni dove Colombo osservava e appuntava che le donne erano solite indossare un pezzo di cotone per coprirsi, e in particolare le donne con marito, a differenza delle nubili che invece capitava di incontrare nude. Questo lavoro consisteva nella prima vera e propria testimonianza sulle donne latinoamericane. È possibile desumere grazie a Giuseppe Bellini nel suo *Idea de la mujer en la literatura latinoamericana* che Colombo, così come i viaggiatori che lo seguirono poco dopo, soffermarono la loro attenzione, e di conseguenza le loro narrazioni e descrizioni dei soggetti femminili delle nuove terre, sulla loro pseudo nudità, sulla bellezza dei loro corpi sinuosi e formosi dal colore mulatto, sui loro capi di abbigliamento e sulla loro funzione sociale all’interno delle tribù, di cui ho fatto già accenno nel primo capitolo. Lo stesso Amerigo Vespucci viene attratto da ciò che rappresenta la forza lavoro femminile nei popoli da poco conosciuti sostenendo che “lieva una donna addosso una carica che non le leverà un uomo trenta o quaranta leghe: che molte volte le vedemo”<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Colón, Cristóbal, *Diario de Colón*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1972, tratto dal testo di Bellini, Giuseppe, *Idea de la mujer en la literatura hispanoamericana*, Bulzoni Editore, 2011.

<sup>13</sup> Vespucci, Amerigo, *Carta de Amerigo Vespuccio de las islas nuevamente descubiertas en cuatro de sus viajes*, Imprenta Universitaria, 1941, tratto dal testo di Bellini, Giuseppe.

La figura femminile comincia a conquistare involontariamente spazio sia nei romanzi storici che di immaginazione. Ed è proprio in questo ambito che si possono delineare i temi letterari centrali: nel romanzo sentimentale si parlava per lo più di tradimenti da parte di donne (collegati sicuramente all'influenza della colonizzazione e all'ambivalente figura che la Malinche ricopre nel mito latinoamericano), la punizione violenta dell'infedele e l'irresistibile bellezza femminile, che alterava letteralmente le facoltà intellettive dell'uomo. Amori quindi falliti, avances rifiutate o passioni segrete scoperte e ben punite: la cosiddetta "esgrima amorosa"<sup>14</sup>. In America Latina si diffuse anche un tipo di poesia raffinata e colta, orientata verso uno stile più petrarchesco, grazie a personalità come Juan Boscán e Garcilaso de la Vega e che vide alternarsi autori come Gutierre de Cetina, Enrique Garcés, Diego Dávalos Figueroa e Antonio Falcón. La donna nella poesia lirica latinoamericana viene descritta come un essere meraviglioso e fittizio, attorno al quale si costruiscono le pene dell'innamorato: è un ritratto di perfezione, angelico e divino, che però può diventare un essere infernale, tentatore e negativo<sup>15</sup>.

Lo spirito della Controriforma, così come l'orientamento barocco, la colonizzazione e l'influenza del mondo occidentale influenzano non poco gli artisti latinoamericani ed è interessante notare come contaminino sia il carattere sociale, come ho testimoniato nel primo capitolo, cambiando quella che è la considerazione della donna nel contesto socio-politico, sia il contesto letterario: cambiano le descrizioni fornite sulle donne nelle opere letterarie, tanto che le vediamo narrate attraverso delle satire in maniera critica e immorale, additate per la loro condotta di donne vendute agli uomini anche per pochi soldi, infedeli verso il proprio compagno e private dell'angelica bellezza che fino a poco prima le caratterizzava. Significativo a tal proposito è l'esempio di

---

<sup>14</sup> Bellini, Giuseppe, *Idea de la mujer en la literatura hispanoamericana*, Bulzoni Editore, 2011.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

Juan del Valle y Caviedes<sup>16</sup>: tale poeta si concentra sulla condotta immorale delle donne che si prostituiscono per soldi e non si esime dal descrivere il gentil sesso come un'arma del diavolo e di distruzione. Nella sua opera sia poetica che teatrale si dedica anche a definire cos'è l'amore, producendone quattordici definizioni, tutte di stampo negativo. Anche nelle opere teatrali, in particolare tre, (*Estremés del Amor Alcalde*, *El Baile cantado del amor médico* e *el Baile del amor Tahúr*) si burla degli innamorati e denuncia le arti seduttrici delle donne che hanno come unico fine quello del denaro in cambio di un finto amore<sup>17</sup>. Un altro acerrimo nemico delle donne è il cronista Rodríguez Freyle che dibatte soprattutto contro la bellezza femminile. Nel suo *El Carnero*, lo scrittore si compiace nel condannare la donna e la sua bellezza senza pari, che è poi il motivo per cui le donne "brutte" la escludono: ci racconta infatti di come la bellezza possa causare disgrazie e di come sia nemica della castità.

In questo excursus del ruolo letterario della figura della donna non si può fare a meno di citare sor Juana Inés de la Cruz che, grazie al lavoro arduamente svolto con il noviziato, rivendica l'intelligenza dell'altro sesso e il potere della parola, che rivoluzionano la società permettendo così alla donna di abbandonare il ruolo passivo in cui si è ritrovata. Sor Juana Inés agisce anche a livello teatrale, in un momento importantissimo per la produzione drammatica coloniale: ciò che per lei è davvero importante è rappresentare nelle sue opere sia bellezza che cervello femminili, sfatando il mito patriarcale della donna oggetto, subalterna all'uomo. Come succede nella sua opera *Los empeños de una casa*, sor Juana ridicolizza i personaggi maschili descrivendoli come burattini nelle mani di Doña Ana e, in tal modo, fa risaltare la superiore intelligenza delle donne le quali, per quanto perfide possano essere, conservano la loro forte personalità. Gli uomini invece appaiono come immobilizzati nel ruolo tradizionale di dominatori e conquistatori: il loro

---

<sup>16</sup> Ivi, p.43.

<sup>17</sup> Ivi, p. 54.

cervello si muove con lentezza, mentre le donne sono descritte con un dinamismo estremamente vitale.

Con il Romanticismo il ruolo della donna ritorna ad essere rilevante e la sua figura, nonostante venga idealizzata, da molti poeti e scrittori è fonte di tormenti e dolori. Non c'è erotismo: la visione della donna è come un'apparizione dell'eterea bellezza dove il poeta/scrittore non fa che decantarne labbra, occhi, pelle e un seno palpitante di amore. Ricordiamo la *Celestina*, la *Quijotita* di Fernández de Lizardi e il primo romanzo rioplatense *Amalia*, di José Mármol.

Con il Modernismo la donna assume un altro differente ruolo: oltre che come sposa e madre, la si celebra come “oggetto” di attrazione carnale, sessuale ed erotico, che l'uomo ammira e desidera. In questo rinnovamento poetico è possibile collocare anche la poesia “negrista” che affonda le sue radici nelle opere di Sor Juana Inés. Questo nuovo modo di fare poesia si diffonde dopo la fine della prima Guerra Mondiale, sulla scia della voglia rinnovatrice della poesia latinoamericana, sotto l'influenza del *Decamerón negro* di Frobenius (1910) e la pittura di Picasso e si occupa delle condizioni umane della gente di colore, soprattutto di donne, e dell'apporto femminile di nere e mulatte alla musica e alla danza. La donna di colore è il nuovo tipo di donna: è un nuovo modello di mondo americano che porta con sé energia, sapore, vitalità, attrazione sessuale e movimento, oltre che arricchimento culturale. La donna viene descritta come una dea che viene da terre lontane e misteriose<sup>18</sup>.

Si arriva a metà del XX secolo, con un sempre più forte e accentuato ruolo femminile: la letteratura latinoamericana è piena di opere dove il protagonista è una donna e questa viene sempre più associata alla denuncia sociale. Le donne riescono a lumeggiare in maniera letteraria anche in quelle opere in cui apparentemente sembra che siano solo una cornice, un contorno: basti pensare, ad esempio, a *Doña Barbara* di

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 56.

Gallegos, il più popolare romanzo venezuelano, dove dietro il maestoso affresco della pianura de los llanos (vasta pianura nel nord-ovest dell'America Meridionale) e lo scontro tra progresso e barbarie, vi è un'analisi sociale molto profonda che vede la protagonista del titolo e della trama vendicarsi di uno stupro subito da giovane attuando una rivincita fatta di disprezzo e sottomissione dell'uomo. Importante, a mio avviso, è anche il ruolo che ha Ursula Iguarán in *Cien años de soledad* di Gabriel García Márquez, poiché costituisce il marco legittimo di un'intera famiglia, è una colonna portante che vive nel presente ma pensa sempre al futuro in una comunità inquieta, di giovani e meno giovani, che si perde tra sogni e imprese improbabili, tra fantasie e pazzia. È lei che rimane con i piedi a terra ed è lei l'origine della famiglia stessa, senza di cui tutti i figli non esisterebbero nemmeno. E non a caso è dopo la sua morte che la famiglia Buendía svanisce: la morte della matriarca lascia una realtà piena di disastri in cui si realizza la profezia che Ursula tanto temeva.

Nella seconda metà del XX secolo, quello che è stato finora un personaggio narrato diviene la diretta protagonista, diventa l'autrice della letteratura latinoamericana che arriva fino ai giorni nostri. Questa fase è caratteristica perché le voci sono interamente femminili: autrici e storie parlano di donne frustrate, violate ma anche tenaci combattenti, con l'intento di creare una storia che le tiri fuori dal silenzio che le ha circondate e che crei un tipo di memoriale che dipenda dalle loro mani, in difesa in molti casi del genere femminile. I ruoli quindi cambiano: la donna interpreta se stessa, abbattendo i cliché del personaggio passivo, svincolandolo dalla realtà che lo circonda, mettendo in discussione quelli che sono i pilastri della cultura patriarcale, in un processo che è il risultato di una rivoluzione durata secoli. Le studiose, che sono state per molto tempo schiave dei testi maschili, dei generi e dei canoni, hanno dovuto cercare un modo per capire e godere di un testo, anche il più misogino, e hanno cominciato a rileggere le rappresentazioni stereotipate del femminile, intrappolate tra l'angolo del focolare e il

concetto “altro”. Il loro lavoro ha lo scopo di recuperare, rinvenire e studiare adeguatamente le cosiddette “minori”, superando l’angoscioso impulso di scrivere con l’unico intento di opporsi alla cultura patriarcale.

Senza dubbio, questo tipo di produzione narrativa latinoamericana ha subito un forte incremento soprattutto negli ultimi cinquanta anni, nel periodo denominato del postboom. Una sempre più costante ricerca della propria identità che va a scontrarsi con le visioni colonizzatrici che per anni hanno sopraffatto le popolazioni native, ha dato origine a una creazione letteraria che ha superato l’intento puramente nazionalista ed è riuscito ad appropriarsi di una specificità culturale.

Caratteristico di tale processo ho trovato, ad esempio, *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja*, uno dei racconti brevi di Luisa Valenzuela appartenente all’opera *Generosos inconvenientes*<sup>19</sup>. Il racconto è un vero e proprio esempio di riscrittura di un “cuento de hada”, una favola, con l’intento da parte dell’autrice di ricostruire il viaggio che fa Cappuccetto Rosso per andare dalla nonna, commissionata dalla madre, come il viaggio della vita, dall’infanzia(madre) alla vecchiaia (nonna). Il lavoro della scrittrice si basa su un’operazione di decostruzione di codici e norme letterarie, sociali e politiche: il suo intento è quello di dimostrare innanzitutto quanto “machisti” siano quelle che sembrano ingenua favole; poi è possibile intravedere anche un fine di carattere sessuale, volendo trasformare il racconto in un avvertimento per le giovani donne sui pericoli del sesso. L’autrice rivisita il personaggio di Cappuccetto Rosso, emancipandolo e presentandolo nelle sue tre tappe: gioventù, maturità/pubertà e vecchiaia. Il titolo stesso del racconto si riferisce al viaggio di vita, caratteristico della protagonista, dell’autrice e di qualsiasi essere umano. È un viaggio all’inverso: Cappuccetto personifica qualsiasi donna che vuole allontanarsi “dalla madre” per andare verso “la nonna”. Il cammino è pieno di pericoli, ma è necessario per poter passare da essere incompleto (la bambina) a essere completo e maturo (la nonna).

---

<sup>19</sup> Valenzuela, Luisa, *Generosos inconvenientes*, Menoscuarto, 2008.

È anche una ricerca di soddisfare i propri desideri: è un viaggio erotico, pieno di simboli fallici (gli alberi), di piaceri (la frutta proibita) e di esperienze (la cesta dove Cappuccetto raccoglie tutto quello che incontra nel bosco). Il viaggio è una vera e propria metafora della vita, come un itinerario pieno di domande e povero di risposte. Secondo la dichiarazione della Valenzuela, quest'innovativa rivisitazione della favola nasce innanzitutto da un suo interrogativo riguardo il motivo per cui la mamma di Cappuccetto decida di mandare la figlia da sola nel bosco col pericolo del lupo. È infatti originariamente un racconto atipico: non ci sono re, principi, che corrono in salvo della protagonista, è semplicemente la storia di tre donne e un lupo. Nel tema fondante è possibile trovare la repressione politica argentina, soprattutto nei confronti delle donne, vissuto in prima persona dalla scrittrice e per cui questo itinerario attraverso il bosco sembra appartenere alla Valenzuela stessa: è il suo viaggio d'esilio in Francia, negli Stati Uniti e poi in Spagna, dove passò buona parte della sua vita. Riferito alla scrittrice quindi è un percorso verso la maturità fuori dall'Argentina.

Il fatto stesso di redigere una storia basata principalmente su donne può essere visto come un intento di intraprendere una nuova prospettiva di stampo femminista, costituita da sole donne, in una società ideale più liberale e meno repressiva. Ed è proprio questo intento di decostruire le normali credenze sociali che mi ha colpito del racconto della Valenzuela: il "bosco", inteso molto probabilmente come l'ambiente argentino in toto, può essere un luogo abitabile, anche da donne. Posso concludere quindi che il racconto è una ricerca della conquista della libertà sessuale da parte delle donne.

### 1.3 ABITARE IL SILENZIO: LA SCRITTURA FEMMINILE COME TERAPIA

Negli ultimi venti anni in America Latina si assiste a un periodo fatto di riflessione e analisi: vi è un dialogo a livello internazionale tra scrittori e critici per determinare i punti di coincidenza e divergenza tra la letteratura femminile latinoamericana e tutti gli altri tipi di letteratura. La particolare innovazione che attua la letteratura femminile latinoamericana vede l'integrazione di temi "proibiti" per quella determinata fascia geografica, come la sessualità della donna, la denuncia dell'oppressione patriarcale, la ricerca dell'identità, l'incorporazione della tematica coloniale, il silenzio dovuto alla tortura politica<sup>20</sup>.

Ho notato che quando si parla di letteratura del Boom, raramente figura tra gli esponenti più importanti il nome di qualche scrittore donna. Se si pensa a tale importante periodo letterario la facile associazione mentale risulta essere realismo magico-Márquez, ma a stento trovo approfondimenti su quella che è definibile come letteratura femminile latinoamericana, peculiare per la sua diversa e multidimensionale specificità culturale, ripartita tra le differenti etnie, sviluppi storici e strutture socio-politiche. L'esperienza femminile nei paesi andini ad esempio, con la loro altissima percentuale di persone indigene ed elevati livelli di povertà, differisce sicuramente dall'esperienza femminile del cono sud caratterizzato invece dalla tirannia dittatoriale e dalla censura; questi due casi sono a loro volta differenti dall'esperienza caraibica di Cuba e Porto Rico, paesi influenzati in maniera costante e prolungata dagli Stati Uniti ad esempio.

Ritengo che uno dei primi motivi per cui la scrittura femminile latinoamericana si sviluppa alquanto tardi rispetto alla letteratura mondiale è dovuto al fatto che è possibile elencare delle cause oggettivamente plausibili e che giustificano tale ritardo/differimento. Tra queste vi è:

---

<sup>20</sup> Rivista di Critica Letteraria Latinoamericana: <http://ase.tufts.edu/romlang/rcll/index.htm>

- Una mancanza di incoraggiamento e promozione della produzione letteraria della donna, come testimoniano anche le scrittrici intervistate da Erna Pfeiffer nel suo *Exiliadas, emigrantes, viajeras: encuentro con diez escritoras latinoamericanas*<sup>21</sup>;
- Una scarsa alfabetizzazione, nonché cultura ed esperienza personale;
- Una penuria di autostima e audacia;
- La presenza di un ambiente letterario che non aiuta a scoprire i talenti letterari e che rimane circoscritto al mondo maschile;
- Una visione inadeguata della donna, anche da parte di intellettuali.

Quella femminile non è una letteratura che va accumulata a quella maschile; è una letteratura differente, che occupa uno spazio differente, e che fa riflettere su due punti: il primo riguarda il fatto che, dopo gli anni Sessanta, grazie alla nuova narrativa e alle conseguenze del Boom, vi è un exploit per quanto concerne l'ambiente letterario latinoamericano in generale, dominato da una nuova visione di questo mondo e di grande impatto nella formazione ideologica della generazione attuale grazie ai grandiosi esempi di García Márquez, Rulfo, Borges, Vargas Llosa e Fuentes i quali riescono a racchiudere nelle loro pagine storia, politica, conflitti, magia e realtà, oltre alle visioni tipicamente maschili dei comportamenti sessuali e del ruolo della donna in quanto sposa, madre, amante e prostituta. Il secondo punto invece concerne la logica impossibilità di cercare di studiare la letteratura delle donne in America Latina senza tener conto dell'evoluzione della critica femminista contemporanea e della sua stretta relazione con lo sviluppo degli studi letterari. È grazie infatti alla "gynocritics" (ginocritica), termine coniato dalla scrittrice femminista Elaine Showalter, che inizia a diffondersi una nuova prospettiva basata sul punto di vista delle donne, con l'intento di accentuare la diversificazione tra la scrittura femminile e quella maschile non come una cosa puramente sessista, ma come realtà oggettiva:

---

<sup>21</sup> Pfeiffer, Erna, *Exiliadas, emigrantes, viajeras: encuentro con diez escritoras latinoamericanas*, Iberamerica Vervuert, 1995.

In contrast to [an] angry or loving fixation on male literature, the program of gynocritics is to construct a female framework for the analysis of women's literature, to develop new models based on the study of female experience, rather than to adapt male models and theories. Gynocritics begins at the point when we free ourselves from the linear absolutes of male literary history, stop trying to fit women between the lines of the male tradition, and focus instead on the newly visible world of female culture<sup>22</sup>.

L'obiettivo principale è quello di riconoscere l'esistenza di una scrittura femminile che partecipa in prima persona al processo di sviluppo della letteratura latinoamericana<sup>23</sup> e quello di identificare il lavoro e la rottura di avanguardia delle scrittrici che si fanno portavoce in un modo tutto nuovo della cultura latinoamericana, rivisitando i rapporti con l'ordine sociale, l'uomo e il recupero della memoria. Si apre una nuova realtà, l'occhio umano accede ad una nuova prospettiva per molto tempo sopita e che invece negli ultimi decenni del Novecento viene fuori attraverso i nuovi mezzi della comunicazione di massa che permettono in breve tempo e in maniera massiva la divulgazione di notizie. È così che oltre allo sviluppo letterario assistiamo anche a quello cinematografico. Il cinema infatti è un vero e proprio linguaggio che, a differenza dell'ambito letterario, non lascia nulla all'immaginazione e ha una potenza di trasmissione raddoppiata divenendo spesso più efficace soprattutto quando si parla di omicidi, massacri e violenze di gruppo, come nel caso di Ciudad Juárez ad esempio di cui troviamo oggi numerosi documentari e testimonianze cinematografiche. Ed è così che anche grazie ai media le madri delle vittime possono mostrare i loro volti e chiedere giustizia, ove è possibile, raccontando le proprie esperienze. Continuano a piangere ma continuano anche a lottare attraverso l'uso della parola. L'associazionismo è una delle risposte utili a venir fuori dalla coltre del silenzio: SISMA Mujer, la Ruta Pacifica de las Mujeres, Nuestras hijas de regreso a casa, Amnesty International, CEDEHM<sup>24</sup>, sono tutte organizzazioni che spalleggiano le donne, vittime o superstiti che siano.

---

<sup>22</sup> Showalter, Elaine, *Toward a Feminist Poetics*, New York: Phanteon Books, 1985.

<sup>23</sup> Montserrat, Ordóñez, *Escritoras latinoamericanas: encuentros tras desencuentros*, Boletín americanista, 1986, p.p. 135-155.

<sup>24</sup> Centro de Derechos Humanos de las Mujeres.

Il risultato di questo forte cambiamento, che ha la capacità di sconvolgere le convenzioni linguistiche, sintattiche e metafisiche della scrittura patriarcale e rompere un affermato status quo, è quindi una nuova prospettiva, una nuova realtà captata dagli occhi delle donne. Questo però non significa che anteriormente questo fosse completamente assente, ma sicuramente era silenziato, come ho avuto modo di esporre anche nelle pagine precedenti dove spiego come la donna fosse comunque messa in un angolo in tutti gli aspetti socio-politico ed economici, e di conseguenza quindi anche letterari, perché presa poco sul serio e perché il suo punto di vista non era ritenuto all'altezza di quello maschile, oltre al fatto che non veniva dato alla scrittura femminile spazio e possibilità di applicazione secondo l'onnipresente idea che la donna dovesse rivestire il ruolo di ama de casa.

Quello che aleggia tra le donne è un silenzio che abitano tacitamente insieme alla violenza e all'esclusione che subiscono nel corso dell'ultimo trentennio del Novecento, che è spesso sottovalutato a causa della vergogna e della chiusura che le vittime provano e attuano. Le donne hanno paura di non essere credute, vacilla la consapevolezza che le violenze, caratteristiche soprattutto di questo periodo nei CCD (centri clandestini di detenzione che diventano il simbolo della repressione attuata dalle dittature militari nei confronti degli oppositori politici o di chi veniva considerato "scomodo") o nelle "maquiladoras", siano state effettivamente impiegate come forma di tortura; sembrano mancare loro le parole per dirlo. Spesso la priorità conferita alla sopravvivenza fisica e il senso di colpa dell'essere sopravvissute rispetto ad altri compagni a cui invece è toccato un diverso e più tragico destino, rende l'esperienza della violenza sessuale, dello stupro oppure dei soprusi in un certo senso marginale e quindi ancora più difficile da verbalizzare.

