

Tra letteratura, cronaca e politica: strategie contro l'oblio nelle scritture di frontiera

It is not enough for people of conscience only to expose the falseness of the stories we are told. Educators, artists, intellectuals, workers, young people [...] also need to create alternative narratives [...] This demands [...] the creation of alternative public spheres in which to produce democratic narratives [...] and a notion of politics that [...] takes seriously how people interpret and mediate the world, how they see themselves in relation to others, and what it might mean *to imagine* otherwise in order *to act* otherwise.

Henry A. Giroux, The Violence of
Organized Forgetting

Il 27 settembre del 2014 il Messico si sveglia con la notizia della deportazione forzata di quarantatré studenti della Scuola Normale Rurale di Ayotzinapa, nello stato di Guerrero (il sud del Paese)¹. Le notizie sono ambigue e controverse. Sui quotidiani si legge che

¹ Per informazioni più dettagliate, si veda il *dossier* fotografico prodotto dalla Comisión Nacional de los Derechos Humanos del Messico, <http://www.cndh.org.mx/sites/all/fuentes/documentos/Recomendaciones/ViolacionesGraves/ANEXO.pdf>.

probabilmente i ragazzi sono stati consegnati da effettivi dell'esercito ai 'Guerreros Unidos', narcotrafficienti del cartello di Guerrero. Le Istituzioni tacciono per più di due settimane, fino a quando una rassegna stampa indica che alcune testimonianze di narcotrafficienti arrestati confermano un falò di quarantatré corpi semivivi durato circa quindici ore. Alcuni rilevamenti successivi, varie inchieste giornalistiche e studi volontari di fisici e archeologi forensi mettono in dubbio questa ipotesi. La disperazione spinge gran parte della popolazione a scavare di propria iniziativa, scoprendo un numero indefinito di fosse comuni e di resti umani non identificati. Il Paese cammina, letteralmente, su un cimitero a cielo aperto. Questo è il dolore che attanaglia il Messico da più di trent'anni. Un dolore che proviene dalla sensazione di trovarsi costantemente sospesi tra la vita e la morte, tra la disperazione e il tentativo di non soccombere alla violenza, che già costituiva la paradossale realtà della Comala descritta da Juan Rulfo (1955). Lo stesso dolore con cui si è guardato il cadavere torturato di Julio César Mondragón (22 anni), uno degli studenti di Ayotzinapa, riverso per strada con il volto scuoiato e gli occhi cavati. Un dolore interminabile, emblematicamente espresso dall'epigrafe con cui si apre 2666 di Roberto Bolaño: «Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento» (2004: 9).

Oggi è possibile sostenere con certezza che il numero di 'desaparecidos' in Messico ha superato la già terribile conta delle vittime durante la dittatura in Argentina. Nel 2012, anno in cui termina il 'sexenio' del Presidente Felipe Calderón, il 'Centro de Investigación para el Desarrollo' (CIDAC) conta trecentomila 'desaparecidos' e novantamila morti in condizioni di violenza estrema: cifre spaventose².

² Recentemente, il giornalista italiano Federico Mastrogiovanni (2014) ha prodotto uno studio inedito sulla deportazione forzata nel Messico contemporaneo, evidenziando come non si tratti di una pratica occasionale, ma di una vera e propria strategia della violenza e del terrore perpetrata dalle varie cellule del narcotraffico e da esercito e polizia con la complicità di vari organi governativi. Mastrogiovanni ha compiuto uno studio quantitativo e qualitativo dei casi di deportazione forzata registrati tra il 2006 e il 2012. In

Nel campo delle scienze umanistiche si è cercato in diversi modi di definire questi particolari scenari contemporanei. Henry A. Giroux (2014), per esempio, ha elaborato nel contesto statunitense il concetto di 'disimagination machine'. Una forma di oblio indotto causato dalle politiche americane che hanno militarizzato la vita di tutti i giorni, depotenziato l'istruzione pubblica e generato una sorta di guerra permanente all'interno della stessa società civile, trasformando la guerra contro il terrorismo in una guerra contro il dissenso – dinamiche non estranee a molti Paesi (*ibid.*: 12). Una forma sistematica di 'disimmaginazione' che sottovaluta il valore dell'istruzione, della comunità, della vita pubblica, della democrazia stessa. Essa è il frutto di una «predatory culture [that] celebrates a narcissistic hyper-individualism that radiates a near sociopathic lack of interest in – or compassion and responsibility for – others» (*ibid.*: 9). Tutto questo si trasforma per Giroux in una pericolosa spettacolarizzazione della violenza e della tortura, che ha l'effetto di normalizzarne le pratiche, di ritualizzarle (*ibid.*: 122)³.

Circa dieci anni prima, nel 2003, Achille Mbembe comincia a sostenere che il concetto di biopolitica, così come teorizzato da Foucault (2005), non è più sufficiente a rendere conto del rapporto tra violenza, morte e politica che si esperisce in diversi contesti territoriali nell'era del capitalismo contemporaneo e della cosiddetta 'war

questa casistica s'inseriscono anche le drammatiche vicende dei migranti che ogni anno partono in massa dal Messico e dal Centroamerica per raggiungere gli Stati Uniti. Il viaggio si svolge, per la maggior parte, a bordo del famoso treno mercantile 'La Bestia', scenario di vari episodi di violenza estrema sui migranti, finalizzati anche ad alimentare il traffico di organi (Mastrogiovanni, 2013).

³ Giroux propone una disamina del modo in cui, dopo l'11 settembre, si è andata incrementando in USA la spettacolarizzazione della violenza e della tortura sul grande e sul piccolo schermo, dalle serie del canale 24 all'acclamato *Zero Dark Thirty* (2012), che porta sul grande schermo le operazioni per l'omicidio di Osama Bin Laden (Giroux, 2014: 122).

economy'⁴. Il filosofo postcoloniale camerunense sostituisce al concetto di 'biopolitica' quello di 'necropolitica', ossia una forma contemporanea di «subjugation of life to the power of death» (2003: 40). Attraverso una politica di sfruttamento del territorio e delle risorse naturali, la necropolitica genera società assoggettate a scenari di violenza estrema che minano il tessuto sociale e costringono la popolazione civile a una forma di 'morte vivente' (*ibid.*).