Serve quindi uno strumento per liberarsi, per uscire dal silenzio. Una delle prime reazioni sono i laboratori delle *memoriosas*<sup>25</sup>, che è il nome che un gruppo di donne argentine tra il 1974 e il 1983 si sono date condividendo la detenzione nel carcere di Villa Devoto a Buenos Aires dove arrivarono ad essere imprigionate circa 1200 donne provenienti da tutte le provincie argentine e limitrofe, dai quattordici ai settanta anni e di diverse condizioni sociali così come in altri posti del loro paese e dell'Uruguay. Raggruppate in questi laboratori domestici chiamati *talleres*, rielaborano e ricostruiscono i ricordi di una violenza subita sulla propria carne, nel proprio spirito e nella propria dignità. Tessono una sorta di coperta della memoria, con l'intento di trasmetterla ai posteri. Tramite il racconto si dà avvio a una raccolta di testimonianze scritte di donne: dalla volontà di molte di scrivere nasce così il progetto *Memoria para armar*<sup>26</sup>: in questo progetto vengono pubblicati tre volumi di testimonianze, tra cui troviamo *De la desmemoria del olvido*, un libro pubblicato nel 2002 e che racconta di sette ex detenute politiche che condivisero pene e torture nel penitenziario militare di Punta de Rieles, un carcere legale per detenute politiche, ed *Ese infierno*, conosciuto anche come *Le reaparecidas*, che invece è la testimonianza di incontri avvenuti per tre anni e mezzo ogni sabato sera di cinque donne sopravvissute all'ESMA, il più grande centro clandestino di detenzione durante la dittatura. Tutte queste esperienze sono accumulate innanzitutto dal fatto che fossero tutte donne quelle a raccontare, detenute nello stesso periodo e che solo a fine anni Novanta trovano la forza di riportarne testimonianza. "Perché ricordare oggi? Perché la memoria, come il pane, ha bisogno di riposare e lievitare per restituire il suo sapore più autentico", scrivono le donne del Taller vivencias<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Stabili, Maria Rosaria, Calandra Benedetta, *Violenze di genere: storie e memorie nell'America Latina di fine Novecento*, Roma, Nuova Cultura, 2009.

<sup>26</sup> [www.memoriaparamar.org](http://www.memoriaparamar.org)

<sup>27</sup> Laboratorio di ex detenute politiche.

Altre forme di testimonianza si hanno per esempio in Perù grazie a un'iniziativa che caratterizza il lavoro della CVR<sup>28</sup>, e cioè quelle delle udienze pubbliche. Queste udienze sono sessioni solenni durante le quali i componenti assistono al racconto delle vittime o dei testimoni di episodi di violenza. L'intento è quello di raccogliere testimonianze, ma allo stesso tempo si vuole recuperare la dignità delle vittime, prestare ascolto al loro dolore, offrire loro il diritto alla parola e diffondere in tempo reale le verità man mano che emergono. È uno spazio e un tempo che appartiene alle vittime. La CVR organizza sei assemblee pubbliche in varie zone del paese e varie altre udienze dedicate a temi specifici, con l'obiettivo di dare particolare risalto a specifiche violazioni dei diritti umani. Nel 2002 ha avuto luogo l'ultima, dedicata ai crimini sessuali contro le donne. Anche questa, come tutte le altre, viene registrata su supporti audiovisivi e trasmessa in diretta via radio e televisore in tutto il paese<sup>29</sup>. Sicuramente queste testimonianze sono il primo esempio di donne che raccontano timide, ma apparentemente senza timore, gli orrori a cui hanno assistito e le violenze subite, dando vita a un primo luogo in cui poter esprimere se stesse e sentirsi libere di parlare, di trovare le parole per raccontare, quasi un lavoro terapeutico sui traumi vissuti. La testimonianza pubblica è il momento conclusivo di un lungo percorso che non tutte le donne riescono però a compiere.

Mi hanno colpito alcune di queste testimonianze, che riporto a seguire:

Non so se erano cinque, sette credo che erano, più di quindici gli uomini della Guardia Civile che mi hanno violentata nonostante fossi incinta...io continuavo a svenire, ho gridato che ero incinta, che aspettavo un figlio, non gl'importava nulla.

---

<sup>28</sup> Comisión de la Verdad y Reconciliación.

<sup>29</sup> Archivo CVR, *Violencia política y crímenes contra la mujer*, VHS n.1048.

Oppure

I fatti sono avvenuti il 24 di aprile non ricordo l'anno nella caserma Cangallo. Li siamo stati una notte, mi hanno presa con i miei figli... mi hanno portata in bagno sei soldati incappucciati e lì mi hanno stuprata... mio figlio piccolo piangeva, gli hanno messo qualcosa in bocca perché non gridasse e anche a me.

O ancora

Questo succedeva dopo che avevano preso Guzmán. Non so se lo facevano solo a noi che eravamo dirigenti popolari...ma i poliziotti ci portavano al commissariato...ci denudavano, ci palpeggiavano, ci buttavano a terra e ci infilavano la canna di una pistola o di un fucile..ridevano e ci insultavano e toglievano la sicura..dicevano che avrebbero sparato e che sarei saltata in mille pezzi<sup>30</sup>.

Rompere il silenzio per le donne latinoamericane significa quindi abbandonare il ruolo di passività imposto, abitare un luogo e un tempo in cui collocarsi e finalmente prevalere. Scrivere, appropriarsi di uno spazio e della propria voce significa per la “mujer silenciada” riappropriarsi delle esperienze vitali, di un elemento nutriente per il corpo ma soprattutto per l'anima, dare un ordine a un mondo tante volte abusato e dimenticato; significa non essere più assenti. Quando una donna latinoamericana decide di uscire dal silenzio del quale si è circondata, si sveglia la mattina speranzosa nel mondo e smette di accettare di essere annichilita da secoli di signoria, violenza, oppressione, emarginazione ed esclusione, e decide di impossessarsi di un'arma elementare ma potentissima, l'arma della parola, ed emergere con la propria voce; ed è in quel momento che orienta la sua vita verso l'autonomia e l'emancipazione. “La libertà passa necessariamente per il linguaggio”, come afferma la psicologa nonché investigatrice dell'area degli studi di genere e della sessualità dell'università di Merida in Venezuela, Blanca Elisa Cabral<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Cabral, Blanca Elisa, “Mujeres, conciencia de género y participación política”, *Fermentum*, Merida, aNo 18, n.52, 2008.

[...]e il linguaggio stesso nelle sue multiple espressioni non è solo una parola parlata, ma una parola pensata, sognata, immaginata, che trasgredisce e che si fa corpo, scrittura, discorso, gesto, esperienza, azione e decisione, nonché rottura e conoscenza.

Una delle caratteristiche attribuibili al gruppo di scrittrici che si fa largo dagli anni Ottanta in poi è soprattutto l'intento di rompere le frontiere che fino ad allora vi erano tra una letteratura più di élite e un'altra di diffusione massiva. Come testimonia anche l'articolo *Hipótesis sobre escritura diferente e Hispanidad*<sup>32</sup> della professoressa e critica letteraria newyorkese Susana Reisz, la scrittura ha come caratteristica fondamentale la femminilità testuale. La scrittrice sostiene infatti che la scrittura femminile è

un tipo de escritura que expresa formas específicas de experiencia basadas en una forma específica de marginalidad y que lo hace a través de ciertas estrategias discursivas condicionadas por el carácter patriarcal de la institución literaria y por la necesidad de someterse a, o de confrontarse con, una autoridad textual ejercida por una voz masculina en nombre de la humanidad.

Appare un nuovo orizzonte quindi, dove vi è la riscrittura e la rilettura dei classici, una reinterpretazione dei personaggi femminili, un'ubicazione della critica patriarcale, una scoperta e riscoperta di scrittrici rivalutate. Oralità, anonimato e condivisione sono le basi del discorso femminile che creano una nuova estetica, un nuovo corpo e un nuovo desiderio. Metaforicamente parlando come di un vaso di Pandora in cui è possibile trovare qualcosa di nuovo con un intento non nostalgico ma scopritore, con l'obiettivo di svelare una lettura che aiuti a capire la storia da un'altra prospettiva.

Quello della parola è anche uno dei fili conduttori dell'opera di Hélène Cixous, scrittrice che si interessa costantemente dell'alterità e delle possibilità di contatto con "l'altro" sesso, in una riflessione che si rapporta sempre alla lingua, alla parola e pertanto alla scrittura. L'alterità

---

<sup>32</sup> Reisz, Susana, articolo contenuto in *Tropelías* 1, 1990.

è la sua strategia testuale. Uno dei punti più polemici della teoria cixousiana sull'alterità è costituito dalla sua ipotesi che la donna sia più propizia, rispetto all'uomo, nel lasciarsi attraversare dall'altro, una cosa che per l'uomo è vista come una minaccia perché dissolve la sua identità. In alcuni casi Cixous, sembra attribuire questa capacità della donna di essere "altra" alla maternità, come caratteristica propria: "perché la donna sa vivere il distacco"<sup>33</sup>. La scrittura quindi, come continua la scrittrice, sarebbe uno strumento "ibrido" che permette di "far corpo con l'altro corpo", e in questo modo essere luogo di godimento<sup>34</sup>. Hélène Cixous sostiene che scrivere è un tentativo di vedere, come se si fosse ciechi. Nel caso della scrittura, si tratta sempre di occhi, però di occhi speciali: scriviamo inventando sguardi e occhi diversi da quelli che l'oculista vuole riconoscere come occhi capaci<sup>35</sup>. La scrittura sembra essere quindi un modo di mettersi in relazione con il lontano-vicino, con il vicino-lontano. La lingua praticamente fornisce identità. È con la lingua che si comprende anche l'inclusione/esclusione in un dato contesto sociale, come nel caso della stessa Cixous, ebrea in Algeria, additata dal luogo comune che in quanto ebrea, fosse tendenzialmente una bugiarda e dalla sua "condizione" di essere donna. Cixous sostiene che se vi è un'identità, bisogna trovarla scrivendo. La necessità di cercare, che anima ogni scrittura, qualunque essa sia, filosofica, letteraria, è il segno della vita.

All'uscita dal silenzio delle donne seguono la lotta di queste ultime per la vita, la denuncia e la protesta, che generano una letteratura che viene canonizzata come latinoamericana e che inizia ad essere riconosciuta come "letteratura di testimonianza"<sup>36</sup>. Tale tipologia letteraria prende spunto da documenti che hanno contribuito a rivitalizzare la vecchia forma del racconto storico, dando così voce all'oralità. A partire dal libro

---

<sup>33</sup> Cixous ,Hélène, Derrida, Jacques, *La lingua che verrà*, Meltemi, 2008.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Cixous nell'intervista con Segarra Marta riportata nel testo *La lingua che verrà* di Hélène Cixous, Jacques Derrida, *La lingua che verrà*, Meltemi, 2008.

<sup>36</sup> Potthast ,Barbara, *Madres, obreras, amantes: protagonismo femenino en la historia de América Latina*, Iberoamericana Vervuert, Bonilla Artigas Editores, 2010.

di Moema Viezzer, scrittrice, sociologa nonché femminista brasiliana, che ha pubblicato *Si me permiten hablar: testimonio de Domitilia, una mujer de las minas de Bolivia* comincia a diffondersi l'intento di dar voce a chi non ha avuto parola. A causa spesso della scarsa istruzione ricevuta, alcune donne incapaci di leggere e scrivere si sono affidate ad altre persone con l'obiettivo di redigere la propria testimonianza. Questo fenomeno si è intensificato tra gli anni Sessanta e Settanta e vede l'interessamento da parte di scienziati e giornalisti verso quelle persone socialmente emarginate, come ad esempio le donne del Terzo Mondo, oppure casi come quello di Domitila Barrios in Bolivia, Rigoberta Menchù in Guatemala o Carolina María Jesús in Brasile. Per molte di queste donne la pubblicazione della storia della loro vita ha significato la continuazione delle loro lotte mediante altri mezzi che è divenuta interesse di lettori sia in Europa occidentale che negli Stati Uniti e in America Latina stessa. Domitila Barrios, ad esempio, racconta come fu costretta a trasferirsi a La Paz con sua figlia di due anni, per andare a prendere suo marito che usciva dal carcere e della preoccupazione che ebbe di lasciare i suoi figli senza nessuno che li proteggesse quando anche lei fu incarcerata. Ma è anche la storia dei successi che ebbe durante il corso della sua vita relativi alla lotta per le condizioni dei minatori e la trasformazione dei ruoli sociali delle donne:

No quiero ni por un instante que alguien entienda la historia que quiero contar sólo como un asunto personal mío. Creo que mi vida está unida a la de mi pueblo. Lo que me ocurrió pudo haberle pasado a cientos de personas en mi país<sup>37</sup>.

Le piccole, quotidiane storie, il semplice linguaggio dalle proprietà penetranti e le capacità professionali dell'editore, convertono queste descrizioni di donne in interessantissimi romanzi, come è successo anche con la vita di Jesusa Palancares, scritto da Elena Poniatowska: in questo caso oltre all'interessante panoramica della rivoluzione messicana

---

<sup>37</sup> Barrios de Chungara, Domitila, *Wenn man mir erlaubt zu sprechen. Zeugnis der Domitila, einer Frau aus den Minen Boliviens*, Vorwort v. Guenther Wallraf, Einleitung v. Eduardo Galeano, Bornheim-Merten, 1981.

vissuta da una giovane soldatessa, vi è un simpatico ricorso al dialogo tra la scrittrice e la protagonista stessa. L'autrice introduce infatti coscientemente alcuni colpi di scena per indicare che ciò che dice è diretto ad una persona concreta la cui reazione può essere di accordo o disaccordo e alla quale voleva creare una reazione. Questo modo di scrivere non si riscontra in tutti gli scrittori di testimonianze. Il ruolo dell'editore è presentato, spesso, da un semplice lavoro di redazione. In questi libri solitamente si sceglie la prima persona singolare per la narrazione e si eliminano gli indizi riguardo chi sia l'autore dell'opera. Tutto questo, oltre a mantenere uno stile colloquiale, produce un'atmosfera di autenticità, che in seguito però si è convertito in oggetto di critica quando si comincia ad affermare che alcuni successi derivavano proprio dalla forma della narrazione più che dal contenuto veritiero. Tale discussione prende vita soprattutto riguardo il libro su Rigoberta Menchù la cui protagonista si converte subito nel simbolo della sofferenza del suo paese ma nella metafora della sofferenza di tutti gli indigeni latinoamericani, posizione che è stata poi confermata dal premio Nobel per la Pace nel 1992. La critica in particolare su questo libro nasce non tanto dalla forma narrativa quanto dall'interpretazione e veridicità dei fatti raccontati, come ad esempio quello relativo al fratello di Rigoberta, Patrocinio, il quale secondo la narrazione fu torturato dai militari, condotto nel suo paese natio insieme ad altri compagni guerriglieri affinché i genitori vedessero in che condizioni fossero stati ridotti i corpi dei loro figli, e in seguito bruciati tutti insieme in un camion. Questa sorta di "idealizzazione" della vita indigena e le accuse rivolte alle influenze esterne le hanno affibbiato l'accusa di razzista. Vediamo poi come nella versione inglese del 1984 venga enfatizzata l'identificazione di Rigoberta con il suo paese che insinua indirettamente distorsioni ed errori di interpretazione.

Come sostiene anche la scrittrice Silvina Ocampo, la letteratura di testimonianza permette di rompere con il Boom e permette agli scrittori/scrittrici di spiegare meglio la condizione di essere

latinoamericani. Bisogna per questo stare attenti nel definire la letteratura di testimonianza come una storia oggettiva ed imparziale poiché, essendo raccontata da chi ha vissuto esperienze spesso traumatiche, le proporzioni di un avvenimento possono differire.

Sicuramente anche il quinto centenario della scoperta ha incrementato notevolmente la stesura di romanzi storici, focalizzandosi sulle cronache della conquista e della colonizzazione. Il risultato di tutto ciò è stato una valorizzazione di quello che è l'emarginato, "dell'altro", raccontando la storia vera e smentendo quella che era l'opprimente visione patriarcale. Le scrittrici latinoamericane si liberano inoltre di quelli che sono gli stereotipi ai quali erano soggette, quei tipici cliché derivanti dai "cuentos de hadas", dai romanzi rosa, canzoni romantiche e racconti popolari, appropriandosi dei testi con l'intento di denunciare tali stereotipi ed eliminarli. Si trattava di idee e concetti sociali che determinavano che tipo di letteratura era adeguato per le donne e gli argomenti che queste ultime potevano o meno trattare. Per questo risultava "naturale" che esse coltivassero la poesia amorosa e i romanzi rosa. Inoltre anche le disuguaglianze riguardo le opportunità di studiare e scrivere erano un forte deterrente per le vocazioni letterarie femminili. Per questo, le donne che provarono a scrivere appartenevano di solito alle classi medio-alte, poiché erano le uniche che avevano accesso all'istruzione, ai libri e che avevano abbastanza tempo, oltre le faccende domestiche, da dedicare alla letteratura. Uno stereotipo in particolare era quello della madre: come altre scrittrici in altre lingue smantellano il mito della maternità come destino personale della donna che le convertivano in esseri frustrati e incompleti. Le donne latinoamericane moderne invece, una volta compiuta la riproduzione biologica, si riappropriano dei loro corpi nei testi storici con l'intento di denunciare gli orrori delle dittature. Come sostiene anche la scrittrice Lucia Guerra, "las mujeres han dejado de ser objetos de invención o apéndices serviles para convertirse en sujetos de la historia y la creación literaria". L'appropriazione del corpo femminile e la relativa testualizzazione porta la donna a definirsi come

soggetto testuale indipendente, che racconta la propria storia a prescindere da quanto viene detto dalla visione maschile. Il risultato di questo processo di distacco letterario è la produzione di una letteratura erotica senza inibizioni, dove desideri, passioni e fantasie si codificano attraverso l'uso di metafore.

Come sostiene anche Cixous, la scrittura si trasforma in uno spazio di liberazione, di riconoscimento di se stesse e di ridefinizione.

## II CAPITOLO

### UNA RISPOSTA ALLA DITTATURA MILITARE ARGENTINA: LA PARTICOLARE LICENZA LETTERARIA DEL “TESTIMONIO”

*Per me la letteratura è una proposta antropologica.*

*Juan José Saer*

A partire dal 1980 sono vari gli scrittori argentini che sentono la necessità di denunciare la brutale repressione della Guerra Sporca, riportando le esperienze di detenzioni politiche e denunciando la metodologia di repressione attuate nei campi di concentramento. La dittatura militare fece sparire tra il 1976 e il 1983 circa 30.000 persone, producendo circa 10.000 prigionieri politici: privato di qualsiasi forma di libertà, diveniva prigioniero chiunque si opponesse politicamente al regime<sup>38</sup>. La violenza veniva esercitata tramite un sistema di repressione che prevedeva sequestro, tortura e assassinio, corrispondenti agli eufemismi detenzione, interrogatorio e sparizione utilizzati dalle forze armate. Tale metodologia repressiva fu messa in pratica a partire dal 1975 in più di 340 centri clandestini di detenzione (CCD) dove la vittima rimaneva in una condizione di “desaparecido”, cioè senza diritti e illegalmente. La pratica del terrore in questi centri fu coadiuvata anche da una serie di leggi e decreti ad hoc, stabiliti dopo il golpe del 24 marzo 1976, che legalizzavano l’uso della violenza nei confronti della popolazione civile e in particolar modo verso i dissidenti di sinistra. Nel 1974, durante il mandato di María Estela Martínez de Perón, venne approvata in Argentina la “Ley de Seguridad Nacional” che sanciva che

---

<sup>38</sup> <https://amerika.revues.org/3904?lang=es#tocto1n2>

sería reprimido con prisión de tres a ocho años, el que para lograr la finalidad de sus postulados ideológicos, intente o preconice por cualquier medio, alterar o suprimir el orden institucional y la paz social de la Nación<sup>39</sup>.

Nell'ottobre del 1975 seguì a questa legge il decreto 2772, conosciuto anche come "Decreto de aniquilación de la subversión":

Las Fuerzas Armadas bajo el Comando Superior del Presidente de la Nación, que será ejercido a través del Consejo de Defensa, procederán a ejecutar las operaciones militares y de seguridad que sean necesarias a los efectos de aniquilar el accionar de los elementos subversivos en todo el territorio del país<sup>40</sup>.

Lo Stato fu caratterizzato dall'instaurazione di organizzazioni "parapoliciali" a partire dal 1974, come la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A) e il Comando Libertadores de América en Córdoba, il cui ruolo era quello di eliminare gli avversari politici e le organizzazioni di sinistra. Per giustificare la repressione fu creata anche un'immagine diabolica dell'avversario politico mediante la figura del "delinquente terrorista" o "delinquente subversivo": tale escamotage permise la legittimazione della violenza nei confronti di qualsiasi individuo opponesse resistenza autorizzandone la repressione e l'assassinio. La disumana violenza arrivò a toccare alti livelli di perversione quando i CCD vennero battezzati con nomi ironici che richiamavano contesti a cui palesemente non appartenevano: ad esempio, la "Universidad" era il nome utilizzato per denominare il centro di detenzione di La Perla di Córdoba, mentre "la Escuelita" era il nome usato per il carcere di Bahía Blanca (provincia di Buenos Aires), senza parlare della "sala di terapia intensiva" che era, nel carcere de La Perla<sup>41</sup>, la camera delle torture. Nel luglio del 1976 i prigionieri considerati delinquenti terroristi vennero isolati in strutture apposite chiamate "carceri di massima sicurezza" dove erano previsti trattamenti per tali casi, con del personale debitamente formato: la maggior

---

<sup>39</sup> Loveman, Brian, *For la patria. Politics and the armed forces in Latin America*, A scholarly Resources Inc. Imprint, Wilmington, Delaware, 1999.

<sup>40</sup> Art. 1 del Decreto de aniquilación de la subversión: <http://www.cverdad.org.pe/>

<sup>41</sup> Nome di uno dei più grandi centri di detenzione.

parte dei detenuti venne trasferita a tal proposito nelle principali carceri federali, come Rawson Unidad 6 (Provincia de Chubut), Resistencia U7 (Chaco), Santa Rosa U4 (La Pampa), Villa Devoto U2 (Buenos Aires), La Plata U9 (Buenos Aires), Sierra Chica U2 (Buenos Aires), Coronda U1 (Santa Fe).

Nelle carceri, l'obiettivo dei militari era quello di annichilire l'individuo attraverso l'intimidazione permanente, il ricatto e la violenza fisica. Le prigioniere di Villa Devoto, ad esempio, erano solite sentirsi dire: “; Van a salir de acá muertas o locas !”<sup>42</sup>, oppure “;Las van a sacar con la camisa de madera puesta !”, o ancora “; Del quinto van a salir dobladas!”.