Il Messico è certamente una di queste realtà territoriali. Un Paese che ha saputo camuffare dietro l'apparenza democratica pratiche di coercizione e di controllo del dissenso certamente simili a quelle delle dittature militari. Un Paese in stato di guerra permanente, economica e sociale. Per la sua posizione geografica, che lo rende il primo laboratorio di una politica neoliberista spesso feroce, e per le politiche attuate dai suoi Governi. Uno degli esempi più nefasti, a causa degli effetti che ha avuto e ha tutt'oggi sulla società, è costituito dalle politiche contro il narcotraffico promosse dal Governo di Felipe Calderón (2006-2012) e supportate dal Governo americano. Politiche che hanno trasformato una già opinabile 'guerra contro il narcotraffico' in una guerra contro i cittadini (Ravelo, 2012).

Dopo il fallimento di tali politiche, insieme al conseguente aumento della violenza alla frontiera tra Messico e Stati Uniti, molti autori, non solo di frontiera, si sono interrogati sulla necessità di raccontare l'orrore prodotto dalla ferocia della guerra tra i *narcos* e l'esercito. Si tratta di un orrore che fa ammutolire, di uno spettacolo di corpi fatti a pezzi volutamente prodotto anche perché non se ne possa parlare. Tuttavia, in questo silenzio indotto è implicata anche la

⁴ Secondo Philippe Le Billon (2000), per 'war economy' si intende una serie di attività economiche finalizzate al finanziamento dell'attività bellica. In questa dinamica, la guerra cessa di essere un evento per trasformarsi in un 'business', ossia in un prodotto. Chiaramente, se l'involucro guerra è considerato alla stregua di un prodotto atto a generare profitto, anche i soggetti che ne fanno parte sono considerati allo stesso modo con le immaginabili implicazioni in campo sociale.

responsabilità della letteratura riguardo all'urgente bisogno di condolarsi. La responsabilità di pensare e di narrare il dolore dell'altro.

Il presente saggio si concentra sulla risposta della letteratura a questi particolari scenari e sulla disamina delle strategie narrative atte a evidenziare il rapporto tra letteratura e politica nel processo di narrativizzazione della realtà. In particolare, si prendono in considerazione due autori: la scrittrice messicana Cristina Rivera Garza, nata a Matamoros (Tamaulipas) e autrice di opere di vario genere che comprendono il romanzo storico, il romanzo 'noir', la poesia documentale e la cronaca; Ito Romo, uno scrittore chicano nato a Laredo (Texas) che si occupa principalmente di narrativa 'noir'. I due autori affrontano il tema della rappresentazione della violenza e del dolore da prospettive differenti, sebbene per certi versi complementari, considerando che sono entrambi nati e cresciuti in una delle zone più militarizzate del mondo.

Nel 1987 Gloria Anzaldúa definiva metaforicamente la frontiera tra Messico e Stati Uniti come «[...] *una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country — a border culture» (*ibid.*: 25). La frontiera non è solo uno spazio geografico, dunque, con una sua eterogeneità socioculturale, ma anche e soprattutto uno spazio concettuale, uno stato mentale, «[...] a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition» (*ibid.*). All'indomani dell'entrata in vigore del North American Free Trade Agreement (NAFTA) nel 1994, la definizione di Anzaldúa si è caricata di un terribile risvolto fattuale. Il NAFTA ha certamente incrementato l'industrializzazione della zona 'fronteriza', attraverso l'aumento delle industrie 'maquiladoras'. Tuttavia, gli esiti positivi dal punto di vista socioeconomico hanno tragicamente cozzato con le nefaste ripercussioni sull'ambiente e sulla qualità della vita della società civile in generale (Ibarraran-Bigalondo, 2014: 135) e degli operai/e in particolare, il cui corpo si è trasformato in una disumanizzante macchina produttrice di plusvalore (Rivera Garza, 2011).

Una delle opere in cui Rivera Garza affronta il tema della violenza e della sua rappresentazione si intitola *Dolerse, textos desde un país herido* (2011). Si tratta di un testo che possiamo ricondurre al genere della 'nueva crónica' (Corona e Jörgensen, 2002; Egan, 2004), nato in Messico soprattutto all'indomani del massacro di Plaza Tlatelolco avvenuto a Città del Messico il 2 ottobre del 1968⁵. Questa tragedia costituisce uno spartiacque fondamentale per la produzione narrativa messicana, poiché mostra brutalmente la profonda spaccatura tra il discorso nazionalista, che esalta i valori della *élite* intellettuale (la quale controlla la stragrande maggioranza degli organi di stampa) e l'infinito numero di gruppi marginali, che improvvisamente si appropriano dello spazio urbano (Paz, 1970). Il genere ibrido della cronaca contemporanea, a metà strada tra 'reportage' e 'fiction', si sviluppa sotto l'influsso della letteratura testimoniale – inaugurata da *Operación Masacre* di Rodolfo Walsh (1957) – e del *New Journalism* nordamericano (Villoro, 1995). È un genere specifico, dotato di una profonda funzione politica che si esprime attraverso l'uso di diverse strategie (intertestualità, polifonia, uso dei tropi) volte per lo più a dare voce a chi si trova al margine della

⁵ Il 2 ottobre 1968 migliaia di persone si riuniscono in Plaza Tlatelolco per sostenere il Movimento Studentesco. La piazza è evidentemente in stato d'assedio, con ottomila effettivi dell'esercito, della polizia e dei servizi segreti. Alle ore 18:30, mentre la manifestazione volge al termine, un elicottero spara un bengala rosso e uno verde in rapida successione, ai quali seguono sessantadue minuti di fuoco nutrito che causano più di trecento morti tra i civili. Oggi si sa che a scatenare il fuoco incrociato è stato un cecchino posizionato su un edificio della piazza, che ferisce in modo grave il generale José Hernández Toledo, effettivo del Primo Battaglione di Fucilieri Paracadutisti. Nonostante il tentativo dei vertici del Governo dell'allora Presidente del PRI Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) e delle forze dell'ordine di coprire le proprie responsabilità, vari enti indipendenti hanno condotto diverse inchieste. In particolare, nel 2000 esce il fondamentale documentario prodotto da Carlos Mendoza, *Operación Galeana*, che ricostruisce la vicenda con minuzia di dettagli. Per maggiori informazioni si rinvia alle opere di Carlos Monsiváis (1970), Elena Poniatowska (1971), Carlos Montemayor (2000) e Carlos Mendoza (2003).

società. Secondo Egan, la cronaca svolge una doppia funzione: una tematica, attraverso cui vuole dare un messaggio riconoscibile e discutere di un referente documentabile, e una estetica, che si serve del potere immaginifico del linguaggio letterario per catturare l'attenzione del lettore (2004: 114).

In *Dolerse*, infatti, Rivera Garza raccoglie una serie di saggi, cronache e poesie scritte tra il 2007 e il 2010, in cui le due funzioni sono chiaramente evidenti. Alcune delle domande più urgenti che l'autrice si pone sono le seguenti:

[...] ¿vale la pena levantarme en la mañana temprano sólo para seguir escribiendo? ¿Puede la escritura, de hecho, algo contra el miedo y el terror? ¿Desde cuándo una página ha detenido una bala? ¿Ha utilizado alguien un libro como escudo sobre el pecho, justo sobre el corazón? ¿Hay una zona protegida, de alguna manera invencible, alrededor de un texto? ¿Es posible, por no decir si deseable, empuñar o blandir o alzar una palabra? (2011: 143)⁶

Come risposta a queste domande, intervengono le strategie di scrittura e di pratica sociale di molti autori, che vanno dall'uso del poliziesco come denuncia sociale e politica, al ricorso ai laboratori di scrittura documentale nelle zone di frontiera. L'intento di queste scritture non è soltanto quello di mostrare l'orrore della violenza, quanto piuttosto quello di rivelare ciò che resta a quanti sopravvivono a essa.

Una delle inquietudini degli scrittori che affrontano questo tipo di narrativa è come poter eludere il pericolo della 'reificazione' del dolore, della normalizzazione che una spettacolarizzazione della morte

⁶ «[...] vale la pena svegliarmi presto ogni mattina solo per continuare a scrivere? Può la scrittura, di fatto, fare qualcosa contro la paura e il terrore? Da quando una pagina è stata in grado di fermare una pallottola? Qualcuno ha mai usato un libro come uno scudo sul petto, proprio sopra il cuore? Esiste una zona protetta, in qualche modo invincibile, attorno a un testo? È possibile, per non dire desiderabile, impugnare, o brandire o alzare una parola?» (Tutte le traduzioni dallo spagnolo sono mie).

e della tortura, come si esperisce nel territorio messicano e di frontiera, potrebbe comportare. Secondo Susan Sontag (2003), una delle funzioni delle immagini orribili, che oggi giorno si moltiplicano sui mezzi di comunicazione di massa, è quella di produrre uno shock capace di generare una risposta nello spettatore. Tuttavia, fino a che punto lo shock può diventare familiare (2003: 82)? In altre parole, come fare a rendere conto del dolore in una società digitale in cui la violenza e la morte sono pane per i denti di tutti, sono facilmente fruibili e, tuttavia, devono continuare a essere denominate e narrate? In *Regarding the Pain of Others* Sontag sostiene che se siamo costantemente bombardati da immagini terrificanti, questo non significa che esse perdano improvvisamente il potere di turbare. Eppure, a volte non sono sufficienti se l'obiettivo è anche quello di comprendere, di generare una risposta che vada al di là del 'glamour' sensazionalista o del sentimentalismo spicciolo:

Harrowing photographs do not inevitably lose their power to shock. But they are not much help if the task is to understand. Narratives can make us understand. Photographs do something else: they haunt us. (*Ibid.*: 89)

Le narrazioni di cui si occupa questo saggio affrontano di petto queste problematiche. Possono essere definite scritture della sofferenza o 'necroescrituras', così come le definisce Rivera Garza (2013). Esse cercano di narrare non solo la violenza in sé, ma anche il dolore che essa produce. Ma con cosa si sta avendo a che fare, materialmente, quando si parla del dolore dell'altro? In *Dolerse* (2011), Rivera Garza sostiene che avere a che fare con il dolore significa prima di tutto avere a che fare con il 'corpo' dell'altro. Il corpo sofferente, infatti, ha un proprio linguaggio, molto complesso, che la scrittura deve provare a restituire. Il dolore è, di fatto, l'estremo opposto della violenza. Il luogo in cui l'orrore reso spettacolo torna al suo rapporto umano con l'altro (*ibid.*).

Per rendere conto della sofferenza del corpo, in queste narrative risulta centrale la problematizzazione del rapporto tra l' 'Io' e il 'Tu', in

un reciproco movimento di riconoscimento e disconoscimento. Più precisamente, la domanda che sembra implicita e costante è quale sia e se esista una responsabilità dell'«Io», del soggetto incaricato di narrare la violenza, nei confronti del «Tu», ossia della vittima. In *Critica della violenza etica* (2006) Judith Butler sostiene che se il soggetto non è in grado di restituire un resoconto coerente di se stesso, non significa che anche la sua responsabilità etica nei confronti dell'altro svanisca. Al contrario, se ripensiamo il concetto di «self», leggendolo come un'entità costantemente interrotta dall'altro, allora si ricreano anche le condizioni per interrogarsi sulla responsabilità che il soggetto ha nei confronti di questo «Altro», a maggior ragione quando abbiamo a che fare con il corpo sofferente.

Riprendendo la discussione impostata da Adriana Cavarero in *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (1997), Butler propende verso la possibilità di «un'etica altruistica» (2006: 46) che legga il soggetto come un'entità costantemente esposta all'altro e viceversa. Un'esposizione che prevede una dimensione corporea di cui non si è mai in grado di sbarazzarsi. Accettare l'impossibilità di dare un pieno resoconto di se stessi è un primo passo verso il rifiuto di tutte quelle forme di violenza normativa che negano l'altro. Se l'«Io» non può essere coerente ed esso si costituisce costantemente attraverso l'interruzione dell'altro, negare questo altro, esservi indifferenti, significa negare se stessi:

[...] prendersi le proprie responsabilità significa innanzitutto riconoscere i limiti di ogni comprensione di sé (tentativo di capirsi) e di assumere tali limiti non solo come predicato del soggetto, ma come condizione generalizzata dell'intera comunità umana. [...] E scopro che la mia stessa formazione chiama in causa l'altro dentro di me, che il mio essere straniera a me stessa è paradossalmente fonte del mio legame etico con gli altri. (*Ibid.*: 115-116)

Questa forma di aporia tra il riconoscimento e il disconoscimento dell'«Io» e del «Tu» informa tutta l'opera letteraria di Rivera Garza, dalla poesia al romanzo, attraverso diverse strategie narrative.