In un contesto così duro e repressivo il desiderio di evadere e rivelare al mondo quanto succede è fortissimo: i prigionieri infatti, privati di quelli che sono i diritti fondamentali dell'uomo, sembrano trovare un certo tipo di conforto nel lasciar traccia, ove possibile, dell'esperienza vissuta. Forti delle ingegnose idee utilizzate per comunicare in carcere, sentono la forte necessità di comunicare e uscire, anche per pochi attimi, dall'isolamento imposto, cosa che per loro costituisce una vera e propria affermazione identitaria e di resistenza: ad esempio, per trasmettere pacchi tra i padiglioni i carcerati utilizzavano “la colomba”<sup>43</sup>; un altro modo per comunicare con l'esterno, ad esempio con i familiari, erano i “caramelitos”<sup>44</sup> e “canutos”; o ancora tra le strategie comunicative vi era la “bemba”, descritta dal filosofo e sociologo argentino Emilio de Ípola come

[...] fragmentos de un discurso desarmado y precario, frases transmitidas de celda en celda, de pabellón a pabellón, e incluso de prisión a prisión; comentadas, elaboradas, transformadas en los patios de recreo y en visitas. Retenidas tenazmente algunas, rechazadas otras. Alimentos de la esperanza y, a veces, del miedo. Pero sobre todo, exorcismo contra la ignorancia, la desinformación, la incertidumbre<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> Gumucio, Rafael, *Nosotras, las presas políticas*, Editorial Nuestra América, Buenos Aires, 2006.

<sup>43</sup> La “paloma” consisteva in una sfera di carta legata ad un filo che era trasmessa da un piano all'altro tramite la finestra o in tubi; “Nosotras, presas políticas”.

<sup>44</sup> Los “caramelos” erano messaggi scritti su carta da sigarette con cui si comunicava con le famiglie e con cui passarono interi poesie, racconti e lettere. Tratto da *Represión y resistencia en las cárceles de la última dictadura militar argentina*, La revista del CCC, Enero / Abril 2008, n°2. (<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/29/>).

<sup>45</sup> De Ípola, Emilio, *La bemba, acerca del rumor carcelario*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, p. 16.

Durante l'ultimo trentennio del Novecento, per un breve periodo le deposizioni dei prigionieri che erano riusciti a sopravvivere diventano l'argomento principale e saturano tutti i mezzi di comunicazione<sup>46</sup>, permettendo così alla stampa di uscire dal controllo dittatoriale. I mass media giocano un ruolo preponderante nella ricostruzione della memoria collettiva degli avvenimenti tragici arrivando a quello che Claudia Feld<sup>47</sup> definisce come periodo del "Boom della memoria". Ben presto però, verso la fine degli anni Ottanta, a causa di altre questioni nazionali e internazionali e dell'uso forzato e gonfiato che i mass media spesso fanno delle notizie sui prigionieri per aumentare l'audience, l'argomento viene esasperato e sembra non interessare più. Ciononostante, la volontà di resistere al fine di trasformare l'esperienza traumatica in un atto di forza e mettere da parte il ruolo di vittima è ciò che spinge la scrittura a partecipare alla costruzione della memoria collettiva, che è la somma di tutte le storie e le identità che hanno subito lo stato di terrorismo argentino. Tutto è diretto da un forte desiderio di verità e di fare giustizia, come affermano anche le donne di Villa Devoto:

Hemos pasado tres decenas desde que ocurrieron los hechos, hoy es otro país, sin embargo, cada capítulo de esta historia se articula con el anterior, por eso nos corresponde hoy transmitir nuestra experiencia unidas, para alimentar la memoria, construir el presente y mirar esperanzadamente el futuro<sup>48</sup>.

Anche il "testimonio" argentino conosce il suo apogeo negli anni Settanta. Come fa notare Hugo Achugar, è in quegli anni che alcune condizioni nella realtà argentina facilitano la diffusione di questo genere letterario. Tra queste vi è una storia sociale caratterizzata dalla violenza e dall'alternanza tra democrazia e dittatura<sup>49</sup>, che danno vita a una serie di narrazioni che raccontano la lotta guerrigliera. Sull'onda della rivoluzione cubana, comincia a farsi spazio un tipo di narrativa il cui intento è quello di far uscire dal silenzio una fetta della società, emarginata, sopraffatta e oppressa dai problemi socio-

---

<sup>46</sup> Rapporto *Nunca Más* de la CO.NA.DEP.

<sup>47</sup> Investigatrice del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)

<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/feld-claudia.-imagen-memoria-y-desaparicion.-una-reflexion-sobre-los-diversos-soportes-audiovisuales-de-la-memoria>

<sup>48</sup> Gumucio, Rafael, *Nosotras, las presas políticas*, Editorial Nuestra América, Buenos Aires, 2006.

<sup>49</sup> Loveman, Brian, *For la patria: politics and the armed forces in Latin America*, Scholarly Resources Inc., 1999.

economici e politici (come ad esempio la dittatura militare), e rivendicare così una parte di storia considerata fino ad allora periferica, tentando di eludere le barriere della censura e dare notizia degli avvenimenti celati alla stampa internazionale. Molti detenuti affidano alla scrittura le loro speranze e il loro intento memorialistico, riaffermando un genere testimoniale da molti già utilizzato e che acquisisce nuove sfumature in questo periodo storico e per tale contesto socio-politico. La letteratura di testimonianza, e in particolare quella carceraria, viene utilizzata proprio come atto di resistenza alla dittatura militare, sulla scia di validi precursori come *Operación Masacre* di Rodolfo Walsh e, successivamente, *A sangre fría* di Truman Capote, nel 1966<sup>50</sup> e con alle spalle un fenomeno forte come il *new journalism* proveniente dagli Stati Uniti diffusi verso gli anni Sessanta.

L'istituzionalizzazione vera e propria del genere "testimonio" avviene ufficialmente nel 1970 grazie alla Casa de las Américas<sup>51</sup> che incorpora tale genere nei suoi concorsi letterari. Da allora questo nuovo tipo di creazione letteraria, che è tutt'oggi in via di definizione, prende piede in America Latina e diventa oggetto di numerosi studi critici. Uno dei primi a teorizzare il genere di testimonianza è Miguel Barnet, scrittore ed etnografo cubano, che codifica questa nuova modalità narrativa basata sul racconto di fatti realmente vissuti, solitamente redatti in prima persona singolare e/o plurale, il cui intento è quello di smascherare la realtà, come scrive anche la professoressa polacca Elzbieta Sklodowska:

Los libros de testimonio documentarán, de fuente directa, un aspecto de la realidad latinoamericana y caribeña. Se entiende por fuente directa el conocimiento de los hechos por el autor, o la recopilación, por éste, de relatos o constancias obtenidas de los protagonistas o de testigos idóneos. En ambos casos, es indispensable la documentación fidedigna, que puede ser escrita y/o gráfica. La forma queda a discreción del autor, pero la calidad literaria es también indispensable<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Sklodowska, Elzbieta, *Testimonio hispano-americano: historia, teoría, poética*. Pete Lang Publishing, New York, 1992.

<sup>51</sup> <http://www.casadelasamericas.org/>

<sup>52</sup> Sklodowska, Elzbieta, *Testimonio hispano-americano: historia, teoría, poética*. Pete Lang Publishing, New York, 1992.

*Biografía de un cimarrón* di Miguel Barnet è uno dei primi esempi narrativi in cui si dà voce ai protagonisti di un evento realmente accaduto utilizzando la scrittura. Lo stesso scrittore sostiene infatti che la letteratura latinoamericana “tiene por naturaleza que luchar, oponerse, romper, pero el papel particularmente subversivo le corresponde al gestor de la novela testimonio quien tiene una sagrada misión y es la de revelar la otra cara de la medalla”<sup>53</sup>. Seguendo la linea di pensiero barnetiana, il romanzo di testimonianza si presenta come una forma di scrittura, o se vogliamo anche ri-scrittura storiografica, che ha come scopo quello di rivendicare le voci degli oppressi, informare e denunciare, e in cui l’informazione prevale sull’estetica grazie alla trasparenza del racconto stesso divenendo una vera e propria forma di resistenza, e lasciando alla collettività un tesoro inestimabile da cui imparare, per non perseverare negli errori. Lo stesso Barnet sostiene che lo scrittore di romanzi di testimonianza ha il fondamentale compito di dar voce alla massa e sollevare quello che è un problema nascosto, rivendicando le parti emarginate della popolazione e attuando quindi una sorta di rivoluzione sociale. Secondo lo scrittore, l’autore del romanzo di testimonianza ha la missione di rivelare la “otra historia”, in maniera tale da poter articolare una memoria collettiva. Usando le parole di Neil Larsen, si può parlare di questo tipo di romanzo come affine al realismo sociale.

Grazie al lavoro di ricerca della Sklodowska ho potuto constatare che Barnet non è l’unico letterato che la pensa così: tra i tanti autori che si sono occupati ancora del genere di testimonianza vi è Margaret Randall la quale sostiene che “a veces una sola persona, por sus características, puede representar a su pueblo. El que escribe testimonios debe estar consciente de su papel como trasmisor de una voz capaz de re presentar a las masas”<sup>54</sup>.

Altro contributo importante nel dibattito attorno al “testimonio” è quello di Hugo Achugar che ne parla come “un modo alternativo al monológico discurso historiográfico en el poder”. Secondo il poeta e saggista uruguayano i

---

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Randall, Margaret, *Female Practice*, tratto da *Testimonio hispano-americano: historia, teoría, poética*, di Sklodowska Elzbieta.

tratti distintivi del “testimonio” si trovano, a livello dell’enunciato, nella voce “dell’Altro” e nell’effetto oralità/verità, e a livello pragmatico, nella sua funzione di denuncia che permette l’ingresso della sfera pubblica nel mondo letterario. Queste caratteristiche segnano le importantissime differenze tra “testimonio” e autobiografia, che a volte vengono superficialmente paragonati: in particolare Achugar vede nel romanzo di testimonianza

[...] una especie de contra cara de la autobiografía; aunque la autobiografía y el testimonio presentan algunas diferencias, podría aventurarse la hipótesis de que el testimonio es, en una de sus formas, la autobiografía del iletrado o de aquel que no controla los espacios de la historiografía y de la comunicación. Una de las diferencias mayores entre el testimonio y la autobiografía, sobre todo lo confesional, radica en que mientras la autobiografía es un discurso acerca de la vida íntima o interior, el testimonio es un discurso acerca de la vida pública o acerca del yo en la esfera pública<sup>55</sup>.

Concordo personalmente con la tesi che sostiene che il “testimonio” più che un genere individuale scelto da un autore sia piuttosto una prospettiva collettiva scelta da chi scrive per esprimere un problema e per dar voce a chi non ne ha una, a chi fa la storia senza partecipare alla sua interpretazione. È una sorta di rinnovamento letterario che sente la necessità di aprire un altro angolo di focalizzazione e presentare da una prospettiva differente un’opera che ha ben poco di fittizio.

Anche Lucía Ortiz considera il “testimonio”

una versión alternativa de las condiciones de todos aquellos afectados por las guerras, por la persecución política, por la desigualdad laboral o por la violación de sus derechos<sup>56</sup>.

Viene ribadita quindi la funzionalità collettiva più che individuale.

Particolarmente interessante è il dibattito riguardo alla letterarietà del “testimonio”. Tra i vari punti di vista spicca quello di John Beverley il quale

---

<sup>55</sup> Achugar, Hugo, *Historias paralelas/historias ejemplares: la historia y la voz del otro*, tratto da *Testimonio hispano-americano*, op.cit, p.15.

<sup>56</sup> Ortiz, Lucía, *Narrativa testimonial en Colombia*, tratto da *Testimonio hispano-americano*, op. cit, p. 24.

isola tre problemi: la relazione del “testimonio” con la letteratura, la questione della verità del “testimonio” e il rapporto tra “testimonio” e politica. Beverley sostiene che inserire questo genere nella categoria della finzione letteraria significa considerarlo semplicemente come una forma letteraria, dimenticando così il suo potere sul lettore. Secondo la sua posizione, al “testimonio” non andrebbe attribuito nessun grado, neanche minimo, di finzione. Con Beverley si ha quindi l’opportunità di dibattere sulla necessità di incasellare un’opera necessariamente nei canoni di un determinato genere letterario e, nella sua indagine, ci si domanda se il “testimonio” possa essere considerato come una nuova forma di letteratura oppure come una forma di scrittura alternativa alla letteratura romanzesca.

Altri critici all’interno del genere di testimonianza fanno un’ulteriore distinzione tra romanzo e discorso testimoniale, dove il discorso di testimonianza si distingue perché è solitamente opera di etnologi e antropologi e la componente di finzione tende ad essere presente in maniera meno evidente rispetto al romanzo. A differenza del semplice e veritiero discorso di testimonianza, nel romanzo testimoniale vengono aggiunti dallo scrittore elementi di immaginazione e tecniche narrative ed estetiche tipiche di un’opera letteraria: sono frequenti le inserzioni di glossari, avvertenze, nota a piè di pagina, tavole statistiche, grafici, suddivisioni del materiale di carattere socio-etnografico. Il romanzo di testimonianza ha la peculiare caratteristica di poter oscillare tra realtà e finzione, dove il narratore, di solito protagonista della storia raccontata, fornisce una prospettiva personale e attendibile sui fatti raccontati e allo stesso tempo riporta una panoramica della situazione che vive il proprio gruppo sociale. Ed è proprio a causa a questo carattere sociale e storiografico che è possibile delineare lo scopo di raccontare un fatto di vera cronaca attraverso una lotta personale, dove “l’io” narrante ricopre il ruolo vitale e importantissimo del riscatto di un trauma occulto, che spesso si fonde con altre voci (a volte inventante per esigenza di trama), che convalidano la storia narrata, fornendo la loro prospettiva.

Altri critici percepiscono questo genere in maniera diversa, considerandolo spesso appartenente a una matrice extra-letteraria come per esempio il giornalismo e la sociologia, oppure a generi marginali come il diario, le memorie o la biografia. Da altri, viene normalmente inteso “riduttivamente” come uno spazio di denuncia, ma va recepito, a mio parere, anche come spazio della dissidenza nella ricostruzione di determinate identità politiche, nazionali e personali che hanno subito un processo di deterritorializzazione (come ad esempio nelle testimonianze dell’esilio).

In seguito al dibattito che si è creato intorno al “testimonio” e ai vari studi e approfondimenti del caso, si potrebbe tranquillamente concludere che tale espressione letteraria può essere definita un ibrido, poiché dipende molto dalla percezione e dalla definizione di chi legge e si presta a essere collocato tra più generi differenti, non solo quello del romanzo, come afferma Achugar:

El testimonio puede ser un género periodístico, o un capítulo moderno de la sociología. La pretensión de consagrarlo al lado de la novela, el cuento, la poesía, el drama o el ensayo, tiene algo de superfluo y de peligroso. En tal pretensión, se supone que cualquier texto es válido por su mera intención testimonial. La pretensión de convertirlo en arte conlleva, en algunas sociedades, un alto contenido de oportunismo ideológico, y en otras como la nuestra, un alto contenido de oportunismo comercial<sup>57</sup>.

A mio parere è un genere letterario ibrido perché ha l’eccezionale capacità di collocarsi tra più generi, costituendo una buona e attuale occasione per mettere in discussione il concetto stesso di genere. Nell’incorporare differenti testi (documenti legali, lettere, cronache, saggi storiografici, racconti di viaggi, biografie, reportage, interviste) il romanzo non muore, bensì si rinnova in base alle esigenze del momento storico in cui si trova, scoprendo così nuove forme letterarie. È quindi qualcosa di innovativo, con cui non si verifica uno stagnamento letterario bensì si raggiungono nuove frontiere. Affermerei infatti che tale genere ha, tra le numerose peculiarità, quella di nascere negli

---

<sup>57</sup> Achugar, Hugo, *Historias paralelas/historias ejemplares: la historia y la voz del otro*, tratto da *Testimonio hispano-americano*, op.cit, p.18.

interstizi tracciati da autori e critici nelle differenze con altri generi che lo rendono speciale. Tra le altre caratteristiche del “testimonio” c’è poi quella importantissima peculiarità di avere personaggi provenienti dalla realtà dove il narratore è allo stesso tempo chi ha vissuto l’esperienza ed è una sorta di attore e giudice di ciò che viene narrato, dove la sua voce è frutto dell’esperienza vissuta che può essere rappresentativa per un intero gruppo di persone. Come afferma anche Doris Sommer

El testimonio produce complicidad. Quizás el hecho de que el lector no se pueda identificar con la escritora lo suficiente como para imaginar tomar su lugar, hace que el mapa de identificaciones posibles se expanda lateralmente a través del texto. Una vez que se entiende el sujeto del testimonio como la comunidad hecha de una variedad de roles, el lector está llamado a llenar uno de ellos. Una lección a ser aprendida al leer estas narrativas podría ser que nuestro hábito de identificarnos con un solo sujeto de la narración simplemente repite una limitación occidental, logocéntrica, un círculo vicioso en el cual solo puede existir un centro<sup>58</sup>.

Un’altra caratteristica importante è poi l’intertestualità poiché questo tipo di narrazione trasporta fatti reali sul piano discorsivo utilizzando allo stesso tempo registri diversi provenienti soprattutto dal genere storiografico e giornalistico. Dettagli ed espressione della vita privata costituiscono un altro elemento distintivo del “testimonio” che permettono di costruire in maniera più efficace la credibilità della storia narrata.

In un contesto difficile e ostico come quello dittatoriale argentino testimonianza e resistenza camminano sulla stessa linea. Non mancano infatti importanti episodi di resistenza culturale: fra i tanti voglio sottolineare, ad esempio, quello delle Madri di Plaza de Mayo, con cui si configura una nuova realtà discorsiva che rappresenta la *otredad*, introduce un nuovo significante della resistenza che si basa sul silenzio e sul corpo, sposta l’attenzione sulla questione dei *desaparecidos*, pone la questione etica dell’uso della violenza e mantiene viva la memoria.

---

<sup>58</sup> Sommer, Doris, *Sin secretos*, contenuto nella Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 1992, tratto da *Testimonio hispanoamericano*, op. cit., p.25.

In ritardo rispetto al resto dei paesi latini, è solo a fine secolo che in Argentina prende piede il nuovo genere della testimonianza che si interessa soprattutto della violenza della dittatura militare. Tra i precursori di tale genere troviamo *Recuerdo de la muerte* di Miguel Bonasso nel 1984, definibile anche come l'erede del romanzo di Walsh. Anche il giornalismo assume un ruolo determinante in Argentina: basti pensare a *Página/12*<sup>59</sup>, apparso per la prima volta nel 1987 come un quotidiano originale e differente, innovatore grazie al suo linguaggio diretto e colloquiale, che tratta argomenti come pluralismo, dibattito, indagine e denuncia. Tale rivista ha raccolto attorno a sé molti giornalisti che hanno trasformato le loro indagini in libri, raggiungendo un punto di incontro tra storia e letteratura. La diffusione in Argentina del testimonia nasce quindi dalla necessità di un cambiamento sociale oltre che dalla propagazione del fenomeno del Postmodernismo che vede affermare tra le sue caratteristiche più importanti l'attenzione al marginale (come per esempio il mondo femminile), il superamento dei limiti tra il letterario e il non letterario e la crescente importanza del ruolo del lettore per l'opera letteraria. A tal proposito il "testimonio" femminile è un prodotto postmodernista per eccellenza che offre una serie di esempi di donne emarginate i cui diritti individuali sono stati violati.

Tra i vari esempi di letteratura testimoniale argentina ho trovato particolarmente interessante il punto di vista affrontato dalle prigioniere che hanno trovato la forza di denunciare tutte le torture subite nei centri di detenzione. Lo spunto all'argomento del mio elaborato finale mi è stato fornito dalla lettura di un interessante lavoro di Erna Pfeiffer la quale, nel suo *Exiliadas, emigrantes, viajeras: encuentros con diez escritoras latinoamericanas*<sup>60</sup>, mi ha arricchita con la conoscenza di nomi di scrittrici ancora troppo lontane dalla consapevolezza mondiale, protagoniste di una lotta tesa all'affermazione di una letteratura femminile in un contesto prettamente machista. L'esperienza femminile durante il periodo dittatoriale sembra poter essere direttamente collegata al concetto di identità nazionale in cui entrano in gioco

---

<sup>59</sup> <http://www.pagina12.com.ar/>

<sup>60</sup> Pfeiffer, Erna, *Exiliadas, emigrantes, viajeras: encuentros con diez escritoras latinoamericanas*, Iberamericana Vervuert, 1995.

categorie che sono canoniche della letteratura ispanoamericana: il rapporto dell'io/noi con l'Altro, l'accettazione o negazione delle origini (o anche la ricostruzione delle stesse), la dialettica Europa/America, la frontiera culturale e il rapporto centro/periferia. Questa forte impronta personale, a tratti autobiografica, del loro pensiero dà vita a un tipo di letteratura tutta al femminile dove la trama è tesa alla ricostruzione di un "io", di un'unità che le diverse esperienze di rottura hanno frantumato in maniera più o meno conflittuale. La ricostruzione dei vari pezzi di un io, frantumato dalle continue vessazioni e l'asservimento totale alla dittatura militare, definisce un soggetto narrante molto spesso complesso e difficile da inquadrare. La ricerca di un'identità non esplicitata diventa così il filo conduttore della narrazione. Se il ritorno alla libertà risolve lo stato fisico di una donna, non necessariamente risolve il disagio interiore, come dimostrano quei testi in cui le protagoniste riescono a comunicare, tramite una scrittura che definirei "del trauma", la loro incapacità a vivere dopo quanto hanno vissuto (è il caso del primo romanzo che analizzerò, *Pasos bajo el agua*) oppure il circolo vizioso in cui si rimane chiuse per sempre (è il caso di *Procedimiento*).

## III CAPITOLO

### SCRIVERE È SOPRAVVIVENZA: STORIA E OPERA DI ALICIA KOZAMEH

*Lo que tengo adentro es mío. Y me eleva a una soledad que no persigo pero que no impido.*

*Pasos bajo el agua, Alicia Kozameh.*

#### 3.1 BIOGRAFIA

Alicia Kozameh nasce a Rosario (Argentina) il 20 marzo del 1953. Il destino di Alicia non è molto clemente e non le risparmia esperienze traumatiche che la segneranno nel profondo, diventando indelebili cicatrici e, allo stesso tempo, ispirazione per la sua opera letteraria: la prima è la precoce morte della sorella maggiore Liliana, affetta da spasticità a causa di un'asfissia dovuta a complicazioni durante il parto, che muore all'età di ventuno anni, il giorno in cui Alicia ne compiva diciassette. Di questa sua esperienza parlerà poi nel suo libro "Patas de avestruz", dove, come è intuibile dal titolo stesso, riporta metaforicamente il modo di camminare della sorella e come quest'ultima rimarrà sempre al fianco della scrittrice, quasi come un prolungamento del suo corpo. A questo dolore familiare se ne aggiunge poco dopo un altro: la barbara uccisione dello zio, brutalmente assassinato per strada dai soldati della dittatura militare degli anni Settanta.