Il testo *Dolorse* si apre con una poesia intitolata «La Reclamante», dedicata alla figura di Luz María Dávila, una delle madri coraggio che ha affrontato il Presidente Felipe Calderón in visita a Ciudad Juárez, dopo la terribile strage di quindici adolescenti uccisi per sbaglio in una retata dell'esercito (30 gennaio 2010). La poesia si costruisce a quattro voci. La prima è rappresentata dalle parole di Luz María Dávila. La seconda da alcune parti provenienti dagli articoli della giornalista Sandra Rodríguez Nieto, che molto si è occupata del caso. La terza voce è costituita da alcuni versi del poeta Ramón López Velarde, molto amato da Rivera Garza, e la quarta voce dai versi della stessa autrice:

LA RECLAMANTE

**Discúlpeme, Señor Presidente, pero no le doy
la mano
usted no es mi amigo. Yo
no le puedo dar la bienvenida
Usted no es bienvenido
nadie lo es.**

*Luz María Dávila, Villas de Salvárcar, madre de Marcos
Y José Luís Piña Dávila de 19 y 17 años de edad.*

**No es justo
mis muchachitos estaban en una fiesta
y los mataron.**

*Masacre del sábado 30 de enero en Ciudad Juárez,
Chihuahua, 15 muertos.*

**Porque aquí
en Ciudad Juárez, póngase en mi lugar**

Villas de Salvárcar, mi espalda, mi fulmínea paradoja

**hace dos años que se están cometiendo asesinatos
se están cometiendo muchas cosas.**

cometer es un verbo fúlgido, un radioso vértigo, un
letárgico tremor

**se están cometiendo muchas cosas y nadie hace algo.
Y yo sólo quiero que se haga
justicia, y no sólo para mis dos niños**

los difuntos remordidos, los fulmíneos masacrados, los
fúlgidos perdidos

sino para todos. Justicia.

Encarar, espetar, reclamar, echar en cara, demandar,
exigir, requerir, reivindicar

¡No me diga “por supuesto”, haga algo!
Si a usted le hubieran matado a un hijo,
usted debajo de las piedras buscaba al asesino

debajo de las piedras, debajo de piedras, debajo de

pero como yo no tengo los recursos

limosnas para los aves, mis huesos
mi carne
de tu carne mi carne

póngase en mi lugar, póngase
mis zapatos, mis uñas, mi calosfrío estelar

**no los puedo buscar porque no tengo
recursos, tengo
muertos a mis dos hijos**

Byagtor: entierro a cielo abierto que significa literalmente “dar limosnas
a los pájaros”.

Tengo mi espalda. Mi lágrima. Mi martillo.
No tengo justicia. Póngase
en su sitio: Villas de Salvárcar, ahí
donde mataron a mis dos hijos.

Usted no es mi amigo, ésta
es la mano que no le doy, póngase
Señor Presidente
en su lugar, le doy
mi espalda

mi sed, le doy, mi calosfrío ignoto, mi remordida
ternura, mis fúlgidas aves, mis muertos

Y la mujer bajita, de suéter azul, salió del salón limpiándose las lágrimas.

Textos de Luz María Dávila, Ramón López Velarde, Sandra Rodríguez Nieto y
Cristina Rivera Garza. (*Ibid.*: 23-25)⁷

⁷ **“Mi scusi, signor Presidente, ma non le do / la mano / lei non è mio amico. Io / non posso darle il benvenuto / nessuno lo è. / Luz María Dávila, Villas de Salvárcar, madre di Marcos / e di José Luis Piña Dávila, di 19 e 17 anni. / Non è giusto / i miei ragazzi erano a una festa / e li hanno ammazzati. / Massacro di sabato 30 gennaio a Ciudad Juárez, Chihuahua, 15 morti. / Perché qui / a Ciudad Juárez, si metta nei miei panni / Villas de Salvárcar, la mia schiena, il mio fulmineo paradosso / Sono due anni che si commettono assassinii si commettono molte cose / Commettere è un verbo fulgido, una radiosa vertigine, un letargico tremore / si stanno commettendo molte cose e nessuno fa nulla. / E io voglio solo che si faccia / giustizia, e non solo per i miei due bambini / I defunti rimordenti, i fulminei massacrati, i fulgidi perduti / ma per tutti. Giustizia. / Fronteggiare, rivelare, reclamare, rinfacciare, implorare, esigere, richiedere, rivendicare / Non mi dica “certo”, faccia qualcosa! / Se le avessero ammazzato un figlio, / lei anche sotto alle pietre cercherebbe l’assassino / sotto alle pietre, sotto le pietre, sotto a / ma siccome io non ho i mezzi / elemosina per gli uccelli, le mie ossa / la mia carne / della tua carne la mia carne / si metta nei miei panni, si metta / le mie scarpe, le mie unghie, il mio brivido stellare / non li posso cercare perché non ho / mezzi, ho / morti i miei due figli /** Byagtor: sepoltura a cielo aperto che significa letteralmente

Il testo si configura come una forma di poesia che, recentemente, la poetessa venezuelana Jacqueline Goldberg (2013) e la stessa Cristina Rivera Garza (2013) hanno definito 'documentale'. Una pratica che costruisce testi poetici a partire da qualunque tipo di documento testuale o audiovisuale, attraverso diverse strategie intertestuali che inglobano la citazione, il 'collage' e la giustapposizione. Come sostiene Goldberg, gli espedienti di cui si serve la poesia documentale vanno al di là della dimensione estetica, per fare propria, invece, una visione politica che guardi alla realtà come a una fonte inesauribile di poesia (2013: 6). Questi testi poetici raccolgono sicuramente il retaggio lasciato dai poeti modernisti come T.S. Eliot, che già lavorava con la tecnica del montaggio e del 'collage'. Goldberg, dal canto suo, cita esplicitamente l'influenza della poesia modernista di Charles Reznikoff, della poesia della dittatura latinoamericana, rappresentata dalle opere di Néstor Perlongher, Nicanor Parra o Raúl Zurita e della narrativa testimoniale. Rivera Garza, invece, pone l'accento anche sull'influsso dei 'conceptual poets' statunitensi come Kenneth Goldsmith con il suo monumentale *Day* (2003).

Dal punto di vista della costruzione testuale, infatti, la poesia di Rivera Garza si avvale di una politica citazionista che problematizza il rapporto con la voce dell'altro. Nello specifico, l'autrice utilizza tre dispositivi di confinamento grafico per isolare le diverse voci che interagiscono all'interno del testo. Il fatto che i font siano solo tre è un dato interessante, se si considera che il testo si costruisce a quattro voci. Il primo font – in grassetto – individua la voce di Luz María Dávila; il secondo font – in corsivo – individua la voce della giornalista Sandra

"dare elemosina agli uccelli". / Ho la mia schiena. La mia lacrima. Il mio martello. / Non ho giustizia. Si metta / al loro posto: Villas de Salvárcar, lì / dove hanno ammazzato i miei figli. / Lei non è mio amico, questa / è la mano che non le do, si metta / Signor Presidente / al loro posto, le do / la mia schiena / la mia sete, le do, il mio brivido ignoto, la mia rimordente tenerezza, i miei fulgidi uccelli, i miei morti / *E la donna minuta, con la maglia blu, uscì dal salone asciugandosi le lacrime.* / Testi di Luz María Dávila, Ramón López Velarde, Sandra Rodríguez Nieto e Cristina Rivera Garza".

Rodríguez Nieto, mentre il terzo font – in tondo – viene utilizzato per i versi dell'autrice, nei quali sono amalgamati anche quelli che provengono dalle poesie di Ramón López Velarde. L'amalgama della voce dei due poeti, che rende difficile distinguerli, rappresenta un'altra strategia con cui l'autrice tenta di verbalizzare la responsabilità collettiva della scrittura nei confronti del dolore dell'altro.

Il testo si apre con le parole di Luz María Dávila, che rappresenta il principale io lirico del testo. Il pronome 'Yo', infatti, appare esplicitamente solo tre volte, nei versi attribuibili a Luz María Dávila. A mano a mano che il testo scorre, però, l'io poetico della madre si va amalgamando con l'io poetico dell'autrice. Questo processo d'identificazione con il dolore dell'altro si esprime sia a livello verbale sia a livello grafico. Uno dei lemmi ricorrenti all'interno della poesia è l'aggettivo possessivo in prima persona singolare 'mi'. Nel verso 16, in cui per la prima volta appare la voce di Rivera Garza e di Ramón López Velarde, il pronome si ripete due volte e individua il primo tentativo di inglobare l'esperienza di Luz María Dávila nell'esperienza dell'autrice. Nei versi successivi, in particolare fino al verso 40, la presenza dell'aggettivo possessivo ricorre sia nella parte di testo in grassetto, sia nella parte di testo in tondo. A partire dal verso 41, invece, si verifica una evoluzione: l'aggettivo possessivo è presente per ben undici volte in uno spazio di quindici versi. Una forma di ripetizione ossessiva. È il momento in cui avviene l'identificazione completa dei due 'Io' poetici. In questi ultimi versi, sparisce anche la distinzione dei font e tutto è scritto in tondo.

L'uso dell'aggettivo possessivo in prima persona singolare fa da perno anche alla trattazione del tema del corpo che soffre. Nelle sezioni imputabili alla voce di Rivera Garza, non sono mai rese immagini dei corpi crivellati degli adolescenti. Il corpo che viene invece rappresentato è quello dolorante della madre: «mis huesos», «mi carne», «de tu carne mi carne», «mis uñas» e così via fino all'ultimo lapidario «mis muertos», che chiude il climax ascendente. Rivera Garza incorpora l'esperienza dell'altro nella propria attraverso una forma di interpretazione empatica che produce un soggetto corale: un'unica figura formata da più voci uguali e distinte.

Tuttavia, a questo primo procedimento di appropriazione della voce dell'altro, segue anche un procedimento di disappropriazione, senza il quale l'esercizio della responsabilità non potrebbe essere completo. La nota che chiude la poesia indica esplicitamente tutti gli autori del testo. In più, prima di leggere o presentare questa poesia, Rivera Garza specifica sempre che considera questa poesia un testo che, in realtà, non le appartiene. Una scelta che si ritrova anche in *Nosotros los salvados* di Jacqueline Goldberg (2013), una raccolta di poesie nelle quali la poetessa rielabora le testimonianze degli ebrei polacchi rifugiati in Venezuela:

No son míos estos poemas. Vienen de voces tomadas, recuperadas, usurpadas. Sus autores huyeron de una masacre, son sobrevivientes, salvados, testigos, revividos. Soy apenas transcriptora, escucha en lo cóncavo de su dolor, su memoria, su decir, su olvido. Si acaso, abrevio los muñones de una fragilidad y propongo una versificación, algunas comas, ciertos espacios. (2013: 5)⁸

L'intertestualità è qui utilizzata, in primo luogo, come strategia per dar conto della responsabilità etica del linguaggio e della scrittura nei confronti del dolore. In secondo luogo, essa è anche una strategia politica, che mette in discussione il concetto classico di 'authorship'. Un modo concreto per rendere quel 'we' prima persona plurale che tanto Susan Sontag quanto Judith Butler considerano la base per un'etica della rappresentazione dell'altro. Il movimento di esplicita disappropriazione permette al testo di uscire completamente fuori dalla dinamica dell'autorialità e quindi dalla retorica dell'autorità e del dominio sull'altro (Rivera Garza, 2013: 91). 'Desapropiarse' della propria produzione letteraria è una delle strategie atte a riportare il

⁸ «Non sono mie queste poesie. Vengono da voci prese, recuperate, usurpate. I loro autori fuggirono da un massacro, sono sopravvissuti, salvati, testimoni, rinati. Sono solo una trascrittrice, uditrice nel concavo del loro dolore, della loro memoria, del loro dire, del loro oblio. Al massimo, abbrevio la fragilità dei monconi e propongo una versificazione, alcune virgole, qualche spazio».

testo letterario alla sua funzione sociale, civile e soprattutto politica, la quale considera la scrittura come una pratica comunitaria.

L'autrice messicana fa questo tipo di riflessione in modo più articolato nel suo romanzo *noir*, intitolato *La muerte me da* (2007). Esso narra le vicissitudini di una detective che tenta di risolvere, insieme al suo assistente Valerio, a una testimone che si chiama Cristina Rivera Garza e a una giornalista di cronaca nera, un caso di omicidi seriali perpetrati ai danni di quattro uomini trovati castrati per strada. La firma dell'assassino/a è costituita da una serie di versi provenienti dalle opere della poetessa argentina Alejandra Pizarnik, lasciati accanto ai cadaveri smembrati. Si tratta di un romanzo estremamente complesso che si inserisce in modo inedito all'interno di una convenzione generica che in Messico vanta una lunga tradizione. Da quando la cosiddetta variante 'negra' si è imposta quasi come l'unica forma narrativa possibile in un'America Latina caratterizzata da scenari di violenza estrema (Giardinelli, 1984), il poliziesco ha prediletto sempre di più la formula del realismo critico, inaugurata dall'"hard boiled" statunitense, approdando al cosiddetto 'neopolicial' (Taibo II, 1987; Padura Fuentes, 2000). La funzione di denuncia politica e sociale del poliziesco messicano costituisce da sempre una delle sue caratteristiche peculiari. Tuttavia, questo tipo d'impostazione è stata poi ulteriormente elaborata nella variante generica chiamata 'narconovela', prodotta per la maggior parte nel nord del Paese. A parte alcuni esempi degni di nota, tra cui le opere di Eduardo Antonio Parra (2002) o Guillermo Fadanelli (2004), i narco-romanzieri sono stati spesso accusati di concentrarsi piuttosto sulla dimensione spettacolare della violenza estrema, privando il testo di qualunque problematizzazione etica (Close, 2014).