Alicia Kozameh studia Lettere e Filosofia presso l'Università Nazionale di Rosario. Romanziera, giornalista e poetessa, milita nel partito rivoluzionario comunista argentino chiamato "Partido Revolucionario de los Trabajadores" (TPR), difendendo idee e valori di sinistra, alla ricerca di un mondo più giusto, ponendosi in lotta contro il governo del generale Onganía<sup>61</sup>, cosciente che la sua implicazione sarebbe potuta divenire un rischio per la sua stessa vita:

---

<sup>61</sup> Juan Carlos Onganía Caballo, diventato presidente dell'Argentina con un golpe dal 1966 al 1970.

I studied, went to the party meetings, participated in demonstrations, and also became active in the worker's front. After almost two years of this, I had to change my realm of activity within the party. My own party members told me I should pull out because I had been so active that I had become a risk. They feared that if I did not retreat, I would be captured or murdered<sup>62</sup>.

Non si pentirà mai del suo attivismo politico:

Siento un gran orgullo de que mi generación haya tenido esa enorme valentía, esa inigualable capacidad con que se entregó a la dinámica de la época, frente a la inexistencia de alternativas. Me siento privilegiada por haber sido parte, por serlo aún ahora, de una forma u otra<sup>63</sup>.

È a causa di questo suo coinvolgimento politico che il 24 settembre del 1975, insieme al compagno, viene arrestata e tenuta prigioniera nel “Sótano” della Alcaldía de Mujeres de la Jefatura de Policía de Rosario, il “sotterraneo” delle torture di Buenos Aires, uno dei luoghi di detenzione del Paese, dove viene tenuta per tre lunghissimi anni. In seguito, viene trasferita nel penitenziario di Villa Devoto (Buenos Aires), da cui riesce ad uscire, sotto libertà vigilata, grazie ad un'amnistia nel Natale del 1978. Trascorre trentasei mesi senza vedere la luce del sole. Questa traumatica e avvilente esperienza sarà poi il tema del libro che andrò ad analizzare, intitolato *Pasos bajo el agua*.

Dal 1979 al 1980, dopo non poche difficoltà a causa della sua detenzione, riesce a trovare lavoro presso un'agenzia pubblicitaria di Rosario. Alla fine dei sei mesi di libertà vigilata, Alicia subisce pesanti repressioni e minacce da parte dei suoi aguzzini (che sono ancora in circolazione malgrado la democratizzazione del Paese) che la obbligano ad espatriare prima in California, poi in Messico. È in terra messicana dove riesce a lavorare presso un giornale ricoprendo il ruolo di caporedattore nella rivista letteraria *La Brújula en el bolsillo*.

---

<sup>62</sup> Kozameh, Alicia, in Díaz, Gwendolyn, *Women and power in argentine Literature*, University of Texas Press, 2007.

<sup>63</sup> Mayr, Guillermo, *Alicia Kozameh: la ficción me permite jugar. El juego salva. Salva y permite existir in El jinete insomne*, 20/08/2009-<http://eljineteinsomne2.blogspot.it/2009/08/alicia-kozameh-ficcion-me-permite-jugar.html>

Tra il 1983 e il 1984 ritorna in California dove lavora come direttrice nella biblioteca de “Los Niños de Américas” di Santa Barbara, un’agenzia senza scopi di lucro che aiuta i bambini poveri del Messico e dell’America centrale.

Nel giugno del 1984, poco dopo la nascita della sua primogenita Sara, decide di ritornare in Argentina dove lavora come freelance per un’agenzia di Buenos Aires. Tra il 1985 e il 1987 insegna presso la “Escuela Freudiana de la Argentina”, un’accademia post-lauream di psicoanalisi. Durante la sua permanenza a Buenos Aires non smette mai di dedicarsi alla scrittura e pubblica i suoi racconti e i suoi articoli in quotidiani e riviste argentine.

Dal 1985 al 1987 ritorna a studiare presso l’università di Buenos Aires dove riceve un premio per uno dei racconti del libro “Pasos bajo el agua”, che integrerà poi l’intera opera.

Nel 1987 la rivista “Contrapunto” le pubblica *Pasos bajo el agua*, libro incentrato sulla sua esperienza in carcere e sull’esilio. Per questo motivo subisce nuovamente minacce da parte di alcuni membri della polizia che la portano nel 1988 a ritornare in California, dove lavora per due anni come catalogatrice presso la biblioteca della University of Southern California. Negli stessi anni fonda un centro culturale latinoamericano a Los Angeles (“Taller Hispanoamericano de Cultura”), dove insegna lingua e letteratura spagnola, organizza eventi, dirige gruppi culturali e pubblica la rivista letteraria *Monóculo*.

Nel 2000 si aggiudica il premio “Memoria histórica de las mujeres en América Latina y el Caribe 2000” per il suo racconto “Vientos de rotación perpendicular”<sup>64</sup>. Dal 2000 al 2010 insegna letteratura presso l’Emeritus College, una delle sedi del Santa Monica College.

Dal 2008 insegna nel Creative Writing Program dell’università di Chapman di Orange County, in California; attualmente vive a Los Angeles, dove scrive e fornisce lezioni private.

---

<sup>64</sup> [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/15347/16585](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/15347/16585)

Quello che colpisce di questa scrittrice è l'instancabile voglia di vivere, nonostante tutte le avversità vissute, e il grande desiderio di rendere accessibili a tutti le sue esperienze tramite il mezzo letterario. In un'intervista infatti rivela:

Lo que me pasa a mí es que comprendo los hechos, los entiendo, los elaboro, a través de las formas creativas. Entonces si yo, por ejemplo, no convierto el hecho mismo en una fantasía, no logro entenderlo más que en su aspecto racional. Es una obsesión la que tengo de entenderlo todo. Después de que el hecho sucedió, lo instalo en mi mente como ficción; lo desnaturalizo en sí mismo y lo convierto en algo muy diferente, como para poder destruirlo, como para poder masticarlo, como para que se haga accesible a mi sistema digestivo, para que mi sistema digestivo se lo aguante, digamos, y salga como un producto diferente y nuevo<sup>65</sup>.

Questo è caratteristico nella scrittura della Kozameh: i fatti accaduti vengono fuori come un prodotto nuovo e differente, trasformati in sostanza. I suoi romanzi oltre ad essere quasi sempre autobiografici, hanno la peculiarità di unire immaginazione e vissuto.

La sua carriera letteraria spazia tra vari generi, tra cui troviamo romanzi, racconti, poesie e opere di testimonianza. Tra le sue partecipazioni più importanti vale la pena sottolineare quella a *Nosotras, presas políticas*, un'opera, pubblicata nel 2006, che raccoglie le testimonianze di 112 prigioniere politiche, detenute tra il 1974 y 1983, dove è possibile leggere il suo intervento insieme a quello di altre recluse come Blanca Becher, Mirta Clara, Silvia Echarte, Viviana Beguán, Nora Hilb, Inés Izaguirre.

Tra le opere più importanti si distinguono il racconto *Ofrenda de propia piel* (Córdoba, Alción 2004); la poesia *Mano en vuelo* (Córdoba, Alción 2009) e molti romanzi, tra cui:

- *Pasos bajo el agua*, Buenos Aires: Contrapunto 1987. Córdoba: Alción;
- *259 saltos, uno inmortal*, Córdoba: Narvaja 2001;
- *Patas de avestruz*, Córdoba: Alción 2003;

---

<sup>65</sup> Pfeiffer, Erna, *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentros con diez escritoras latinoamericanas*. Vervuert/Iberoamericana, 1995.

- *Basse danse*, Córdoba: Alción 2007;
- *Natatio aeterna*, Córdoba: Alción, 2011;
- *Eni Furtado no ha dejado de correr*, Córdoba: Alción, 2013.

### 3.2 PASOS BAJO EL AGUA

Ritengo doveroso, prima di presentare il libro, contestualizzare il periodo storico in cui la trama di questo romanzo è ambientata. Tra il 1976 e il 1982, durante la dittatura militare cui dette avvio il golpe dei generali Videla, Massera e Agosti nel marzo del 1976, funzionarono in Argentina 365 campi di sterminio, distribuiti in tutto il territorio nazionale e qualificati come centri clandestini di detenzione. Erano prigioni segrete nelle quali ogni diritto sancito dallo stato scompariva, pur essendo gestite da quest'ultimo. Si stima che vi siano passate circa 30.000 persone, di cui il 90% furono assassinate. Queste persone venivano sequestrate in casa o per strada, e si perdevano completamente le loro tracce. È così che è cominciato il fenomeno dei “desaparecidos”, vessati al fine di annientarli psicologicamente. Lo scopo di questi campi era di uccidere persone scomode per il governo iniziando con la distruzione della soggettività dei detenuti: vi era quindi una spersonalizzazione che aveva lo scopo di svuotare la società argentina, annullandone le capacità vitali e individuali. I prigionieri venivano trattati come se non avessero una dignità, come se non fossero “essere viventi”: i loro volti erano coperti da cappucci; dei numeri sostituivano i loro nomi; i loro corpi venivano accatastati come sacchi; venivano obbligati a rimanere nudi di fronte a estranei, facendo assumere loro delle posizioni ridicole e degradanti; venivano spaventati a morte, spinti fino alla disperazione e veniva inflitta loro la fame; erano torturati sia fisicamente che psicologicamente. Di fronte a questo scempio si ritenne necessario tenere una facciata giustificabile e a tal proposito fu istituito il carcere di Villa Devoto, che aveva il compito di raccogliere quelle poche persone che erano sopravvissute alle torture nei centri di detenzione che dimostrassero che la

prigionia era l'unica pratica attuata dai militari. La conoscenza di queste specifiche informazioni è stata possibile grazie alle autobiografie di chi ha avuto il coraggio di raccontare la terribile esperienza subita<sup>66</sup>, e cioè di quelle detenute che hanno denunciato ad Amnesty, alla Croce Rossa e all'Organizzazione degli Stati Americani, quando se ne è presentata l'occasione, atrocità e soprusi, ma soprattutto grazie al Nunca Más, il rapporto della Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas<sup>67</sup> (CONADEP) del 1984.

La dittatura lascia all'Argentina un'eredità drammatica. L'attività della memoria serve proprio a fornire la proporzione di tale trauma e vuole fornire uno strumento per raccontare di quelle persone, altrimenti dimenticate. A tal proposito le opere letterarie sono un mezzo utile e privilegiano i linguaggi simbolici, compresi quelli del sogno, dello straniamento, della metafora e dell'allegoria. Come sostiene anche Emilia Perassi, una docente dell'università di Milano che si interessa molto della scrittura di Alicia Kozameh, "il lettore dovrà domandarsi, insieme allo scrittore, come fare a narrare l'inenarrabile, cioè fatti, emozioni, dolori, che sono inesprimibili perché legati a un'esperienza devastante e traumatica". In particolare, di *Pasos bajo el agua*, la professoressa sostiene che

Il romanzo di Alicia Kozameh impegna il lettore a immergersi in un linguaggio differente, per far sì che l'esperienza di lettura si avvicini un po' all'indicibilità del suo vissuto. Spicca la speciale attenzione prestata ai più flebili movimenti del corpo, ai gesti minimi, all'espressione dei volti, alla ricerca di quella presa di possesso di sé che tormenti e prigionia intendevano impedire<sup>68</sup>.

In effetti, il romanzo da me analizzato racconta di un'Argentina fatta di torture e prigionia. Per raccontarla, Alicia Kozameh usa un alter ego (Sara), che le permette di fornire una testimonianza personale fatta di violenza, tortura, odori, sapori, voci, sentimenti repressi e poi liberati dopo anni di detenzione claustrofobica allontanandosene e, per quanto possibile, oggettivandola. Quello che si percepisce dalla lettura di questo romanzo è che ci vuole coraggio per

---

<sup>66</sup> Cito ad esempio l'opera collettiva *Memoria del buio: lettere e diari delle donne argentine imprigionate durante la dittatura*, Maria Elisa Foresto, 2008. Questo documento raccoglie le testimonianze di 112 donne argentine che hanno vissuto insieme, fra il 1974 e il 1983, l'esperienza drammatica della prigionia nelle carceri della dittatura.

<sup>67</sup> <http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/argentina/informe-de-la-CONADEP-Nunca-mas-Indice.htm>

<sup>68</sup> Perassi, Emilia, postfazione al libro di Alicia Kozameh, *Pasos bajo el agua*.

riabituarsi alla luce e agli spazi, per riassaporare la libertà senza però tradire se stesse dimenticando quanto accaduto. Tale processo non è sicuramente facilitato quando si è costantemente accompagnati da incubi e quando ci si ritrova spesso davanti ai propri aguzzini, ancora a piede libero. Allora si intuisce che l'alter ego diventa un modo per proteggersi, per custodire il poco che è rimasto della propria vita. Quel poco diventa una narrazione capace di resistere alla violenza e fornire oltre che una testimonianza, un esempio di solidarietà umana. Questo modo di narrare può essere descritto come un “*drenaje doloroso*”, come lo definisce la scrittrice Erna Pfeiffer<sup>69</sup> nel suo *Escribir*.

Alicia Kozameh dichiara che inizia a scrivere questo libro nel 1983, l'anno della sua gravidanza. Il nome della protagonista del romanzo è quello che sceglie anche per sua figlia. Inizia a scrivere *Pasos bajo el agua* a Los Angeles, continuando la stesura durante i suoi spostamenti prima in Messico e poi a Buenos Aires dove nel 1987 viene pubblicato, lo stesso anno in cui è entrata in vigore la “Ley de Obedencia Debida”, un anno dopo la “Ley de Punto Final”<sup>70</sup>: diffusosi in maniera quasi clandestina, tra le titubanze delle case editrici e delle politiche nazionali, viene ripubblicato solamente nel 2002 e nel 2005.

Definire la trama di *Pasos bajo el agua* non è una procedura semplice: leggendo il romanzo non si può fare a meno di notare che è come se tutta la storia fosse costruita secondo una struttura a puzzle, che va ricostruita poco a poco, durante la lettura. Il lavoro che il lettore deve fare per ricostruire la storia di una prigioniera politica sembra corrispondere allo sforzo della narratrice stessa che cerca, con la sua stesura, di ricordare tutti i dettagli dell'esperienza traumatica. È proprio nei numerosi particolari narrati che si fonda la laboriosa esplorazione mentale che ha lo scopo di non dimenticare nessuna minuzia:

Estuve haciendo serios esfuerzos por recordar algunos episodios. No hubo caso. Es como si se me instalara una sábana entre los ojos y el cerebro. La razón de la

---

<sup>69</sup> Erna Pfeiffer è una docente e scrittrice austriaca che si interessa molto della scrittura di Alicia Kozameh ed è autrice di un libro intitolato *Alicia Kozameh: ética, Estética y las acrobacias de la palabra escrita*, dove grazie anche all'approfondimento da parte di altre scrittrici, analizza tematiche profonde come l'identità, la memoria e la parola.

<sup>70</sup> Conosciute anche come *Leyes de Impunidad*, sono provvedimenti emanati durante la presidenza di Raúl Ricardo Alfonsín allo scopo di sollevare da responsabilità, senza possibilità di prova contraria, i rappresentanti delle forze armate che si fossero macchiati di delitti contro gli oppositori e di crimini contro l'umanità durante il periodo della dittatura militare argentina tra il 1976 e il 1983.

desmemoria está ahí: en los colores, las formas, la mayor o menor nitidez, los ritmos. La capacidad letal de los acontecimientos<sup>71</sup>.

La narrazione parte dall'arresto della protagonista (Sara) avvenuto il 24 settembre 1975 da parte di alcuni uomini della polizia Federale e la Alianza Anti-Comunista Argentina e si sviluppa tramite una serie di racconti non ordinati cronologicamente incentrati sulla repressione tirannica del regime militare, sulle torture, sugli abusi perpetrati in prigione e sulle degradanti condizioni in cui le detenute erano costrette a vivere (prima nella stazione di polizia di Rosario e poi nella prigione di Villa Devoto di Buenos Aires). La trama consiste nell'alternarsi di storie che vengono narrate come se fossero un flusso di coscienza della protagonista e in cui si intrecciano le descrizioni riguardanti il suo arresto e la sua prigionia con l'elenco di sentimenti ed emozioni provati nel momento dell'incarceramento, durante la detenzione e all'uscita dal carcere. La trama poi si estende ad altri personaggi, che sono le detenute che Sara incontra durante la sua esperienza detentiva e che diventeranno importantissime compagne di condivisione di cella ma soprattutto di preoccupazioni, paure e inadattamento dopo un'esperienza del genere. Il testo propone un continuo sbalzo temporale: mentre si legge della vita in cella, ci si ritrova catapultati in un futuro in cui Sara racconta la sua esperienza e mostra i quaderni che ha scritto durante la detenzione e che è riuscita a salvare testimoniando l'ingiusta sofferenza provata.

Dalla lettura del libro è facile intravedere il carattere autobiografico dell'opera. Questo, insieme agli argomenti trattati, è stato uno dei principali motivi che mi ha portato a definire tale opera una "novela testimonial", nonostante le evidenti eccezioni che, rispetto al genere in questione, tale testo presenta. *Pasos bajo el agua* non è la tipica narrazione fatta da una scrittrice/testimone/protagonista che descrive attraverso la prima persona singolare un evento traumatico: è un racconto particolare e intrigante, che lascia il lettore nella suspense fino all'ultimo rigo. Inoltre riporta solamente la voce della protagonista, ma intreccia più voci/testimonianze insieme ed è ricco di allusioni metaforiche che cercano di

---

<sup>71</sup> Kozameh, Alicia, *Pasos bajo el agua*, Alción Editora, 2002, p. 102.

rendere più leggero un'esperienza e un sentimento insostenibili, mettendo da parte la realistica crudezza che il genere di testimonianza porta a raccontare, anche e soprattutto dal punto di vista linguistico che analizzerò tra poco. È un modo differente di fare denuncia sociale e di riportare degli eventi altrimenti destinati nel dimenticatoio. Non traspare la necessità di fare una narrazione accusatoria: i fatti si rivelano da soli e il romanzo risulta essere un tentativo di riscattare ciò che i militari hanno cercato di insabbiare, di nascondere, di far "sparire". La stessa parola "tortura" viene menzionata una sola volta, quasi inconsapevolmente.

D'altronde, la particolarità di questo testo si intuisce anche dalla struttura. La conformazione dell'opera può essere definita come "apparentemente" circolare: il cerchio comincia dal giorno in cui la protagonista viene rilasciata e ritorna a casa dai suoi genitori, e termina con la descrizione del momento in cui viene rilasciata. Nonostante l'apparente gioco di parole, questo cerchio imperfetto, che sembra essere inconcluso, è la trama dell'opera e allude al 1975, anno in cui Sara viene arrestata che è l'inizio del romanzo e finisce col rilascio nel 1978, che è anche la fine della storia. Ho definito la struttura apparentemente circolare perché fuori da questo cerchio rimangono tre passi: i tre passi sotto l'acqua, che costituiscono poi il titolo del libro. I tre passi, che vengono citati solo verso la fine del libro, sembrano alludere alla distanza fisica percorsa tra prigionia e libertà ma sono in realtà lo spazio e il tempo in cui Sara rimane sospesa, non riuscendo più a tornare alla sua vecchia vita essendo continuamente condizionata dall'evento traumatico subito. La Kozameh presenta la narratrice, onnisciente e a focalizzazione interna multipla, come in sospensione tra due spazi e due tempi, fuori e dentro la prigione: Sara non è né fuori né dentro della prigione, è in un intermezzo, in una sorta di limbo in cui una linea sottile separa la protagonista da quella che può essere la sua nuova vita dove ritrovare l'individualità persa. I passi a cui si allude sono passi piccoli, logoranti, impercettibili e silenziosi che chi ha la forza di testimoniare compie. Sono passi faticosi, "passi sotto l'acqua": titolo, nonché metafora del libro che proseguo ad analizzare.

I capitoli sono indipendenti l'uno dall'altro e possono essere letti come racconti isolati. Caratteristico per la sua frammentarietà, il testo, poliedrico, è stato interpretato da alcuni come romanzo e da altri come una raccolta di racconti selezionati e sciolti, messi insieme da un particolare criterio nel montaggio e dai personaggi comuni. L'elaborazione letteraria della Kozameh si propone in maniera innovativa e interessante e si differenzia sia dal procedimento autobiografico di autrici come Rigoberta Menchù e di Domitila Barrios de Chungara, sia dalla scrittura solitaria, quasi giornalistica, come quella Elena Poniatowska ad esempio: con la sua frammentaria struttura non lineare, composta da vari tipologie di discorso come per esempio voci di diario, lettere o pezzi di giornali, vi è un continuo alternarsi tra tempi al presente e al passato con pochi connettori linguistici tra le idee del narratore e attraverso cui la Kozameh sembra rifiutare non solo l'oppressione della dittatura militare ma anche i tradizionali metodi di scrittura e narrazione, emergendo con una sorta di scrittura d'avanguardia. Quello che vuole rappresentare è la sua realtà, assiduamente vissuta tra la voglia di resistere e denunciare e l'onnipresente ricordo della traumatica esperienza che ha provato, soprattutto dal punto di vista emotivo. La violenza descritta quindi più che corporale è una violenza psicologica: il libro diventa un luogo di sfogo, una specie di seduta di auto-psicanalisi per la scrittrice. La narrazione frammentaria fa anche pensare che la Kozameh in realtà voglia alludere, in questo modo, alla disumanizzazione che la tortura provoca nelle vittime, che distrugge psicologicamente e fisicamente l'individualità e l'identità umana, l'entità del corpo umano, scomponendolo in tanti piccoli pezzi difficili da ricomporre. I capitoli del racconto si trasformano in passi verso la riappropriazione della propria identità, fulcro della resistenza all'annichilimento attuato dalla dittatura.

Una delle varie particolarità del testo che mi ha incuriosito consiste nel modo di narrare: è come se la scrittrice volesse raccontare insinuando, attraverso una visuale laterale. Questa tecnica viene utilizzata in tutto il testo attraverso un conglomerato di allusioni continue a partire dalle quali il lettore/lettrice può

trarre le proprie soggettive conclusioni. La forza della scrittura di Alicia Kozameh penso risieda proprio nelle varie strategie discorsive che utilizza per comunicare al lettore quello che non è stato mai detto: la scrittrice infatti alterna l'uso di differenti persone durante la narrazione e si trova spesso una prima persona singolare, normativa, con cui fornisce un tipo di dichiarazione diretta; alle volte poi se ne discosta con una prospettiva onnisciente con la terza persona singolare che crea l'illusione della realtà narrata. L'utilizzo della prima persona singolare serve inoltre a trasmettere sensazioni e sentimenti dei personaggi in maniera diretta: "Sara estaba sentada. La habían dejado. Ya no pegaban, ya casi no insultaban. Quería abrir la boca, quería cabla. Se entusiasmaron, se dispusieron a escucharla. Qué esperarán que diga"<sup>72</sup>. L'autrice fa parlare quindi tutti i suoi personaggi fornendo differenti punti di vista: caratteristico a tal proposito è il quinto racconto intitolato "Sara, Elsa, Marco y la danza de la gran tristeza", che analizzerò meglio a seguire.

Vi è poi l'utilizzo della forma epistolare in due racconti ("Carta a Aubervilliers" e "Carta de Aubervilliers") con cui sembra distanziare il tempo della narrazione e il tempo della storia, creando una sorta di distorsione durante la narrazione. Quella della Kozameh è una scrittura istintiva, energica, che vive le esperienze del passato facendole coabitare col tempo:

I believe there is a direct relationship between the feelings I experience when I write and the style of my work. My writing is not linear, nor does it necessarily sustain a constant point of view. Rather, it is a narrative that switches points of view. Another characteristic is that the narrative does not follow a chronological flow of time. Instead, it jumps back and forth between present, past, and future, creating a sense of atemporality where all times coexist<sup>73</sup>.

Un'altra peculiarità del testo consiste nell'importanza che ha la corporalità. La Kozameh ci orienta verso l'identificazione delle sensazioni e delle emozioni delle protagoniste attraverso il corpo femminile, come ad esempio quando nel capitolo "Carta a Aubervilliers", Sara racconta in una lettera alla sua amica Juliana

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 23.

<sup>73</sup> Kozameh, Alicia in Díaz, Gwendolyn, *Women and power in Argentine Literature*, op.cit., p.318.

della sua esperienza a Devoto, la cui sensazione è associata a quella sentita in fase di atterraggio dell'aereo, associata a una spaventosa sensazione di morire:

Siento la asfixia, todavía, los chorros que me brotaban de la espalda, siento la deshidratación como si ahora me estuvieran obligando a tragar una sandía entera. Con esa intensidad. Veo gris y veo verde, tengo pegados el verde y el gris<sup>74</sup>.

Attraverso la narrazione delle sensazioni corporali la scrittrice sembra voler esorcizzare il trauma, come conferma anche Nancy Tille-Victorica nel suo *The Corporeality of Memory, Resistance and Survival in Alicia Kozameh's Fictionalized Testimony*<sup>75</sup>. Nella narrazione dei primi racconti incentrati sull'arresto di Sara troviamo per esempio:

Y Sara se dijo casi sin poder creerlo que estaba viva, o resucitada, o dormida en medio de una tormenta. No muy segura optaba por suponer que estaba viva, que a pesar de los golpes tenía los huesos sanos; que se le habían helado los pies, pero eso, más que una señal de muerte, lo era de nervios, plebeyos y simplecitos nervios. La sangre había ido a detenerse donde se le había estado necesitando: en el estómago. No era un cadáver antiguo, no la habían untado con ningún perfume o aceite. Era el miedo, la incertidumbre: su sudor<sup>76</sup>.

Oppure

Sara se levantó tambaleante. Tenía un volcán en el estómago y le llegaba hasta la garganta, hasta la lengua, una acidez líquida que impulsaba hacia abajo tragando con fuerza<sup>77</sup>.

o ancora

Sara mantenía esa acidez que ahora se le derramaba en el alma, la mojaba entera. Tratava de conservarla como si fuera lo único suyo, propio y personal en medio de tanta novedad sucesiva<sup>78</sup>.

---

<sup>74</sup> Kozameh, Alicia, *Pasos bajo el agua*, Alción Editora, 2002, p. 102.

<sup>75</sup> <http://www.argus-a.com.ar/pdfs/the-corporeality-of-memory.pdf>

<sup>76</sup> Kozameh, Alicia, *Pasos bajo el agua*, Alción Editora, 2002, p.p. 25-26.

<sup>77</sup> Ivi, p. 30.

<sup>78</sup> Ivi, p. 31.

Il corpo, oltre a essere maltrattato, sembra rifiutare rigurgitando la situazione in cui si trova, come se volesse dare a Sara la possibilità di resistere e di non arrendersi nonostante le vessazioni. L'insubordinazione corporale vuole essere una denuncia della repressione: la Kozameh in questo modo costruisce una consapevolezza collettiva che mette in evidenza il silenzio di fronte alla brutalità subita; da una voce alla soggettività femminile. Contrariamente ai vari romanzi storici scritti da uomini, in *Pasos Bajo el agua* non vi sono particolari sprazzi di eroismo: l'unica cosa che può essere considerata eroica è la volontà da parte delle protagoniste di sopravvivere agli stenti e alle torture quotidiane. Le protagoniste infatti conservano le loro memorie, i loro pezzi di storia: la stessa protagonista Sara, ad esempio, riesce a conservare le poesie che scrive nascondendole nei suoi sandali, altre invece si nascondono messaggi nei loro orifizi<sup>79</sup>. Fanno del proprio corpo il loro archivio personale dove conservare i propri "affetti personali":

Y tanta necesidad de espacio las concentró, las ocupó en encontrar huecos en colchones, almohadas, en la ropa, en sus propios cuerpos, que preservaban los tesoros de que vivían: tanques de biromes, papeles delgados, libros livianos, algún reloj pulsera sin la malla<sup>80</sup>.

Per quanto riguarda spazi e luoghi, durante la lettura del romanzo si delineano ambienti dentro e fuori dalla prigione: lo spazio carcerario è il filo conduttore della repressione sia fisica che mentale raccontata. Le scene descritte ricreano la vita quotidiana delle prigioniere, le loro relazioni e i loro modi di resistere che mettono in pratica come fossero dei giocolieri.

Per quanto riguarda il linguaggio invece la Kozameh non ricorre al tipico discorso da romanzo rosa, teso a contrastare la crudeltà del mondo fallocentrico attraverso una sorta di codice femminile: al contrario, il suo è un linguaggio crudo, denudato di sentimentalismo, sobrio e laconico, che non si accomoda agli schemi convenzionali, non si culla su frasi fatte e sull'enunciazione di ovvietà, ma che è ricco di metafore, come a voler coprire la brutalità degli eventi narrati.

---

<sup>79</sup> Ivi, p.p. 44-45.

<sup>80</sup> Ivi, p. 41.

L'altra sfida del lettore/lettrice consiste proprio nel decifrare tale linguaggio, nel saper leggere tra le righe, compensare il non detto con la propria immaginazione. Con questo metodo la Kozameh fa qualcosa che non è di per sé semplice: raccontare la storia dalla prospettiva femminile senza pronunciarlo espressamente, senza rimanerne necessariamente assorbiti dal discorso ufficiale e senza fissarsi in una semplice posizione di contestazione.

La presenza maschile nel romanzo è quasi nulla e quei pochi personaggi maschili che ci sono spariscono durante la narrazione: i poliziotti del secondo racconto intitolato "Los hechos. Las zanjas", ad esempio, non vengono menzionati con il loro nome o titoli, ma in terza persona, anonimi o come "payasos rabiosos"<sup>81</sup>. Benché anche gli uomini sono stati vittime di torture, la Kozameh preferisce soffermarsi sulle donne perché vuole scrivere qualcosa che la rispecchi e perché vuole essere vicina a tutte coloro che hanno subito violenze, che in alcuni casi, e hanno condotte a gravidanze indesiderate o mutilazioni degli organi sessuali causando loro infertilità e altri sintomi come incontinenza, sfociando in una vera e propria questione di genere.

Passo ora ad esporre nel dettaglio trame e caratteristiche dei vari racconti. Sottolineo innanzitutto che il romanzo si apre con due dediche della scrittrice: nella prima, datata 1985, la Kozameh ricorda i prigionieri del Sótano di Devoto e le compagne che hanno condiviso con lei la prigionia (è probabile che in quell'epoca ci fossero ancora persone incarcerate). Alla fine menziona i morti, gli scomparsi, quelli che sono sopravvissuti. Sottolinea inoltre la veridicità dei fatti raccontati:

Lo sustancial de cada uno es verdadero, sucedió, lo viví yo misma o lo vivieron otras compañeras y yo lo supe, aunque he reemplazado nombres o quizá detalles que para nada cambian, de hecho, la esencia de la cosa[...]He escrito para que los episodios de los me ocupó sean conocido<sup>82</sup>.

C'è poi un secondo prologo, datato 1993, dove la scrittrice fa accenno ai problemi avuti in seguito alla pubblicazione del libro e alle minacce che l'hanno costretta

---

<sup>81</sup> Ivi, p. 22.

<sup>82</sup> Ivi p. 7.

all'esilio. La Kozameh indirizza poi il libro a una sola persona: si tratta di Rhonda (Rhonda Buchanan), professoressa dell'università di Louisville in Kentucky, che ha messo in contatto la scrittrice con la casa editrice Alción per la pubblicazione dell'opera.

In una delle tante interviste rilasciate, Alicia Kozameh rivela che scrive anche e soprattutto per sé stessa, poiché la testimonianza della sua esperienza le permette di convivere con le sue angosce e le sue ossessioni:

Siempre estoy llena de preguntas, esas preguntas son mis obsesiones. Y para esas obsesiones no hay, desde lo que es mi experiencia, desde la actitud que adopto en la existencia (y sin descartar la acción directa, con la que se complementa), otra solución que atravesarlas con la escritura<sup>83</sup>.

Nell'edizione italiana ringrazia anche chi, come Emilia Perassi e Laura Scarabelli, l'hanno aiutata con la traduzione e rinnova il suo invito alla vita, da chi come lei ha visto la morte a due passi.

“A modo de regreso” è il titolo del primo capitolo/racconto: qui la scrittrice ci presenta, in un continuo passaggio tra la terza e la prima persona singolare, il personaggio di Sara. Come ho già accennato prima, la maggior parte del testo è narrato in terza persona per creare l'illusione della realtà narrata, come se chi parla fosse esterno e lontano ai fatti raccontati. Quello che balza subito all'occhio in contrapposizione è l'uso della prima persona, adibito solitamente a raccontare le sensazioni della protagonista, rendendo il tutto più autobiografico. La scena si apre in ambiente domestico, in un contesto sereno e pacifico di una ragazza che torna a casa dai suoi genitori. Sara è appena tornata a casa ed è sul balcone, dove da lì via alla descrizione di una serie di sensazioni che le distorcono la realtà: si sente sopraffatta dal rumore delle motociclette, dai passi della gente che cammina per strada e dalla luce del sole che non vedeva da oltre tre anni. Essendo una narrazione in medias res, sono poche le parole chiave che permettono al lettore di capire fin da subito il carattere della narrazione: ad

---

<sup>83</sup> Andradi, Esther, *Escribo para saber: conversación con Alicia Kozameh*, Alción Editora, 2005, p. 184.

esempio, solamente alla fine del racconto viene introdotta la parola “carcere” e si da quindi la possibilità al lettore di spiegare il perché di tanto turbamento e straniamento, accennando all’uscita dal carcere della scrittrice:

Qué hago aquí, con el cuerpo como pegado a esta terraza, a esta canilla, a este geranio, a este cielo azul tan de río que tanto se esmeran en convencerme de que son verdad, mientras yo sé que es posible borrarlos por años. Suprimirlos<sup>84</sup>.

Sara sa che spiegare a qualcuno di esterno quello che prova è difficile:

Y mis padres no creen, no entienden lo que eso significa. No quieren reconocer que la vulnerabilidad es un hecho cotidiano. Y que no es fácil neutralizarla. Defenderse. Pero no hay nada que explica. Lo que tengo adentro es mío. Y me eleva a una soledad que no persigo pero que no impido<sup>85</sup>.

Anche il miagolio di un gatto provoca in Sara un immediato senso di panico e paura ed è in questo primo racconto che abbiamo modo di leggere una delle metafore più importanti e significative di tutto il romanzo a mio parere: le tornano alla mente immagini di gatti morti (visti quando era piccola) che le trasmettono una sensazione che ricorda di aver provato solo un’altra volta nella vita, e cioè in carcere. Dopo essere passata davanti a un gatto morto infatti, scrive:

Hace calor aquí. Esta terraza arde. Pero ya va a empezar a anochecer. Estos geranios son matizados. No sabía que estaban. Los rojos sí. De esos y de los blancos me acuerdo. Y aquél de la cuadra del correo. Los ojos saltados. Grande y amarillo. Lo vi y no lo aguanté. Sentí la náusea y me caí. Las viejas que me ayudaron deben haber pensado que desmayarse por ver un animal muerto es cosa de idiotas. Qué pueden saber dos viejas sobre qué se moviliza dentro de un cadáver de gato. Llegué a casa y tenía la garganta hinchada como si allí estuviera instalado el cuerpo muerto, gordo y amarillo. Entre la lengua y el esófago. Me metí en el baño, directo a vomitar<sup>86</sup>.

Questo dimostra che la memoria è qualcosa che coinvolge anche fisicamente, non solo mentalmente. La sensazione che Sara sente nel vedere un gatto morto

---

<sup>84</sup> Kozameh, Alicia, *Pasos bajo el agua*, Alción Editora, 2002, p. 13.

<sup>85</sup> Ivi, p. 14.

<sup>86</sup> Ivi, p. 16.

la riporta alle circostanze in cui ha riprovato le stesse sensazioni: fra queste, la scrittrice narra, senza nessuna introduzione all'argomento, della volta in cui ritrova per strada il cadavere dello zio: "Ibamos a Alberdi, a la casa de su hermano, que estaba muy vivo y no se imaginaba que iba a morir veinte años después en la calle, como muchos gatos, pero de balas paramilitares"<sup>87</sup>.

I gatti che trova per strada possono essere intesi come la metafora della morte, nonché incarnazione e sintesi dell'oppresso e del represso dal sistema dittatoriale. Allo stesso tempo però può avere un doppio significato: questo animale, che riesce a scappare da ogni pericolo, può essere interpretato anche come la metafora della resistenza, la testimonianza della libertà. I gatti quindi si trasformano nel simbolo della sopravvivenza legata alla leggendaria caratteristica dei felini di vivere a lungo (le fantomatiche sette vite), a cui la stessa scrittrice fa accenno in questo primo racconto: "Viven, se mueren y resuscitan. O se mueren y se salvan de casi todos los peligros"<sup>88</sup>. Questa metafora sembra alludere al sentimento della scrittrice stessa: cosciente del fatto di essere stata in un certo senso fortunata a sopravvivere a tre lunghi anni di torture a differenza di molte compagne, come un gatto sente di essere sopravvissuta, sente di aver trovato la forza di resistere grazie ai suoi quaderni, unico modo per riappropriarsi dell'identità sottratta, ricostruirsi quella vita che le è stata rubata ingiustamente e superare il trauma subito, dichiarandosi portavoce di una vera e propria denuncia sociale. Tale ricostruzione potrebbe essere estesa anche a un contesto ben più ampio e cioè la libertà dal periodo del terrore e la ricostruzione della nazione argentina in seguito alle dittature militari.

La scrittrice continua a parlare di resistenza anche più avanti:

Así que más o menos una hora después, novecientas de las mil y pico que somos, jarros en mano pero sin golpearlos todavía, empezamos con gritos. Llamamos a las celadoras, pedimos hablar con el Jefe de Seguridad. Ningún resultado. Entonces los golpes<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> Ivi, p. 15.

<sup>88</sup> Ivi, p. 15.

<sup>89</sup> Ivi, p. 123.

Nel libro la Kozameh analizza tutti i tipi di resistenza possibili: resistenza culturale, fisica, psichica, comunicativa, che attraversano tutti gli spazi carcerari. È resistenza nascondere degli oggetti di contrabbando nelle celle o utilizzando il proprio corpo; scrivere su carta da sigaretta con una scrittura millimetrica; custodire i propri scritti in una biblioteca “intima”; comunicare segretamente con l’ausilio di linguaggio verbale e non. La resistenza è rappresentata anche dai titoli che anticipano i vari racconti e da cui traspare il desiderio di movimento, quasi come a formare una corazza difensiva: “A modo de regreso; Me detengo. Camino, me detengo; Otros caminan; La muerte marca el paso: camina; Los ojos ven: caminan; Las cartas vuelan; A modo de regreso II”.

Gli esempi di resistenza descritti nel romanzo sono molteplici: nel secondo racconto intitolato “Los hechos. Las zanjas” ad esempio, è descritto il momento in cui i militari irrompono in casa di Sara per cercare il suo compagno Hugo e qui vi è una scena in cui la protagonista è vittima di una violenza inaudita a causa del suo silenzio, che la porterà poi a essere arrestata:

Vio lo que nadie podía ver: soles que rompían el techo y se metían en la habitación, que se abrían y dejaban salir esferas rojas, que estallaban y ponían a volar letras de colores, que seguramente decían interminables frases que no alcanzaba a leer porque se esfumaban y otra vez los soles, a cada golpe. Endurecía el estómago pero no bastaba: tanto orgullo de su delgadez para que ahora le enterraran los puños hasta la espalda. Y le preguntaban, le preguntaban hasta el infinito. Infinito de piedras calientes<sup>90</sup>.

Oltre a un esempio di resistenza, questo pezzo è anche una dimostrazione dell’uso di un linguaggio metaforico, a tratti quasi fantastico, di un evento tragico come il sequestro, quasi come a volersene allontanare, a dissociarsene. Resistere è utilizzare il proprio corpo come veicolo di memoria e conoscenza, come una cassaforte di tesori e testimonianze. Per Alicia Kozameh anche leggere, e quindi preservare una vita intellettuale in cella, significa resistere, sopravvivere.

Nel terzo racconto, intitolato “Adriana recibe visitas”, è descritto l’arrivo di Sara in carcere tra le detenute, che scoprirà poi essere delle valide alleate e con cui condividerà un forte sentimento di amicizia. Giunta in quella che sarà la sua

---

<sup>90</sup> Ivi, p. 22.

“casa” per tre estenuanti anni, Sara non può fare a meno di notare le condizioni in cui vivono le prigioniere:

Llegada al límite con la luz, asomó la cabeza. Mujeres acostadas en camas de metal pintado de verde agua. Veinte, treinta. Demacradas y dispuestas a dormir o gemir. Movían los brazos hacia afuera de las camas, conversaban levemente de una a la otra, giraban las cabezas hacia un costado y otro; o mantenían clavadas contra el techo unas miradas gruesas, invadidas de alguna forma del espanto<sup>91</sup>.

Arrivata in carcere come un uccellino spaesato, Sara conosce Adriana Benetti, dottoressa proprietaria di una clinica ostetrica incarcerata perché praticava aborti e traffico di bambini, che la avverte che i carcerieri sono molto più violenti con le attiviste che con il resto delle detenute i cui reati sono ben più gravi di quelli per cui viene accusata Sara, fornendole una sorta di anticipazione di quella che sarà la sua vita d’ora in poi:

Aquella morochita, en vez de hacerse un aborto, la hija de puta esperó que el chico naciera y lo ahogó en un balde de agua. La denunció una vecina. La de la tercera cama del fondo le puso tres tiros al marido, pero le falló. Lo que no entiendo es cómo tiene marido, con esa nariz. La rubia teñida de enfrente discutió con la madre: le dio con un palo en la cabeza hasta que le rompió el cráneo. Y así, querida. A ese ritmo. Ya te vas a ir enterando. Y aquellas dos que no se acercan, ¿las ves? Son prostitutas. Ésas no se integran nunca. Sienten que las comunes como nuestra somos clase alta. Nos tienen bronca. Me imagino lo que sentirás vos ante todas nuestra. Todas las políticas son profesionales y estudiantes, de familias de ricos. O casi todas, ¿no?<sup>92</sup>.

“Sandalias, Ernesto, lágrimas y té” è il titolo del quarto racconto che si apre con un flash: Sara sta prendendo un caffè con un suo amico di nome Ernesto. È già uscita da Devoto, ma ha poca voglia di parlare: l’unica cosa a cui tiene sono le poesie scritte mentre era dentro, che mostra senza remore all’amico. E mentre il ragazzo è stupito di come Sara sia riuscita a portare con sé dei componimenti piuttosto che pensare a salvarsi la pelle, la mente di Sara ritorna al periodo di detenzione e in particolare, a una delle pericolose perquisizioni:

---

<sup>91</sup> Ivi, p. 31.

<sup>92</sup> Ivi, p. 34.

Entraron con la fuerza de una jauría entrenada; sacaron, previa requisita personal, a cada una, y las fueron metiendo en el pabellón de enfrente, que estaba vacío, que mantenían vacío hasta que detuvieran más gente por las calles de Rosario. Se quedaron con dos de las presas, Elsa y Sol, a las que hicieron responsables de todo lo que no les agradó encontrar. Solas y dueñas de todo destruyeron cuanto hubo a su alcance. Redujeron el espacio que las internas disponían clausurando dos calabozos y lo que llamaban cocina, donde se distribuía la comida y se solía guardar libros<sup>93</sup>.

Un'altra cosa che traspare da questo racconto in particolare è l'umorismo nero, in aggiunta quindi al linguaggio metaforico, che la Kozameh sembra utilizzare col fine di "alleggerire" qualcosa altrimenti insopportabile: "¡Qué situación jodida! ¡Jamás me imaginé que me fueran a hacer esto"<sup>94</sup>.

Il quinto racconto, che risulta essere anche il più lungo, si intitola "Sara, Elsa, Marco, y la danza de la gran tristeza". In questa parte del romanzo confluiscono i diversi punti di vista dei personaggi, ma due sono i concetti che più mi interessa sottolineare: il primo è che la prigionia cambia profondamente le persone, nonostante esse siano sopravvissute, e il secondo è che le donne coinvolte ne vengono fuori unite al punto tale che Elsa, amica e prigioniera insieme a Sara, nello scoprire che la sua compagna detenuta ha avuto una relazione col marito Marco, preferisce appianare l'amicizia con l'amica piuttosto che continuare a stare col marito. Il trauma diventa più leggero da sopportare grazie all'unione e all'amicizia con le altre detenute. In questa parte del libro è proprio la riflessione del personaggio di Marco (marito di Elsa) che ci permette di avere questa prospettiva:

Juntas tienen una especie de energía que no entiendo muy bien, y que no sé de dónde viene. Y aunque parezca que están peleando, en realidad no hay quien pueda dividirla [...] A vos la cárcel te cambió, Elsa. Vos ya no me querés. Estoy seguro de que si yo hubiera pasado por lo mismo que vos, me considerarías un héroe, y no un idiota. O por lo menos me respetarías. En tu vida tus compañeras y tu hijo ocupan un lugar privilegiado. Por supuesto que esto feliz no me hace, pero yo tampoco tengo las energías para modificar el curso natural de los sentimientos de nadie. Estoy demasiado cansado. Y solo<sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> Ivi, p. 41.