Diversamente, il punto della riflessione di Rivera Garza è ancora la responsabilità di chi scrive nei confronti della vittima. L'autrice si chiede se nel momento della rappresentazione narrativa della violenza estrema si diventi inevitabilmente complici di quella violenza; se l'atto di descrivere possa materialmente uccidere la vittima una seconda volta; se l'atto della scrittura continui il lavoro del 'serial killer', che è ossessionato dal desiderio di guardare 'dentro'. Alla luce di questi

rischi, come sia possibile distanziarsi dal 'glamour', anche se non soprattutto erotico, che l'assassinio produce? (Close, 2008). L'autrice risolve questa questione proponendo un doppio livello di lettura, uno testuale e l'altro metatestuale, che ingloba anche il ricorso all'elemento fantastico⁹. Il romanzo è costruito, infatti, sul parallelismo tra la violenza dello smembramento del corpo e la violenza dello smembramento del testo, causato dal processo di lettura e d'interpretazione. In questo gioco d'identità, che si muove tra la narrazione in prima, in seconda e in terza persona, la responsabilità etica dell'arte è verbalizzata attraverso complicati rapporti intertestuali e intermediali. Uno degli esempi più affascinanti è caratterizzato dal riferimento all'arte performativa di Marina Abramović. Nella parte dedicata al ritrovamento del quarto cadavere castrato si può leggere:

A inicios de marzo, en un día de nítida luz, apareció el cuarto hombre. Desmembrado. Sin genitales. Cubierto de sangre. Lo encontraron unos cuantos jóvenes que habían ido a acampar a las afueras de la ciudad, en las orillas de un lago. [...]

Cuando se aproximaron y lo vieron, dos de ellos vomitaron.

Otros dos tardaron todavía treinta o cuarenta y cinco segundos más en poner las piezas juntas y formar, con eso que estaba diseminado sobre el suelo, el cuerpo de un hombre. El rompecabezas de un cuerpo. (Rivera Garza, 2007: 69)¹⁰

⁹ In tutte le opere che costituiscono il ciclo poliziesco di Rivera Garza è sempre presente l'elemento fantastico, le cui caratteristiche sono riconducibili all'impostazione di Julio Cortázar (Prego, 1985) e alla teoria formulata da Jaime Alazraki (1990).

¹⁰ «All'inizio di marzo, in un giorno di nitida luce, apparve il quarto uomo. Smembrato. Coperto di sangue. Lo trovarono alcuni ragazzi andati ad accamparsi fuori città, in riva a un lago [...]. Quando si avvicinarono e lo videro, due di loro vomitarono. Altri due impiegavano trenta o quarantacinque secondi in più a mettere insieme i pezzi e formare, con quello che era disseminato per terra, il corpo di un uomo. Il puzzle di un corpo.»

La scena può essere certamente letta in parallelo alla descrizione della *performance* di Marina Abramović qualche pagina dopo:

Una mujer se sienta en el centro de una habitación y, mientras arranca la carne cruda de los huesos de res, mientras llora y canta, mientras resiste los deseos de vomitar, ve en los proyectores las imágenes de un cuerpo que se incorpora desde detrás de un vehículo y, alzando la mano derecha, apunta hacia la noche. El olor del hombre muerto alrededor. El primer aroma de cadáver. (*Ibid.*: 110)¹¹

Nell'economia del romanzo, la 'performer' quasi incarna la figura di una prefica contemporanea. La descrizione delle opere di Abramović è in grado di restituire l'immagine della brutalità dell'assassinio attraverso un atto nel presente. Insieme a questo, vi è anche la necessità dell'azione dello spettatore – imprescindibile nell'arte della 'performer' serba. Nel testo di Rivera Garza, questa necessità d'azione da parte dello spettatore che assiste alla violenza è rappresentata dall'immagine dei ragazzi che ricompongono, come se fosse un puzzle, il corpo smembrato del quarto uomo.

La muerte me da offre al lettore la possibilità di riflettere sulla brutalità della violenza perpetrata sul corpo e della violenza delle proprie scelte interpretative, caricandolo della responsabilità di scegliere e quindi di 'uccidere' una parte del testo, ovvero una parte dell'altro. Il romanzo non arriva a nessun tipo di risoluzione finale, costituendosi come un caso di 'antidetektiv fiction' (Simpson, 1990). Una scelta che mostra innanzitutto come la risoluzione del caso non sia più sufficiente se il rischio resta, dopotutto, l'oblio. In secondo luogo, essa mostra come il genere poliziesco svolga una funzione politica fondamentale, costituendosi spesso come pretesto, come 'simulacro'

¹¹ «Una donna si siede al centro di una stanza e, mentre strappa carne cruda dalle ossa di manzo, mentre piange e canta, mentre resiste alla tentazione di vomitare, guarda nei proiettori le immagini di un corpo che si avvicina da dietro a un veicolo e, alzando la mano destra, mira verso l'oscurità. Attorno, l'odore dell'uomo morto. Il primo sentore del cadavere.»

(Noguerol Jiménez, 2009), come un involucro che contiene sempre altra materia.