<sup>94</sup> Ivi, p. 42.

<sup>95</sup> Ivi, p.p. 72-75.

La colpa di essere sopravvissuta ad un regime dittatoriale che contamina la nazione come un virus, fa soffrire Sara di una sindrome da stress post-traumatico che si manifesta con l'ossessivo sentimento di colpa rispetto a chi non è uscito vivo da quell'esperienza e di sentirsi sempre ansiosamente sotto minaccia:

Me siento como si yo fuera parte del público de un cine. Cada pequeña acción, cada palabra, no se originan en mí. Yo no soy la protagonista. Yo me siento en un café, observo por la ventana a la gente caminar, correr para alcanzar el colectivo, perderlo, los veo conversar con otros, gesticular, no sé, lo veo vivir. Me imagino que eso es lo que están haciendo. Pero yo estoy a años luz de distancia. Estoy situada en el medio de todo ese movimiento, pero emocionalmente no participo. Es como si estuviera allí sentada mirando una película. Y no cualquier película: una muy, pero muy insípida. Desde que salí en libertad me siento más presa que nunca. En la cárcel, me siento, con todos los que todavía no salieron. Y no puedo evitar las culpas por estar disfrutando una libertad que no me pertenece sólo a mí, sino a todos<sup>96</sup>.

La Kozameh nel suo libro non mette mai in scena una Sara militante ma il lettore sa che l'arresto e la vita in cella sono dovuti alla vita in cui la protagonista è coinvolta. È importante quindi sottolineare in questo racconto il personaggio di Cristina: questa ex detenuta in effetti aiuta a rievocare l'immagine di Sara attivista e il suo impegno politico collettivo:

Esas mujeres que vos y yo también somos. Esas a las que las circunstancias de la vida –que no son abstracciones- les mostraron sucesivamente que el mundo necesitaba gente dispuesta a poner su cuerpo, su tiempo, su eternidad, para intentar el fortalecimiento de la vida de los seres humanos. Esas mujeres. Las que definieron a su enemigo. Las que se concentraron en la lucha. Ésas a las que ese enemigo, ganándoles una batalla, tiene físicamente en sus manos. Con vos. Las que compartieron con vos, de a cuatro, una celda en la que sólo cabía una. Esas amigas, Sara. Ésas con las que día a día te cruzaste miradas de miedo. Miradas de entendimiento. Miradas de despedida ante la inminencia de la muerte<sup>97</sup>.

Nel sesto racconto siamo nuovamente avanti nel tempo: è il 1979 e Sara, uscita ormai dal centro di detenzione, racconta alla sua amica messicana Chana della

---

<sup>96</sup> Ivi, p. 62.

<sup>97</sup> Ivi, p. 52.

sua traumatica esperienza, ribadendo di quanto sia stato vitale il rapporto di amicizia e solidarietà instauratosi tra le detenute, anche e soprattutto dopo la reclusione:

Cristina me clarificaba la visión del mundo. Forzaba las estrecheces a las que nos sometían los vientos, opuestos que nos aturdían y nos aturdían, las forzaba, las forzaba, te juro, y abría el camino. Y continuábamos nuestro recorrido. Avanzábamos. Ella persiguiendo los rastros inexistentes de un marido a esa altura quizá también inesistente. Y yo con mi propio compañero todavía en la cárcel; y con tanta vida interna circulándome, urgiéndome a aceptar su evidencia[...]Cristina era mi parámetro hacia la realidad<sup>98</sup>.

Parlando del sequestro, Sara pone un accento particolare sulla privazione da parte dei militari di una giacca di pelle che apparteneva al suo compagno Hugo. In questa parte del libro tale apparente semplice indumento diventa quasi un'ossessione per la protagonista: per 4-5 anni Sara vede che quella Giacca è indossata da uno dei militari e questa cosa la fa soffrire enormemente. Per tale motivo ritengo che la giacca sia un'altra metafora di qualcosa di ben più profondo: a un certo punto Sara parla della giacca come di qualcosa di fortemente caratteristico in una persona; l'indumento sembra dare una specificità e una personalità a Hugo. Sembra alludere all'individualità umana, quella che le forze armate tentano di distruggere ad ogni costo con le loro incarcerazioni; quella specificità che, se non soppressa, potrebbe minare l'obiettivo militare di annichilimento, e di cui il militare col sequestro si appropria, "indossandola":

Así, de pronto, y con la campera de Hugo. No en las manos, sino puesta. Puesta. Y Hugo en la cárcel sin posibilidad de saber, sin la más remota idea de que el tipo se había estado poniendo su campera durante los últimos cuatro inviernos. Usurpando ese lugar. Rellenando, invadiendo el espacio que no le pertenecía. Casi como haberle arrancado la piel a Hugo y haberse cubierto con ella. Dije cubierto. No dije protegido. Me entenderás que no esté de ánimo como para soportar tanto peso semántico<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> Ivi, p. 89.

<sup>99</sup> Ivi, p.p. 85-86.

Tramite il punto di vista di Sara, che si esprime sempre in prima persona quando si tratta di sensazioni, la scrittrice continua a proporci il sentimento di alienazione delle protagoniste, l'inadeguatezza nel vivere nel mondo dopo essere uscite dal carcere, la difficoltà ad adattarsi cercando di fuggire da un passato troppo pressante e lacerante:

Prácticamente todo era adverso. La tarde, el aire de la tarde. La forma que adquiriría la luz entre los edificios. Las paredes exteriores. Interiores. Todo tenía un olor como de no pertenecernos. Las conversaciones que escuchábamos entre la gente caminando por las calles, en las mesas alrededor de la nuestra en cualquier café; sus preocupaciones: qué modelo, qué marca de moto o de auto estaba de moda. Todo era ajeno: la calidad de las actividades en las que los más jóvenes invertían su tiempo, el ritmo de letargo con que las nubes transcurrían a través del cielo. Todo. El silencio obcecado de los que se habían decidido por el miedo, y por la desmemoria de los desbordados por la práctica constante de los más elementales mecanismos de defensa. Todo ajeno. Todo hostil. Nosotras, que habíamos sido fagocitadas por los tentáculos de una bestia que habíamos sentido cercana, suprimidas en plena actividad y juventud de una sociedad ansiosa y bullente, reaparecíamos después de años. Reaparecíamos valientemente. Pero caímos, átonitas y acosadas por la náuseas, en medio de la colosal sordera de un pueblo anesthesiado a golpes. Y nos dio una mezcla, no sé qué tan bien combinada, de tristeza y rabia<sup>100</sup>.

Fuori dal carcere, ci viene presentata una vita altrettanto dolorosa ed estenuante: l'essere "in libertà" non dona quel senso di normalità nelle cose quotidiane. Sara si sente alienata in una società le cui preoccupazioni sono troppo effimere e superficiali per poter essere ascoltate. Essere seduta al bar e sentire le conversazioni della gente "normale" che discute del colore o del modello di auto da comprare, catapultata angosciosamente la protagonista in un baratro fatto di insulsaggine. Questa è, a mio parere, è un modo di vivere in un mondo parallelo alla realtà, sopravvivendo: essere ancora vive e non più costrette a rivestire ingiustamente un ruolo da detenute, non è sufficiente a permettere di andare avanti, buttarsi alle spalle il trauma e vivere. Si "sopravvive" in un limbo fatto di costante terrore e inadeguatezza.

Viene poi affrontata la tematica dell'esilio e delle minacce continue anche fuori dal carcere, che alimentano il sentimento di costante terrore e inadeguatezza:

---

<sup>100</sup> Ivi, p.p. 87-88.

La cosa es que a lo largo de este año 1979, y de todos los otros años, me imagino, los milicos no estaban precisamente dispuestos a perdernos de vista a Cristina y a mí. Nos habían negado la posibilidad de salir del país para mantenernos bajo control. De ahí mi libertad vigilada por seis meses, y por eso la persecución durante todo el tiempo posterior. El tipo que junto con el refinado grupito de expertos había allanado mi casa, me había reventado el cuerpo a golpes durante horas, me había largado la versión de que Hugo ya estaba muerto, había destruido los muebles, me había robado hasta mis bombachas y mis corpiños, mis libros, mi máquina de escribir, la ropa de Hugo y sobre todo su campera[...]Cada amenaza, cada muestra por parte de los militares de que conocían hasta el más mínimo detalle de lo que estaba sucediendo en nuestras vidas, acrecentaba los terrores y los odios. Querían que me fuera del país, pero no me daban pasaporte. Querían que Cristina dejara de indagar sobre el paradero del marido<sup>101</sup>.

Al costante sentimento di inadeguatezza che accompagna le protagoniste, subentra la reale impossibilità di poter vivere nel posto dove sono cresciute e dove, volente o nolente, hanno preso parte a quella che diventerà la storia del Paese. Le forze armate continuano a non tollerare le persone che mostrano coraggio e spirito di ribellione, per cui all'incarceramento illegale, subentra poi l'espatrio, negando alla persona ogni possibilità di diritto. Le protagoniste quindi vengono ancora annullate e private della loro individualità.

Il settimo racconto intitolato "Carta a Aubervilliers", come anticipato all'inizio, è uno dei due racconti presentato in forma epistolare: Sara scrive una lettera alla sua amica Juliana in cui le parla della sua esperienza a Devoto. È difficile rappresentare l'atmosfera in carcere: gli eufemismi sono di troppo, le parole censurate, la comunicazione è elettrica e le prigioniere sembrano prepararsi a morire:

Teníamos que estar listas en veinte minutos con una muda de ropa. De dónde íbamos a sacar medida para demorarnos esa eternidad. En la mitad del tiempo ya esperábamos, unidas por una corriente eléctrica muy física que nos mantenía activos garganta y estómago. Pero lo que me angustia, ¿sabés qué es?: la posibilidad de que ninguna entendiera en ese momento la esencia del problema. Pero no, tampoco estoy en lo cierto; porque entonces, si no captábamos la cosa medular, decime qué fue lo que nos hizo despedirnos como si fuésemos a morir. Nos clavábamos unas miradas blancas, tiza compacta, firme contra las frentes, nos estudiábamos la lividez, las arrugas, las

---

<sup>101</sup> Ivi, p.p. 88-90.

canas recientes, nos corregíamos los defectos de peinado o nos arrancábamos unas a otras hilachas, pelusas<sup>102</sup>.

Questo ricorso alla forma epistolare sembra essere un'altra strategia discorsiva atta a inserire dettagli sui pensieri e sulle sensazioni del suo alter ego. Senza "annoiare" con una semplice descrizione sull'angoscia, la Kozameh utilizza la lettera-sfogo tra Sara e la sua amica per permettere al lettore di capire ancora più a fondo l'essenza del problema.

L'ottavo racconto è intitolato "Como en la guerra. En la guerra" dove, grazie a una conversazione tra due detenute (Liliana e Gloria) riguardo lo sfamare i loro bambini e proteggerli dalle guardie durante la notte, apprendiamo un'altra caratteristica dei personaggi della Kozameh: nonostante il rischio di non uscire vive dalla detenzione, si percepisce l'importanza vitale di perpetrare la vita attraverso l'assidua e costante preoccupazione di salvaguardare la prole ed evitare l'allontanamento dalle madri. Oltre quindi all'istinto di sopravvivenza, percepiamo tutte le difficoltà di essere, oltre che esseri umani, anche madri:

- Cuándo se llevan a tu hijo.
- El lunes. Ya se cumplen los tres meses.
- Quién lo va a tener.
- Mi vieja: sesenta y ocho años, enferma, sola, y encima criar al chico.
- Ella va a estar contenta.
- Jorge es mi hijo. Es mío.
- Para hablar pavadas mejor callate: vos estás aquí adentro. Otra vez el ruido. ¿Oíste?
- Esta vez por la zona de la cocina, ¿no?
- En el caso de que el Penal nos permitiera tenerlos más tiempo los chicos se acostumbrarían más a una.
- Sí. Después quién me lo saca.
- ¿Quién te lo saca? ¡Mirá vos la disyuntiva! La cana, querida..Dejame ir al fondo. Quiero ver qué se mueve<sup>103</sup>.

Nel nono racconto, intitolato "Del diario de Sara", è riportata appunto una parte del diario di Sara dove racconta della morte di una sua compagna di cella Patricia

---

<sup>102</sup> Ivi, p.p. 101-102.

<sup>103</sup> Ivi, p.108.

del Campo, lasciata morire senza che ricevesse nessuna cura, nel giro di tre giorni. Anche questo evento, brutalmente vissuto, è ricordato dalla protagonista come qualcosa di estremamente alienante:

Abrieron la reja, entraron al pabellón-hospital como al almacén, riéndose, hablando de los pies chuecos de otra celadora. La subieron a la camilla y sin mirar al resto fueron empujándola. Unos pocos días atrás me lamentaba de no tener nada que decir en este cuaderno. <Qué porquería>, había anotado: <nada que decir>. O algo por el estilo<sup>104</sup>.

Il decimo racconto è intitolato “Descripción chata y desganada de una noche de fin de año” e, come già suggerisce l’intestazione, è ambientato il giorno di capodanno. Un giorno di festa, insolito da festeggiare in prigione, durante il quale nonostante il pranzo e i regalini modestamente ricavati dalle cose di tutti i giorni, non si riesce a raggiungere quel senso di normalità e serenità e porta Sara a sentirsi più inerme che mai:

La inercia, la inercia. Hoy la inercia, como gran parte del día de ayer. Esa demora. Ese aceite en el alma. Veo la pared y también la huelo. El verde pálido de la pared se huele. Ni pistacho ni menta. Más bien fondo de océano con detalles humanos. Mejor no extenderse<sup>105</sup>.

Nell’undicesimo racconto intitolato “Carta de Aubervilliers” si percepisce a pieno la sensazione della circolarità della struttura del libro che sta per chiudersi. Un’attenzione particolare va rivolta già al titolo stesso: è lo stesso del settimo racconto. L’unica cosa che cambia è la preposizione “a” in “de” che fa percepire al lettore, oltre a un movimento, la sensazione che al di là del carcere vi è un altrove: è l’altrove dell’esilio. La lettera infatti proviene dalla Francia, Paese in cui la sua amica Juliana è stata esiliata. In questo secondo scorcio epistolare è possibile leggere una nuova lettera, dove insieme ai ricordi sempre vividi del tempo passato vissuto insieme in carcere viene suggerito tra le righe un tentativo di andare avanti, attraverso l’esempio della “nuova” ed esiliata vita di Juliana con suo marito e sua figlia. L’amica di Sara sembra volerla spronare a reagire, a uscire

---

<sup>104</sup> Ivi, p.p. 124-125.

<sup>105</sup> Ivi, p.129.

dall'intermezzo in cui si trova, descrivendo quella che è la sua vita dopo il trauma e dopo l'espatrio. Anche qui, troviamo il sarcasmo noir della Kozameh che caratterizza il suo modo di scrivere: "Menos mal que acá uno no sale a barrer la vereda. Una de las ventajas del exilio en Francia: no hay que barrer la vereda"<sup>106</sup>.

Il dodicesimo e ultimo racconto è intitolato "A modo de regreso II". Anche qui troviamo la ripetizione di un altro titolo, il primo. Con questo capitolo finale la storia sembra volersi chiudere: se nel primo racconto ("A modo de regreso") si parla del ritorno di Sara a casa dai suoi familiari, in questa parte viene riportato il momento della sua uscita di prigione. Si rimarca l'inversione cronologica del primo e ultimo. Questo capitolo non è che la conferma della condizione di sospensione in cui vige la protagonista:

Algo se invirtió en mi interior. Un rincón de mi cerebro giró, se reubicó. Y todo lo que venía sucediendo me pareció mentira. Cómo iban a ser verdad todos esos árboles vivos, estas extensiones de maíz, esas sombras. Había una única verdad y era la prisión, el estado de encierro<sup>107</sup>.

In questo ultimo racconto la narratrice non parla soltanto della prigionia, ma pone un'accentuazione importante alla sua messa in libertà da Devoto che culmina nell'appurare che la protagonista è riuscita a portare con sé due quaderni di appunti scritti in due anni ("Yo apretaba mi bolso de libertad. Lo presionaba con el codo contra la cadera derecha. Había salvado de la requisita militar dos cuadernos con anotaciones de dos años")<sup>108</sup>, senza che le perquisizioni militari glieli sottraessero, nella consapevolezza che l'atto di scrivere è qualcosa di effimero ma allo stesso tempo qualcosa di cui non può fare assolutamente a meno:

Esto que estoy haciendo es ineficaz. Estoy intentando describir un momento de este calibre. Casi absurdo. Posible, pero absurdo. Y esto último también es una aclaración estéril: yo creo en la palabra. Con fervor. Para tantos que no pueden ni imaginar ciertas realidades, que han pasado por zonas tan alejadas de la empiria, o que no han pasado por ninguna zona, no hay más recurso que la palabra escuchada, leída. Imágenes o no imágenes, siempre la palabra<sup>109</sup>.

---

<sup>106</sup> Ivi, p.143.

<sup>107</sup> Ivi, p.151.

<sup>108</sup> Ivi, p.150.

<sup>109</sup> Ivi, p.149.

Questo capitolo sembra giustificare anche l'ostinazione di Sara nel portare a casa un pezzo di quell'esperienza con l'intento di aiutarsi, rileggendolo, a trovare le parole per poter raccontare e testimoniare l'indicibile trauma. Ed è in questo racconto in particolare che la narratrice annuncia, quasi inconsciamente, anche quello che sarà il titolo dell'intera opera: "Cruzar con lluvia el espacio entre el portón de la cárcel y el micro del ejército. Tres pasos bajo el agua: bueno para algún título, si estuviera contando esta historia"<sup>110</sup>.

In questo preciso istante la scrittrice non parla dell'esperienza della prigionia ma della riappropriazione della libertà tanto agognata, tre anni dopo essere stata arrestata. È la prima volta che dopo tanto tempo rivede il cielo stellato. Il lettore non può comprendere a pieno questo momento, non avendolo vissuto, in tutta la sua profondità, globalità di sensazioni, impressioni e sentimenti: pertanto è necessario scriverlo affinché il lettore possa almeno immaginare<sup>111</sup>. L'atto di scrivere però non è qualcosa di semplice come si può ingenuamente pensare: è contornato da un costante sentimento di paura della scrittrice di non riuscire a esprimere al meglio la sua esperienza:

Hay un temor que me paraliza ahora, siempre el mismo de no lograr la expresión justa, conveniente. Temores. Injustificados, porque la expresión sin objeciones no existe. Hasta el punto de que lo más gozoso del manipuleo, lo más angustiante y feliz del amase literario es reemplazar una palabra por otra mejor<sup>112</sup>.

L'intento della scrittrice sembra essere quello di ricreare in chi legge il romanzo l'immobilizzazione della detenzione e allo stesso tempo il movimento di resistenza dei prigionieri che si erige come pulsione di vita contrapposta alla morte preannunciata dallo Stato repressivo. La Kozameh vuole sottolineare anche quanto difficile sia tornare alla libertà quando questa è annullata non solo nelle carceri ma in tutta la nazione argentina a causa della politica del terrore:

La literatura es como cualquier otro producto humano: desde su génesis es social. Si nace de la sociedad, volverá a ella[...]La literatura tiene ese rol, que es fundamental: el

---

<sup>110</sup> Ivi, p.149.

<sup>111</sup> Pierotti, Daniela / Espinaco, Miguel, *Veo la actualidad como el producto de lo que los milicos dejaron*, reportage a Alicia Kozameh, 2004- <http://www.elmangodelhacha.com.ar/revista37/>

<sup>112</sup> Kozameh, Alicia, *Pasos bajo el agua*, Alción Editora, 2002, p.150.

de mostrar la realidad en una diversidad de estilos y de variantes estéticas, y el de empujarnos hacia el futuro, mostrándonos su potencialidad hacia la creatividad, hacia la evolución superadora, hacia el crecimiento. Quiero decir, hacia el crecimiento como seres humanos, como sociedad, como comunidad humana<sup>113</sup>.

Si può raccontare, quindi, l'orrore? Possono le parole, attraverso le loro connotazioni, raccontare la tragedia di migliaia di persone incarcerate, malmenate, stuprate, torturate, umiliate, di altrettante uccise e fatte sparire nel nulla, e di altrettante ancora rese folli da questa assenza? Probabilmente no. Ed ecco quindi che la Kozameh usa un tipo di scrittura che coinvolge da subito nella lettura e nei fatti narrati. Come rileva anche Emilia Perassi nella sua postfazione, il tratto saliente di *Pasos bajo el agua* è proprio l'attenzione alla scrittura e alla dimensione della corporeità. La Kozameh accumula dettagli fisici minuziosi, apparentemente insignificanti, in realtà fondamentali. I personaggi (Sara, alter ego dell'autrice, e le ex compagne di prigionia) si muovono in un universo angosciato ed oppresso alla ricerca dell'antico equilibrio con il mondo, di quella padronanza di sé che l'esperienza traumatica a Villa Devoto (il carcere "perbene" della dittatura) sembra aver irrimediabilmente falsato. Sara agisce e racconta, e si guarda agire e si sente raccontare: la narrazione oscilla tra "io" e "lei", e questo dualismo trova il suo fuoco definitivo nel "noi", il pronome che sottintende a tutta la narrazione. Nel cogliere la vita di Sara, Elsa, Adriana, Cristina e delle altre, la Kozameh fa emergere un senso di unità profonda che salda indissolubilmente questi destini cui un pugno di folli ha negato le gioie e gli affetti di una vita normale. Sara è l'alter ego della scrittrice, ma può esserlo anche di tutte le donne e tutti gli uomini che hanno vissuto la prigionia durante la dittatura argentina. È in questo senso che questo romanzo di testimonianza diventa un'esperienza collettiva e comunitaria che si può percepire dal prologo dove la scrittrice cerca di fare un tacito patto col lettore, sollecitandolo alle verità narrate.

---

<sup>113</sup> Bolognese, Chiara, intervista realizzata presso la Residencia de Estudiantes de Madrid il 29 maggio 2008. È consultabile in internet all'indirizzo: <http://presnum.mshs.univ-poitiers.fr/kozameh/Presentation/Presentacion.html>

Passi sotto l'acqua è un libro forte e coraggioso, fragile e vivo, dalla struttura tormentata e dalla prosa originale. Le parole forse non riescono a rendere appieno l'orrore, ma certo aiutano a sopravvivere.

## IV CAPITOLO

### SCRIVERE È RESISTENZA: VITA E OPERA DI SUSANA ROMANO SUED

*Los testigos integrales son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo[...]Los que lograron salvarse testimonian de un testimonio que falta. No tienen historia, ni rostro, ni mucho menos pensamientos.*

Giorgio Agamben

#### 4.1 BIOGRAFIA

Nata a Córdoba (Argentina centrale) il 27 maggio del 1947, Susana Romano Sued, oltre ad essere una poetessa, narratrice e saggista la cui opera è stata tradotta in varie lingue, è una professoressa di Estetica e Critica Letteraria Moderna presso l'università di Córdoba dove dirige un progetto interuniversitario internazionale chiamato “Estética, ética y las formas de ruptura y refección del género poético en Argentina del último cuarto del siglo XX, y sus contextualizaciones en las metrópolis latinoamericanas, norteamericanas y europeas”. A partire dal 1997 entra a far parte dei ricercatori del CONICET<sup>114</sup>, con il ruolo di Principale Investigatrice che ricopre tutt'oggi.

Si laurea in Lettere Moderne nel 1971, prende il dottorato in Filosofia presso l'università di Mannheim nel 1986 e si laurea in Psicologia presso l'Università Nazionale di Córdoba nel 1988.

Il 24 giugno del 1977 viene sequestrata, portata via dalla casa dei genitori e rinchiusa nel centro di detenzione La Ribera, dove è imprigionata per due mesi, fino a metà agosto dello stesso anno. Questa esperienza, insieme al conseguente esilio in Germania, saranno gli eventi su cui molte delle sue opere si basano.

---

<sup>114</sup> Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

Tra il 1989 e il 1999 fonda e dirige una rivista presso la facoltà di Filosofia dell'Università Nazionale di Córdoba, dove riceve per ben due volte l'Onorificenza Massima di Docenza e Ricerca, rispettivamente nel 1992 e nel 1994.

Oltre ad essere una scrittrice, Susana Romano Sued è un'instancabile ricercatrice con particolare predilezione per l'opera di Paul Celan<sup>115</sup> e lavora molto anche come traduttrice di scrittori tedeschi, inglesi, italiani e francesi, come Höderlin, Bachmann, Brecht, Celan, Lasker Schüler, Kolmar, Benjamin, Oliver, Blake, Yeats, Elliot, Roethke, Dickinson, Greenberg, De Campos, Pessoa, Santiago, De Melo Neto, Pavese, Montale.

I suoi lavori spaziano tra vari generi tra cui vale la pena di ricordare il racconto *Creer en la palabra* con il quale ha ricevuto una nomination al concorso internazionale de Narrativa de Mujeres de la Fundación Avon 2000. Nel 2003 invece è candidata al concorso Honorarte de Letras de Oro di Buenos Aires per il testo *Filial*. Si è cimentata anche in un'opera sperimentale con il musicista Federico Flores, di nome *Leere: Los Silencios del Sonido*, appartenente al ciclo *Música con todas las letras*, del Centro España Córdoba.

Di tutta la sua carriera letteraria vi è una peculiare opera sperimentale, di stampo testimoniale, pubblicata nel 2007 e intitolata *Procedimiento. Memorias de La Perla y La Ribera*, basata sulla sua traumatica e devastante esperienza nel centro di detenzione e che analizzerò nelle prossime pagine. In un'intervista la scrittrice rivela:

Este proceso, que me ocupó durante muchos años, empezó con un silencio. Y eso fue así porque la inmediatez del horror deja sin palabras. Testimoniar, en general, cuando se es sobreviviente de una catástrofe, y con más razón aún, de una catástrofe genocida, resultado de una planificación de exterminio, ocasiona un efecto de mudez que a veces no se quita. A veces llega la muerte y no se ha hablado. Desde fines de los '70 mi escritura, de poesía fundamentalmente, registraba ya de manera oblicua el atravesamiento de la experiencia concentracionaria. Eso se puede ver en "Verdades Como Criptas", mi primer poemario publicado en 1981, que abarca en realidad tres libros cuyo arco temporal va desde 1970 a 1980. En mi exilio en Alemania, en donde el genocidio cometido por los nazis está presente en todo tiempo y lugar, es donde

---

<sup>115</sup> Poeta rumeno ebreo la cui poetica "oscura e nichilista" (come è stata definita da Primo Levi) si basa soprattutto sulla sua esperienza di sopravvivenza durante il periodo di deportazione degli Ebrei durante la II Guerra Mondiale.

empecé muy lentamente a hablar, lejos de los asesinos criollos, en tierra de los asesinos alemanes<sup>116</sup>.

La sua vasta opera letteraria, che le ha permesso di ricevere numerosi premi, consta di una proficua produzione poetica, tra cui vale la pena menzionare *Verdades como Criptas* (1981), che vince il primo premio nel Certamen Nacional de Poesía Luis José de Tejeda de la Dirección de la Cultura de la Municipalidad de Córdoba; *Mal del siglo* (1985), menzione speciale del concorso *Poesía y derechos humanos*; *Escriturienta* (1994), premio Fondo Estímulo Editorial Municipal, Córdoba; *Los Amantes* (2000), *plaquetas de la Colección Calamita, Foco Cultural, Córdoba*; *Journal* (2009) ,finalista del Concorso Internazionale di poesia Olga Orozco.

Nella sua opera è possibile leggere anche molti saggi riguardanti la scrittura, la critica letteraria e la traduzione, come in *La diáspora de la escritura* (1995), *Travesías* (2003) e *Consuelo de Lenguaje* (2005). Nel 2007 si aggiudica El Primer Premio Internacional de Ensayo Lucien Freud per il suo saggio *El canon y lo inclasificable en sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato: una lectura al sesgo*. Nell'ottobre dello stesso anno guadagna El Premio Bernardo Houssay al Investigador Consolidado per il suo grande apporto nella ricerca<sup>117</sup>.

---

<sup>116</sup> Intervista di Griselda Gómez, [http://www.guiacultural.com/guia\\_tematica/letras/procedimient.htm](http://www.guiacultural.com/guia_tematica/letras/procedimient.htm)

<sup>117</sup> <http://www.susanaromanosued.com/curriculum.html>

#### 4.2 PROCEDIMIENTO: MEMORIAS DE LA PERLA Y LA RIBERA

Pubblicata nel 2007, l'opera di Susana Romano Sued è la testimonianza di una lacerante esperienza vissuta nei centri di detenzione di Córdoba durante la dittatura militare argentina, che a fine anni Settanta ha prodotto circa 30.000 desaparecidos. Nonostante rispecchi una parte importante della vita dell'autrice, non può essere considerata semplicemente un'opera biografica: è un esercizio della memoria, del linguaggio e della scrittura dell'impossibile e dell'indefinibile. È un romanzo dell'orrore, basato sulle procedure dei carcerieri attuate nei centri di La Perla e La Ribera. Quest'opera, in base all'argomento trattato, alla corrispondenza tra narratrice e protagonista della storia e alla narrazione sviluppata per la maggior parte in prima persona singolare, può essere riconducibile al genere di testimonianza ma, come nel caso di Alicia Kozameh, il testo presenta delle peculiarità che lo portano a distinguersi rispetto ad altre opere appartenenti a tale filone: la trama, come la narrazione, non è lineare ma è presentata in maniera frammentata, con una divisione in capitoli apparentemente non giustificata; la sintassi è complessa, rende ostica la comprensione al lettore e sembra voler mimare la sofferenza e il disagio provati da chi racconta; la narrazione non avviene da parte di una sola persona, ma vi è una molteplicità di voci che forniscono vari punti di vista dello stesso orrore; l'atemporalità del testo rende complessa la collocazione degli eventi narrati e affida al lettore il compito di ricostruire l'intera storia che sembra voler comunicare lo sforzo che la stessa autrice compie nel riesumare i ricordi da un dimenticatoio costruito volontariamente.

Vi è infine un particolare riferimento al mondo animale: il ricorrente accenno agli uccelli fuori dalle carceri che volano sul limitrofo cimitero di San Vicente è come se avesse l'intento di sottolineare che fuori dai centri di detenzione non vi è un destino felice e, anche in caso di sopravvivenza, la morte dell'anima rimarrà come un marchio indelebile, cosa che succede all'autrice stessa.

Rispetto all'opera della Kozameh, *Procedimiento* rappresenta un altro particolare esempio di testimonianza e denuncia sociale: mentre la Kozameh è molto introspettiva nel raccontare la sua esperienza carceraria, la Sued invece racconta in maniera diretta e meno metaforica, non lascia nulla di non detto al lettore, niente da interpretare o da tradurre, tutto scritto nero su bianco, con una durezza quasi spietata. Un'altra sostanziale differenza tra i due testi concerne le voci poiché nella Kozameh, nonostante la violenza subita, riescono a mantenere una loro individualità con il loro nome e un loro punto di vista. Nella narrazione della Sued invece le voci si confondono, vengono disumanizzate e non vi è una distinzione tra le varie individualità a causa soprattutto della mancanza di nomi propri. Quello che inizialmente viene proposto come un punto di vista individuale, e cioè quello della scrittrice, riesce ad ampliarsi in un punto di vista collettivo: grazie alla fusione delle voci delle varie prigioniere, l'opera risulta una sorta di manifesto di denuncia in cui ognuno può e deve identificarsi. La narrazione, oltre all'alternarsi della doppia prospettiva io/noi delle prigioniere, propone anche un altro punto di vista e cioè quello dei carcerieri, di cui sono riportati pezzi di discorsi e di ordini da cui invece si percepisce tutta l'ostilità e la difficoltà dell'esperienza detentiva. Questa continua irregolarità non permette al lettore ad una prima lettura di capire e individuare bene i personaggi ma nel corso dell'opera è inevitabile la percezione della sofferenza di questa sorta di due fazioni di *Procedimiento*.

Un'ulteriore differenza tra i testi consiste nel modo in cui si attua la resistenza: mentre nel libro della Kozameh si percepisce un'ostinata volontà di testimoniare con la scrittura la sofferenza e i soprusi subiti (tanto che la protagonista Sara arriva a nascondere i suoi quaderni e a difenderli rischiando la sua stessa vita), nel testo della Sued la resistenza sembra avvenire attraverso i corpi, di cui analizzerò più avanti le peculiarità.

Leggendo *Procedimiento* è possibile notare che non vi è né un inizio, né una fine: la narrazione comincia in medias res, in carcere tra le detenute il “día tres, hora tres”, e termina “un día” non specificato, ancora in detenzione. Insieme ad altre detenute, la protagonista, che non ha un nome in particolare (una strategia che

permette a chiunque legga di potersi identificare nel personaggio), è costretta a vivere l'orrore della detenzione a cui si cerca di sopravvivere riportando fatti, dati storici, nomi, luoghi e date, con l'obiettivo finale di proteggere la memoria e permettere al mondo di conoscere il lato più oscuro della dittatura militare. La voce narrante appartiene a una delle prigioniere vittima di un maltrattamento inaudito da parte dei sequestratori che nel testo si scoprono essere non soltanto militari, ma anche civili: le detenute parlano di un Profesor, di un certo padre Ernesto, di un Menéndez, di Mafeni<sup>118</sup>. Questi nomi propri, tutti maschili, non sono fittizi ma sono personalità realmente esistite e coinvolte nel regime dittatoriale.

*Procedimiento* si erige in risposta all'imperativo di Adorno conseguente allo sterminio ebraico: "No se puede escribir después Auschwitz"<sup>119</sup>. Come sostiene anche il cugino della scrittrice Mauricio Tarrab nella sua presentazione del libro<sup>120</sup>, la Sued si fa carico consapevolmente di una fin troppo scomoda realtà e prova a riportare, attraverso la scrittura, una fotografia senza nazionalità del Crimine di Lesa Umanità che ha provocato il golpe del 1976. Non è un caso che la Sued scriva tale opera mentre è in esilio in Germania dove entra in contatto con un'altra realtà che è stata altrettanto traumatica e che, anche se già passata, la tocca profondamente perché le fa riaffiorare un marchio distintivo della sua identità ebraica e di cui in esilio sente il peso. Per tale motivo la scrittrice/protagonista sembra essere doppiamente emarginata, sia nella sua terra natia a causa della dittatura militare sia nella terra d'esilio che fa che ricordarle un tragico evento e che fa nascere nell'autrice la necessità e il coraggio di riportare alla luce la sua memoria. Questo spiega anche il riferimento particolare a Paul Celan (che è anche oggetto di studio e ricerca della Sued) e alle poesie in cui ha scritto dell'annichilimento delle persone nei campi di concentramento nazisti. La scrittrice sembra quindi cercare un sentimento comune, un modo per avvicinarsi a un pubblico più vasto che non interessi solo una fetta del mondo per riportare la dilaniante gravità della dittatura militare argentina.

---

<sup>118</sup> Romano Sued, Susana, *Procedimiento. Memorias de La Perla y La Ribera*, Milena Caserola, El Asunto, 3ª edizione, 2012, p.44 e p.73.

<sup>119</sup> [http://www.susanaromanosued.com/coment\\_pro.html](http://www.susanaromanosued.com/coment_pro.html)

<sup>120</sup> Tarrab Mauricio, *El procedimiento de Susy*, 13/12/2007 (<http://ampblog2006.blogspot.it/2007/12/susana-romano-sued.html>).

L'opera si basa su fatti autobiografici e documenti raccolti grazie alle testimonianze dei familiari dei detenuti/desaparecidos, al Nunca Más del CONADEP e alle Organizzazioni per i diritti umani come Paz y Justicia, Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, H.I.J.O.S.

Il titolo non è casuale: come si legge anche nella presentazione del Tarrab, *Procedimiento* deriva dal termine utilizzato dai militari per designare le operazioni di cattura e/o eliminazione di persone e ha un doppio significato: se da un lato ricorda un'epoca storica in cui la dittatura militare ricorre allo scellerato uso di campi di concentramento, dall'altro allude all'insieme di tecniche discorsive della scrittura con cui si tenta di riscattare e far emergere corpi, pezzi di storia e memorie. Nel testo il termine *procedimiento* appare solo due volte e in entrambi i casi non si riferisce al metodo di scrittura ma alle pratiche detentive messe in atto: nella prima la parola viene annunciata dal punto di vista delle detenute (“Oigan, parece que hay procedimiento que hoy no nos saquen de nuevo”<sup>121</sup>), nella seconda dal punto di vista carcerieri: “Acá procedimientos de noches de días creciendo en eficacia, perfectos, mejores, ganamos en pericia con tripas florecidas de miedo rugiendo en armonía con cada puntapié”<sup>122</sup>. Il titolo è poi arricchito da un sottotitolo (*Memorias de La Perla y La Ribera*) che chiarisce, a differenza del titolo, l'argomento e colloca l'opera in un determinato contesto storico-sociale.

*Procedimiento* è un racconto singolare, che rompe con la normalità: se non fosse per la mancanza dell'uso del verso, potremmo definire quest'opera quasi poesia d'avanguardia. Ricco di peculiarità accattivanti e stimolanti, la prima cosa che balza all'occhio, leggendolo, è l'assenza di una cronologia che permette di iniziare la lettura in qualsiasi punto ed essere comunque sempre al centro della questione trattata. Più che un romanzo, *Procedimiento* da questo punto di vista è più una memoria letteraria basata su documenti, testimonianze ed esperienze personali della stessa Sued:

---

<sup>121</sup> Romano Sued, Susana, *Procedimiento:Memorias de La Perla y La Ribera*, Milena Caserola, El Asunto, 3° edizione, 2012, p.67.

<sup>122</sup> Ivi, p.95.

Muda, enroscada, voy criando empollando memoria, sorteando rencores acopio calabra suspendidas en empachos de silencio, abusada rajada registro tenaces recuentos de calendarios agujereados de esperas sin fin<sup>123</sup>.

La composizione del testo è complessa ed è tesa verso il recupero della memoria attraverso un linguaggio che sembra incontrare difficoltà nell'espressione, motivo per il quale diventa scarno, crudo e asettico. L'opera, infatti, prende forma attraverso quarantacinque capitoli, indipendenti l'uno dall'altro, i cui titoli si riferiscono al giorno e all'ora di un tempo importantissimo però indefinito: è un tempo che sembra congelare il trauma, l'esperienza dell'orrore e sembra non riuscire a venirne fuori, divincolandosi nell'alternarsi dei giorni e delle ore che passano senza percepire un inizio e senza intravedere una luce in fondo al tunnel che porti alla fine. È un tempo in cui si rimane sospesi e in cui si perde ogni cognizione temporale, delineando solo l'intensità della tragedia. Tra i titoli dei capitoli si legge solo lo scandire del tempo in giorni e ore, come ad esempio "día 20 catorce", o "día menos seis una hora", oppure "día ciento seis, crepúsculo", o ancora "día y hora sin número".

La particolarità di questo testo, oltre che dal punto di vista della scrittura, è visibile fin da subito anche materialmente: già dalla copertina si può capire l'intento dell'autrice grazie alla raffigurazione della rete dei campi di concentramento e lo strappo (voluto) di quest'ultima a significazione di una ferita ancora aperta e della rottura con i consueti generi letterari, il tutto rafforzato dalla scelta delle tonalità del nero e del grigio, buoni referenti alla problematica trattata nel libro. È impossibile sbagliarsi: si sta per cominciare una lettura lacerante e sofferta.

Tre epigrafi aprono il libro e ratificano la necessità di raccontare utilizzando tutte le possibilità che la scrittura può fornire. La prima e la seconda sottolineano quello che è il tema centrale dell'opera, e sono dedicate alle voci che parlano nel testo, testimoni di quanto accaduto: "A los que penan por sobrevivir"<sup>124</sup>. La terza epigrafe, una frase di Paul Celan, esprime la necessità di scavare, metaforizzando

---

<sup>123</sup> Ivi, p.108.

<sup>124</sup>Ivi, p.7.

il lavoro della memoria: “Ponle al muerto las palabras en la tumba, las que pronunció para vivir. Acuesta su cabeza entre ellas, que sienta las lenguas del anhelo, las tenazas”<sup>125</sup>. Segue poi una breve descrizione, scritta in terza persona, che serve a informare il lettore riguardo l’ubicazione dei due non-luoghi, delle due carceri, dove fu negata la vita e l’esistenza umana dalla dittatura:

Muy cerca de la ciudad de Córdoba, sobre la autopista que une la capital provincial con Villa Carlos Paz, en las inmediaciones del puente Nuevo que conecta con la entrada a Malagueño, está La Perla, el centro clandestino de detención más importante de Córdoba durante la última dictadura. Sus instalaciones están sobre una loma, a mano derecha en dirección a Carlos Paz, y se pueden observar desde la ruta. Se lo llamaba “La Universidad”. En tanto que el Campo de la Ribera se llamaba, en la jerga de los represores, “La escuelita”, y en los papeles, “un lugar de reunión de detenidos”: eufemismos empleados para la tortura sufrida por los secuestrados y desaparecidos que pasaron por esa cárcel militar, enclavada en plena ciudad y vecina al viejo cementerio de San Vicente<sup>126</sup>.

Sono passati più di tremila detenuti tra il 1975 e il 1979 dal centro La Perla, ubicato a dodici chilometri dalla città di Córdoba, diretto per moltissimo tempo dal generale Luciano Benjamín Menéndez, che era solito ispezionare frequentemente il campo e da cui prende anche il nome il camion che trasportava i prigionieri a essere fucilati. Per quanto riguarda invece il campo di La Ribera, attivo tra il 1975 e il 1978, era situato vicino al cimitero di San Vicente, che appare frequentemente nel testo ed è così descritto dall’autrice: “El cementerio San Vicente, del otro lado del muro del Campo de la Ribera, es el “Allá”, el lugar donde se iniciaron los primeros desenterramientos de personas “N.N.” en Córdoba”<sup>127</sup>.

Come nel testo di Alicia Kozameh, il lettore è il vero protagonista dell’opera ed è colui che ricostruisce la storia, collegando i vari capitoli che descrivono quello che è uno strappo con la realtà così forte da provocare in chi legge una lacerante sensazione di sofferente inadeguatezza. Al testo manca una trama vera e propria: non vi è la tipica storia con un filo conduttore, dei personaggi ben

---

<sup>125</sup> Ivi, p.11.

<sup>126</sup> Ivi, p.19.

<sup>127</sup> Intervista di Rike Bolte (<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/150/es4917590.htm>)

identificati e una morale finale. *Procedimiento* è incentrato su un gruppo di donne confinate, incappucciate, malnutrite, maltrattate, alla mercé dei loro sequestratori, i cui corpi sono appena coperti:

Treinta y ocho acostadas, mentón a ras de suelos, pies descalzados, moretón como guirnalda, abalorios violáceos sobre muslos, sobillo, pantorrillas, arando, herrando inmóviles, atentas a voces familiares dispersas en celdas, sótanos, cuartitos de corriente alterna. Acá, dormidas, semidormidas, despiertas, semidespiertas, acopiando culatazos en hombros, clavículas, tobillos, pantorrillas mientras caen sobre rostros manchones de luz repentina de linternas; relumbrones castigadores de ojos<sup>128</sup>.

Il testo è fondamentalmente una raccolta di suoni, odori, sensazioni e grida:

Acá emprenden ataques renovados por medio y en medio de atropellos ópticos; figuras de cuerpos maniatados, de bocas selladas con cinta de empaquetar no mellan sentimientos, no opacan auras convincentes de buenas familias quedándose quietitas en casa a disfrutar programas y emisiones de sano esparcimiento<sup>129</sup>.

Non vi è una distinzione netta tra protagonisti, antagonisti, eroi o vittime: traspare solo la volontà di sopravvivenza di quei corpi ammassati da un insensato processo di disumanizzazione. Chi legge non può non provare disagio, asfissia e insofferenza.