C'è un'attenzione particolare nei confronti del corpo sofferente anche nella proposta narrativa di Ito Romo. A questo riguardo, si può certamente affermare che il legame tra politica e letteratura informa la letteratura chicana al suo nascere, la quale si costituisce come un veicolo di denuncia delle miserevoli condizioni in cui versa la cosiddetta 'raza mestiza' (Jacobs, 2006). Verso la fine degli anni '80, il lavoro di Gloria Anzaldúa ha aperto un dibattito inedito all'interno del Movimento Chicano. *Borderlands/La frontera* (1987), infatti, ha avuto il merito di porre non solo le basi per una discussione sulla prospettiva di genere nel movimento chicano, ma anche di impostare un tipo di filosofia che fosse profondamente inclusiva:

We are the people who leap in the dark, we are the people on the knees of the gods. In our very flash, (r)evolution works out the clash of cultures. It makes us crazy constantly, but if the center holds, we've made some kind of evolutionary step forward. (*Ibid.*: 103)

La teoria di Anzaldúa, che propende per una lettura decolonizzata della frontiera e fa nascere un terzo spazio in cui la parola 'nosotros' individua l'unità di 'nos' (noi) e di 'otros' (gli altri) (Córdoba, 1997), è stata fissata soprattutto dalla narrativa poliziesca di Rolando Hinojosa, Lucha Corpi e molti altri. Questa narrativa ha cominciato a diventare il luogo privilegiato attraverso cui indagare le implicazioni sociali e ideologiche del Movimento Chicano per i Diritti Civili, nonché la storia della sua nascita (Sotelo Baker, 2004).

La letteratura di Romo abbraccia fin dal principio la convinzione del ruolo profondamente sociale che la letteratura svolge, come mostra *El puente/The Bridge* (2000), il suo primo romanzo. In esso lo scrittore indaga sulle disastrose conseguenze ambientali causate dall'industrializzazione della frontiera. Il romanzo si costruisce attraverso le voci di quattordici donne che si recano giornalmente a guardare il Rio Grande che è improvvisamente diventato rosso cremisi. Dopo un susseguirsi di ipotesi che gridano al miracolo tanto quanto al

disastro ambientale, alla fine si scopre che a rendere le acque rosse è stata una delle quattordici donne, Tomasita, che vi ha gettato della polvere di gelsi essiccati. Nonostante l'innocuo gesto di Tomasita, in un movimento tragicamente ironico, la donna sarà perseguita alla stregua di un criminale internazionale e freddata dal colpo accidentale, partito dall'arma di un nervoso giovane poliziotto, il quale sconvolto piange sul suo corpo. Attraverso un amalgama di 'reportage' e 'fiction', arricchito da qualche pennellata di realismo magico, Romo restituisce un testo profondamente drammatico nel quale, tuttavia, c'è ancora spazio per una qualche forma di umanità (Ibarraran-Bigalondo, 2014: 142).

Nell'ultima raccolta di racconti dell'autore, intitolata *The Border is Burning* (2013), il tono cambia completamente. La lettura della violenza che Romo presenta non è più circoscritta alla sofferenza del mondo chicano, ma si apre a una prospettiva più inclusiva, in cui nessuno è completamente innocente, su entrambi i lati della frontiera. Il racconto che apre la raccolta, intitolato "Baby Money", è indicativo. La storia è narrata in prima persona da un chicano che ricorda un episodio della sua infanzia. All'età di tredici anni, si trova con i suoi amici al «carnival by the river, on the American side» (*ibid.*: 1). Qui un uomo si fa pagare per mostrare un feto a due teste in un barattolo di formolo, potente ed evocativa metafora della condizione chicana. Non potendo resistere a quella vista, il bambino vomita. Questo atto è ricorrente nelle pagine successive e si manifesta ogni volta che il bambino vede sui giornali le fotografie del feto a due teste.

Improvvisamente, la narrazione si sposta dalla prima alla terza persona singolare e il lettore si ritrova nella casa di una povera donna «on the Mexican side» (*ibidem*), che lotta per salvare i suoi bambini dal nubifragio che ha rotto gli argini del Rio Grande. In tutto questo subbuglio, il barattolo di formolo con il feto a due teste viene risucchiato dall'acqua e ritrovato dalla donna nella sua casa devastata. Invece di restituirlo e prendere la ricompensa di cinquecento dollari, lo seppellisce nel focolare della sua casa:

She knelt [...] in front of the hearth and began removing the bricks [...] She looked around the room for something to dig with. She [...] grabbed a tin plate to use as a shovel. Back at the heart, she started to digging like a madwoman. She dug deep. [...] She placed the jar next to the baby [...] and placed the plastic flowers over the baby's heads like a crown. (*Ibid.*: 4-5)

I movimenti della donna sono così forsennati da portarla allo svenimento, quando apre il barattolo di formolo. Il dolore che la donna sente nei confronti della sorte del feto è reso attraverso questa narrazione serrata e drammatica. Tutto il racconto si costruisce attraverso un'alternanza di sezioni in prima e terza persona, che mostra questo parallelismo tra l'*agency* della donna nei confronti della sofferenza del feto e il bambino che invece vede la violenza e non la comprende, la rifiuta, la vomita continuamente:

On the next day, my Tía Lalis and I stood on the bridge [...] The ragged kids selling newspapers [...] wailed out the news of the reward for the two-headed baby. One of them stuck a copy of the paper in my face. There he was again, in living color, on the front page. I grabbed on the bridge's rail, stood on the very tip of my toes, and locked my chin on the railing, my head over the side. I threw up again into the waters of the Rio Grande. (*Ibid.*: 6)

Come è possibile notare, il motivo dell'abiezione è centrale ed è espressione del rifiuto e del disconoscimento che produce il cadavere mutilato o deformato dell'altro. L'atto di vomitare, come sostiene Julia Kristeva in *Poteri dell'orrore* (2006), rappresenta lo sforzo del proprio corpo di buttare all'esterno un'immagine che potrebbe essere quella della nostra stessa morte. È l'incomprensione di alcuni fenomeni, il rifiuto che non ci esime dall'essere e dal sentirci, comunque, ugualmente colpevoli. Una colpevolezza dalla quale ci si può salvare solo esercitando la nostra responsabilità nei confronti del corpo dell'altro, come mostra l'azione della donna che seppellisce il feto proprio nel cuore della sua casa e poi corre fino alla riva del fiume

«[...] yelling across to the American side, "I don't want your dammit baby money"» (*ibid.*: 4).

La scelta compiuta dai due autori, ossia quella di porre al centro la questione del corpo e della rappresentazione del dolore, significa mettersi addosso, personalmente, la responsabilità dell'altro, entrare dentro l'altro, abitarlo. Non si tratta qui di restare muti davanti a un orrore indicibile; si tratta di assumersi la responsabilità di dargli un nome, di praticare la scrittura come azione collettiva, politica, di rendere attraverso il linguaggio questa comunaltà. In definitiva, di assumersi la responsabilità di con-dolersi sul corpo sofferente dell'altro, restituendogli lo spazio politico di una pagina. Questo è ciò che numerosi autori cercano di fare anche attraverso una delle pratiche sociali che, più delle altre, prova a rivelare la possibilità di quello spazio protetto e invincibile attorno a un testo, nel quale possiamo effettivamente brandire o alzare una parola e usarla come scudo. Si tratta dei laboratori di scrittura documentale promossi in varie città di frontiera come Tijuana o Ciudad Juárez¹². Lavorare con il documento (lettere, articoli di cronaca, referti medici) e condividere questa esperienza in una comunità costituisce una delle varie concrete strategie attraverso cui la letteratura è in grado di trasformare la sofferenza privata in un testo condiviso, ossia in un testo intrinsecamente politico.