Come anticipavo all'inizio, la sintassi è davvero complessa tanto da creare una forte sensazione di fastidio nel lettore, il quale deve prestare attenzione e magari rileggere una determinata parte per distinguere le voci e i punti di vista che si alternano durante tutto il libro. Il linguaggio risulta essere più crudo e d'impatto rispetto al testo della Kozameh: come descrive anche la scrittrice argentina Esther Andradi in una sua analisi sul testo della Sued intitolata *La palabra desgarrada*, *Procedimiento*

[...]es un relato del horror, y a la vez, una novela sobre el lenguaje, y lo que se hace con él para relatar aquello que no tiene nombre. Y cómo recuperar las palabras que han sido expropiadas -expoliadas- por los asesinos. Es ejercicio de memoria y lenguaje para

---

<sup>128</sup> Romano Sued, Susana, *Procedimiento:Memorias de La Perla y La Ribera*, Milena Caserola, El Asunto, 3° edizione, 2012, p.53.

<sup>129</sup> Ivi, p.38.

escribir lo imposible en un presente continuo de dolor. Sin tiempo, sin días, sin horas. Sin artículos determinados. Es sobrevivencia<sup>130</sup>.

La scrittrice non usa mezzi termini, metafore o allusioni per parlare delle torture e dei corpi lacerati da vessazioni che anche se ancora in vita, lasciano un vuoto dentro incolmabile. Durante la lettura, il modo in cui la storia è scritta alle volte sembra essere agrammaticale: i verbi sono utilizzati soprattutto all'infinito e al gerundio e sembrano imporre una durata che non ha limiti, facendo percepire la narrazione come una lunga nenia o litania; non ci sono molte pause; vi è uno scarso uso della punteggiatura, insieme all'assenza di aggettivi e la soppressione di articoli determinativi e indeterminativi enfatizzano l'impossibilità di narrare una situazione al limite dell'immaginabile, la difficoltà di rendere con il linguaggio qualcosa che trova faticosamente delle parole per potersi definire.

I pochi soggetti che determinano e compiono l'azione rendono difficile la comprensione del testo: appaiono solo alcuni nomi maschili (come quando ad esempio nel tredicesimo capitolo è riportato: “viene Géminis, Padre Ernesto, Profesor, Menéndez, Reterinco”)<sup>131</sup>. Questi sono i nomi di chi attua le vessazioni e la particolarità consiste nel fatto che essi non sono fittizi ma sono quelli che la scrittrice/protagonista ha avuto modo di ascoltare realmente durante la sua esperienza carceraria. Tutto ciò sembra voler sottolineare la condizione in cui si trovano le detenute, e cioè quella di soppressione dell'individualità e con la sua particolare modalità di scrittura la Sued sembra voler proporre un linguaggio balbuziente, a tratti direi castrato, così come si presenta la condizione delle prigioniere. A tutte queste assenze si contrappone invece l'abbondanza dell'uso dei pronomi tra cui ne spicca uno in particolare, quello di “Ella”: inizialmente il suo uso non è ben chiaro ma basta proseguire con la lettura per notare che la reiterazione del pronome, tra l'altro in maiuscolo, costruisce il luogo dell'entità/personaggio dal carattere collettivo che sembra installarsi nel corpo di tutte le donne, come a formare un cordone che le unisce. È l'unico personaggio che si delinea durante i quarantacinque capitoli: è come se fosse il corpo femminile più esposto, una sorta di capogruppo, di madre che guida e da consigli

---

<sup>130</sup> Andradi, Esther, *La palabra desgarrada*, <http://www.susanaromanosed.com/media/la-palabra-rasgada.pdf>.

<sup>131</sup> Romano Sued, Susana, *Procedimiento. Memorias de La Perla y La Ribera*, Milena Caserola, El Asunto, 3° edizione, 2012, p.73.

alle sue figlie. Tale “presenza”, che compare a partire dal quarto capitolo (intitolato “día ocho, cero hora”), è palesata anche dalla stessa scrittrice in un’intervista con la giornalista latinoamericana Verónica Engler in cui la Sued conferma l’utilizzo del Ella

[...]porque condensa las figuras de las genealogías, porque Ella es la que escucha, la que organiza, es una madre, una hija, hay como un lugar de familia, de linaje; además, hay algo de verosimilitud, a pesar de que es una ficción, porque Ella condensa un montón de subjetividades de muchas de las mujeres que estaban en ese lugar en el que estuve, que era un sótano de mujeres, los hombres estaban en otra parte<sup>132</sup>.

Si ha quindi modo di leggere di una Ella che guida e fornisce consigli alle detenute:

Ella nos alienta, nos insta, nos incita, pone orden, nos hace respirar a ritmo, parejo, guiando ademanes, posturas que arrancan de postraciones y dan hábito rutinario a desvencijados torsos y miembros<sup>133</sup>.

È una Ella che “entrena nuestro silencio”<sup>134</sup>; una Ella forte, a cui chiedere aiuto e protezione: “Ella protegéme”<sup>135</sup>; una Ella silenziosamente sempre presente: “Ella me sostiene, cuando vuelvo de sueños submarinos castigando oídos y pulmones hambrienta de dormir”<sup>136</sup>; una Ella che diviene un modello da seguire:

Ella, su cuerpo, ocupa por completo espacios y tiempos resguardados en pequeñas disciplinas sustrayéndonos de sótanos y abismo[...]Nosotras amamos ese cuerpo coherente de preceptos de buen respirar de buen andar de fe en causas comunes que otorga autoridad para ordenar organizar masas informes, conjunto de hembras empeñadas en merecer elogios de Ella<sup>137</sup>.

Una Ella che da conforto come un giaciglio sicuro in una caotica realtà:

---

<sup>132</sup> Engler, Verónica, intervista a Susana Romano Sued, intitolata *La palabra dislocada*, pubblicata su Página/12 il 20 marzo 2009, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4804-2009-03-20.html>.

<sup>133</sup> Romano Sued, Susana, *Procedimiento. Memorias de La Perla y La Ribera*, Milena Caserola, El Asunto, 3° edizione, 2012, p.59.

<sup>134</sup> Ivi, p.108.

<sup>135</sup> Ivi, p.115.

<sup>136</sup> Ivi, p.121.

<sup>137</sup> Ivi, p.122.

Ella comprende, mece, indulge, escucha, alienta, amansa, sacándonos rencor, abandono, olvidos, amnesias queridas, impuestas, logradas restaña arropa cobija alberga cura padecimientos castigos de conciencia<sup>138</sup>.

Come ho anticipato a inizio capitolo, una delle peculiarità di *Procedimiento* è la molteplicità di voci che fornisce in maniera diretta due diversi punti vista della storia, quella delle vittime e quella dei torturatori, riportati con pezzi di discorsi diretti. Dialoghi e pensieri di detenute e carcerieri si mescolano, senza nessuna intermediazione; a questi si aggiungono parti in una prima persona singolare non identificata che però collega direttamente all'autrice e l'esperienza da lei stessa vissuta: "Lamento, cumplo órdenes más allá de compasiones o amistades"<sup>139</sup>.

Alcune sequenze invece sono narrate in prima persona plurale e sembrano voler rappresentare un collettivo solidale ("Pagamos y pagamos incancelables deudas por nuestra descendencia infectada de malditos pensamientos contagiada de pecado parental")<sup>140</sup>; altre ancora sono organizzate intorno a un punto di vista impersonale, apparentemente distante e generico, che sembra avvicinarsi alla realtà in modo onnisciente, senza riconoscere limiti temporali e spaziali:

Caen gotas, saladas, sobre rostros, cabelleras, omóplatos; son zumos de llantos reptando entre viento y ventiscas, lágrimas duplicadas allá en coros llorosos enfilando a San Vicente como parodia angélica de anónimo pesar<sup>141</sup>.

È possibile infine imbattersi in frasi sciolte, pronunciate da voci anonime che appaiono come pezzi di discorsi lasciati nel tempo, che corrispondono ai discorsi dei torturatori oppure richiamano i dialoghi tra le prigioniere, riportando i loro dilemmi interiori, le loro paure, le loro giustificazioni, le loro colpe ("A formar. Ustedes a declarar, ustedes a pasear"<sup>142</sup> oppure "¡A ponerse de pie!, gritan bocas de uniformes secundando a Roter"<sup>143</sup>). È una narrazione caratterizzata da un'interessante intreccio di voci sotterrate, senza nome e senza corpo, voci che

---

<sup>138</sup> Ivi, p.61.

<sup>139</sup> Ivi, p.31.

<sup>140</sup> Ivi, p. 46.

<sup>141</sup> Ivi, p. 48.

<sup>142</sup> Ivi, p. 53.

<sup>143</sup> Ivi, p. 50.

fluttuano nell'aria e nel tempo come fantasmi, che sembrano a mio parere fare riferimento al mondo dei desaparecidos. Altri resti di discorsi invece rendono il tono della narrazione drammatica, a tratti teatrale:

- Decíme, decíme, decíme todo, nombrá, largá.

-Pechos no, pezones no, ingles no, operativos no<sup>144</sup>.

L'atmosfera carceraria viene resa grazie a ordini, reclami, consigli, estorsioni, lamenti e grida. Sono voci dolenti, autoritarie, esasperate, materne e crudeli insieme, che vanno dalla litania alla preghiera, dagli ordini agli interrogatori, dalle prescrizioni alle istruzioni, tracciando così le coordinate di un mondo caotico dove l'esperienza della dominazione trascende ogni logica. Tra queste alternanze e intromissioni si può leggere tra le righe l'intento di trasformare le parole dette in parole scritte e di fare del corpo una fabbrica implacabile della memoria:

Acá testimoniamos, sin diario, sin capítulo, fragmentos de episodios, sumados de memoria, narrando, burlando vigilancias dejamos en desorden constancias, y trazas, y marcas, y claves; relatos escritos en papeles hurtados canjeados a gendarmes por noches de estregas amarradas de cuerpos y de vientres<sup>145</sup>[... ]Acá tacho reescribo y tildo y borroneo y rescato y rehago y derribo y alterno murallas de evocación y olvido<sup>146</sup>.

Il corpo si trasforma in testimonianza e dà vita a un processo letterario in cui la parola cerca di creare uno spazio per la sopravvivenza: "Soy cáscara de vida, soy número; tengo y no tengo cuerpo".

È il corpo, in particolare quello femminile, l'argomento su cui il testo più si sofferma:

Acá estridencias de mujeres de voz ronca atravesando umbrales, tímpanos, sienes, vienen de mundos viejos, recorren mi cabeza, entran en mi miedo, ensordeciendo estruendos de corazón desbocado<sup>147</sup>.

---

<sup>144</sup> Ivi, p. 89.

<sup>145</sup> Ivi, p. 61.

<sup>146</sup> Ivi, p. 65.

<sup>147</sup> Ivi, p. 24.

In particolare si parla della sua negazione, del suo sopruso: “Acá no estamos nadie, es nada cultivada germinando en cuerpos mortificados sin boca y sin lengua para testimoniar”<sup>148</sup>. Il corpo femminile è rappresentato tramite le sensazioni, il dolore e l’aggressione fisica:

Acá llueven y salpican vómitos de ciencuentaydos desparramándose en mareas sucias de ocre resaca involuntaria[...]Acá desnudos vientres flameando noche afuera abrazando heladas sombras en fauces de bestias rodeadas de follajes hollando mancillando pujando en despenar<sup>149</sup>.

Sono corpi privati di qualsiasi cosa e ridotti a semplice materia, quasi come se fossero degli oggetti o un ricettacolo vuoto, riempito con le depravate brutalità dei sequestratori. In tutto il testo vi è un ossessivo riferimento alla carnalità, alle ferite aperte che grondano sangue, alla resistenza corporale che si manifesta con vomito e urla. Nonostante vengano trattati come oggetti, i corpi delle donne sono più eloquenti di qualsiasi discorso:

Acá se estinguen penas, dolor contra dolor, cuerpos como muñecos, teatro sin libreto, marasmo y hundimiento[...]Acá contengo espasmos, soy vara vertical[...]No somos ni cadáveres, apenas esqueleto[...]Me palpan, me tantean; y así entonces existo[...]Cruzo manos y brazos sobre regazos propios y ajenos, sobre ingles, pelvis, muslos, rodillas, aprieto nalgas y caderas contra muros y rincones, así oprimo y encierro y no dejo pasar ojos ni miradas ni manotazos de guardias<sup>150</sup>.

La parola, impedita e soppressa, prende forma attraverso il corpo, mediando tra il mondo e il caos e “ostinandosi” a sopravvivere:

Acopio mendrugos de papeles[...]calculo cuántas quedan quiénes son engordando registros e inventarios, anoto, recuento, invento grafías para testimoniar<sup>151</sup>.

---

<sup>148</sup> Ivi, p.39.

<sup>149</sup> Ivi, p.p. 30-31.

<sup>150</sup> Ivi, p86.

<sup>151</sup> Ivi, p. 109.

L'intento è di ridare una dignità a quei copri violati, dare un significato al mostruoso attraverso la parola. È l'unico modo per riacquistare la libertà: "Es digno sobrevivir a toda costa [...] Es válido humillarse".

L'atemporalità, a cui ho fatto già cenno inizialmente, è un'altra singolarità del testo: la narrazione non ha una fine. L'arbitrarietà della temporalità simula la scrittura di un diario intimo dove le annotazioni si succedono in base ai giorni, che spesso si ripetono senza una precisa linea temporale. Le date presenti nel testo si riferiscono ai due mesi di prigionia vissuti dalla Sued stessa. Non ci sono allusioni al mese o ai giorni della settimana e il tempo è delineato, quasi ossessivamente, solo attraverso una serie di elencazione di giorni e ore nei titoli dei capitoli: tra i vari titoli è possibile leggere "día tres, hora tres"; "día ocho, de tarde entre 4 y 5"; "día nueve y tantos"; "día noventa y cuatro, 23 horas y cuarenta y nueve minutos". Quello che si percepisce da questa specie di ibernazione del tempo è l'intensità dell'esperienza e la sensazione di vivere un tempo infinito. Leggendo *Procedimiento* si perde la cognizione del tempo. Si percepisce soltanto attraverso il titolo del trentanovesimo capitolo ("Antepenúltimo día") che questa tortura, fisica per le protagoniste e psicologica per il lettore, sta per terminare. Nessun cenno nemmeno riguardo all'uscita dal carcere o alle sensazioni immediate: a differenza del testo della Kozameh, si rimane lì, tra La Perla e La Ribera, attoniti ed esausti.

Come è logico e prevedibile dedurre a questo punto dell'analisi testuale anche la descrizione dei luoghi della narrazione ha la sua particolarità: oltre agli spazi carcerari, l'uso di due specifici avverbi destano una caratteristica attenzione in chi legge. Si parla di un "allá" appiattito e di un "acá" infernale:

Allá correcto orden y paz y calma, serenas maestras y aplomados maestros entrenados... felizmente arrullados, tranquilos, acariciados por tiernas y firmes palabra. Acá ni sé que somos. Te digo, semimuertas<sup>152</sup>.

Nel corso della lettura è deducibile che con "acá" si intende lo spazio di detenzione, il carcere, mentre con "allá" la vita esterna, accostata tragicamente

---

<sup>152</sup> Ivi, p.p. 26-27.

ad un destino di morte e sofferenza in base al costante accenno al vicinissimo cimitero di San Vicente<sup>153</sup>, presagio di morte.

Sia in “acá” che in “allá ci sono corpi senza vita: in “acá” i corpi sono moralmente morti tramite la privazione dei loro nomi e della loro dignità; in “allá” i corpi sono morti anche fisicamente:

Acá somos robots de troncos ateridos enviados a marchar con piernas sangrantes que adornan grilletos oxidados. (Mugrientos trapos negros avanzan comiéndose mis ojos en vela, telones para párpados)[...]Allá predominio de sorderas adquiridas en suave ligereza cancelando rastros y señas de ajenos lugares remotos[...]regreso en orden y temprano a casa cuidando evitar sombras que arrancan y cercenan, que saquean hogares acosando sueños de dormir ligero y vigilante y selectivo<sup>154</sup>.

In sintesi, il testo può essere considerato un catalogo di “procedure” di tortura attuate (come suggerisce il titolo dell’opera) e della memoria trasmessa attraverso le esperienze corporali delle protagoniste/vittime che vengono trascritte tramite delle tecniche discorsive atte a testimoniare l’esperienza “contro” i limiti della rappresentazione, portando l’espressione ai limiti del linguaggio e che rendono tale opera un peculiarissimo esempio di letteratura di testimonianza.

Il libro si chiude con altre tre epigrafi, tra le quali due di Paul Celan e una scritta in prima persona singolare, tesa a sottolineare ancora l’importanza della testimonianza:

No hace mucho que me atrevo a hacer esos trayectos, andar por esos lugares donde estuvo mi madre, que me legó la sangre, la letra, y la memoria. Plantaré pensamientos en el hoyo donde fueron hallados los papeles en el atado de trapo hecho jirones<sup>155</sup>.

---

<sup>153</sup> Durán, María A. Semilla, *Diálogos descarnados con la Historia:Procedimiento*, de Susana Romano Sued, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/helix/article/download/9323/3196>

<sup>154</sup> Romano Sued, Susana, *Procedimiento:Memorias de La Perla y La Ribera*, Milena Caserola, El Asunto, 3° edizione, 2012, pp.35-37.

<sup>155</sup> Ivi, p. 160.

La parola e quindi la scrittura vuole essere, per la scrittrice, il seme da piantare per un robusto e frondoso albero memorialistico che si erge tra le crepe di una terra resa arida dalla mano di un uomo troppo egoista e crudele in un aberrante periodo storico per l'Argentina.

## A MO' DI CONCLUSIONI

Tra i vari aspetti presi in considerazione nel corso di questo elaborato finale, reputo importante sottolineare un fondamentale cambio di prospettiva, dove il ruolo del lettore acquisisce più che mai importanza e a cui viene richiesto un atto di fede nella lettura e una sospensione volontaria dell'incredulità e della normale comprensione. Leggere è oggi qualcosa di più impegnativo, che serve a contestare e a far uscire dal torpore le persone che si limitano alla volontà dei media, che dirottano l'informazione decidendo cosa mettere in luce e cosa in ombra.

In particolare, il "testimonio" continua la tradizione della letteratura latinoamericana di confidare nella forza della parola e della scrittura come strumento di emancipazione politica e sociale: una forma di emancipazione identitaria e, nel caso da me analizzato in particolare, emancipazione femminile.

Il *testimonio* è l'esempio di come qualcosa di nuovo, di "ibrido" se vogliamo, non connota qualcosa di negativo: vuol dire arricchimento, novità, aggiornamento, vita.

Ritengo, per concludere, che questa nuova frontiera letteraria di testimonianza/resistenza possa essere, dopo il Realismo magico, un'altra grande macroarea che può contraddistinguere l'America Latina definendo la sua popolazione e la sua identità.



## **BIBLIOGRAFIA**

- Aínsa, Fernando, *Palabras nómadas: nueva cartografía de la pertenencia*, Iberoamericana Vervuert, 2012
- Andradi, Esther, *Escribo para saber: conversación con Alicia Kozameh*, in Dimo, Edith, *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Alción Editora, 2005
- Barthes, Roland, *Il piacere del testo*, Torino, G.Einaudi, 1975
- Bellini, Giuseppe, *Idea de la mujer en la literatura ispanoamericana; de Colón al siglo XX*, Bulzoni Editore, 2011
- Beauvoir, Simone, *Il secondo sesso*, Il saggiatore, 1997
- Benso Giletti, Silvia / Silvestri, Laura, *Ciudad Juárez: la violencia sulle donne in America Latina, l'impunità, la resistenza delle madri*, Angeli, 2010
- Butler, Judith, *Fare e disfare il genere*, Mimesis, 2004
- Butler, Judith, *Questione di genere*, Sagittari Laterza, 1999
- Cabral, Elisa Blanca, *Mujeres, conciencia de género y participación política*, Fermentum Mérida, 2008
- Calandra, Benedetta, *Violenze di genere: storie e memorie nell'America Latina di fine Novecento*, Nuova Cultura, 2009
- Cixous, Hélène, Derrida, Jacques, *La lingua che verrà*, Universale Meltemi, 2008
- De Lauretis, Teresa, *Technologies of gender*, Indiana University Press, 1987
- Gumucio, Rafael, *Nosotras, las presas politicas*, Editorial Nuestra América, Buenos Aires, 2006
- Irigaray, Luce, *Etica della differenza sessuale*, Feltrinelli, 1985
- Irigaray, Luce, *Parlare non è mai neutro*, Editore Riuniti, 1991
- Kozameh, Alicia, *Pasos bajo el agua*, Alción Editora, 2002
- Loveman, Brian, *For la patria. Politics and the armed forces in Latin America*, A scholarly Resources Inc. Imprint, Wilmington, Delaware, 1999
- Moiola, Paolo / Lano, Angela, *Donne per un altro mondo*, Gabrielli, 2008
- Montoya Juárez, Jesús / Esteban, Ángel, *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglio (1990-2006)*, Iberoamerica Vervuert, 2008

- Morrissey Fano, Laura, *Invisibili? Donne latinoamericane contro il neoliberalismo*, Ediesse, 2014
- Nunca Más: rapporto della Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP)
- Perón, Eva, *La razón de mi vida*, Buenos Aires, 1973
- Pfeiffer, Erna, *Exiliadas, emigrantes, viajeras: encuentros con diez escritoras latinoamericanas*, Iberamericana Vervuert, 1995
- Pfeiffer, Erna, *Alicia Kozameh: ética, Estética y las acrobacias de la palabra escrita*. Inst. Internacional de Literatura Iberoamericana, Univ. de Pittsburgh, 2013
- Potthast, Barbara, *Madres, obreras, amantes: protagonismo femenino en la historia de America Latina*, Iberomeric Vervuert, 2010
- Romano Sued, Susana: *Procedimiento: Memorias de La Perla y La Ribera*, Milena Caserola, El Asunto, 3° edizione, 2012
- Rojo, Grínor, *Discrepancias de Bicentenario*, LOM, 2010
- Sábato, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Seix Barral, 1997
- Shorter, Edward, *Storia del corpo femminile*, Feltrinelli, Milano, 1984
- Sklodowska, Elzbieta, *Testimonio hispano-americano: historia, teoría, poética*. Pete Lang Publishing, New York, 1992
- Stabili, Maria Rosaria, Calandra Benedetta, *Violenze di genere: storie e memorie nell'America Latina di fine Novecento*, Roma, Nuova Cultura, 2009
- Valenzuela, Luisa, *Hay que sonreír*, Ediciones difusora Tierra Firme de Buenos Aires, 2007
- Valenzuela, Luisa, *Generosos inconveniente: antología de cuentos*, Menoscuarto, 2008
- Woolf, Virginia, *Una stanza tutta per sé*, Roma, TEN, 1993

## **SITOGRAFIA**

<http://www.abuelas.org.ar/>

<http://www.cels.org.ar/>

<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/indice.php>

<http://feminism.eserver.org/>

<http://www.rutapacifica.org.co/>

<http://www.susanaromanosued.com>