¹² Nel 2006, per esempio, diversi poeti di frontiera, tra cui Cristina Rivera Garza, María Negroni, Jen Hofer, Ruth Behar, e Reynaldo Jiménez, hanno organizzato un laboratorio di scrittura nel quale tutti i partecipanti erano obbligati a oltrepassare ogni giorno la frontiera tra Tijuana e San Diego: <http://laboratoriofronterizo.blogspot.it/>

Bibliografia

- Alazraki, Jaime, "¿Qué es lo neofantástico?", *Mester*, 19.2 (1990): 21-33.
- Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco, Aunt Lute, 1987.
- Bolaño, Roberto, 2666, Barcelona, Anagrama, 2004.
- Butler, Judith, *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press, 2005, trad. it. *Critica della violenza etica*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- Cavarero, Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti: filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- Close, Glen S., *Contemporary Hispanic Crime Fiction. A Transatlantic Discourse on Urban Violence*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.
- Id., "Anti-novela negra: Cristina Rivera Garza's *La muerte me da* and the Critical Contemplation of Violence in Contemporary Mexico", *MLN*, 129.2 (2014): 391-411.
- Córdoba Tabuenca, María Socorro, "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras", *Frontera Norte*, 9.18 (1997): 85-110.
- Corona, Ignacio – Jörgensen, Beth E. (eds.), *The Contemporary Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*, Albany, State University of New York Press, 2002.
- Egan, Linda, Carlos Monsiváis. *Cultura y crónica en el México contemporáneo*, México DF., Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Fadanelli, Guillermo, *La otra cara de Rock Hudson*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- Foucault, Michel, *Naissance de la biopolitique*, Paris, Seuil/Gallimard, 2004, trad. it. *Nascita della biopolitica*, Milano, feltrinelli, 2005.
- Giardinelli, Mempo, *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia latinoamericana*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 1984.
- Giroux, Henry A., *The Violence of Organized Forgetting: Thinking Beyond America's Disimagination Machine*, San Francisco, City Lights Bookstore, 2014.

- Goldberg, Jacqueline, *Nosotros los salvados*, Caracas, Smashwords Edition, 2013.
- Goldsmith, Kenneth, *Day*, Great Barrington, The Figures, 2003.
- Ibarraran-Bigalondo, Amaia, "The River Runs Red! Is it a Miracle, Is it an Ecological Disaster? Ito Romo's *El Puente/The Bridge*", *ATLANTIS Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 36.2 (2014): 133-45.
- Jacobs, Elizabeth, *Mexican American Literature: the Politics of Identity*, New York, Routledge, 2006.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, trad. it., *Poteri dell'orrore: saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali, 2006.
- Le Billon, Philippe, *The Political Economy of War: What Relief Agencies Need to Know*, London, Network Papers, 2000.
- Mastrogiovanni, Federico, "Messico, migranti e narcos. Il treno della *desaparición*", *Il Reportage*, 15 (2013).
- Id., *Ni vivos ni muertos: la desaparición forzada en México como estrategia de terror*, México DF, Grijalbo, 2014.
- Mbembe, Achille, "Necropolitics", *Public Culture*, 15.1 (2003): 11-40.
- Ravelo, Ricardo, *Narcomex: historia e historias de una guerra*, New York, Vintage Español, 2012.
- Monsiváis, Carlos, *Días de guardar*, México DF, Era, 1970.
- Montemayor, Carlos, *Rehacer la historia*, México DF, Planeta, 2000.
- Noguerol Jiménez, Francisca, "Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias de la narrativa policial mexicana", *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Ed. José Carlos González Boixo, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009: 169-200.
- Padura Fuentes, Leonardo, *Modernidad, Postmodernidad y novela policial*, La Habana, Editorial Unión, 2000.
- Parra, Eduardo Antonio, *Nostalgia de la sombra*, México, Joaquín Mortiz, 2002.
- Paz, Octavio, *Postdata*, México DF, Siglo XXI, 1970.
- Poniatowska, Elena, *La noche de Tlatelolco*, México DF, Era, 1971.
- Prego, Omar, *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik Editores, 1985.

- Rivera Garza, Cristina, *La muerte me da*, México DF, Tusquets, 2007.
- Id., *Dolerse. Textos desde un país herido*, Oaxaca de Juárez, Sur+, 2011.
- Id., *Los muertos indóciles*, México DF, Tusquets, 2013.
- Romo, Ito, *El Puente/The Bridge*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2000.
- Id., *The Border is Burning*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2013.
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Simpson, Amelia, *Detective Fiction from Latin America*, Toronto, Dickinson University Press, 1990.
- Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador, 2003.
- Sotelo Baker, Susan, *Chicano Detective Fiction: a Critical Study of Five Novelists*, Jefferson, McFarland, 2005.
- Taibo II, Paco Ignacio, "La «otra» novela policiaca", *Los Cuadernos del Norte*, 8.41 (1987): 36-41.
- Villoro, Juan, "La frontera de los ilegales", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 24 (1995): 67-75.
- Walsh, Rodolfo, *Operación Masacre*, Buenos Aires, De La Flor, 1957.

Sitografía

- CNDCH, Comisión Nacional de los Derechos Humanos México, <http://www.cndh.org.mx/sites/all/fuentes/documentos/Recomendaciones/ViolacionesGraves/ANEXO.pdf>, ultimo acceso 30/04/2015.
- LFE, Laboratorio Fronterizo de Escritores, <http://laboratoriofronterizo.blogspot.it/>, ultimo acceso 29/04/2015.

Filmografía

- Operación Galeana*, Dir. Carlos Mendoza, México DF, 2000.

Tlatelolco, las claves de la masacre, Dir. Carlos Mendoza, México DF, 2003,
<https://www.youtube.com/watch?v=vQ94yLSqho8>.

Zero Dark Thirty, Dir. Kathryn Bigelow, Stati Uniti d'America, 2012.

L'autore

Laura Alicino

Dottore di ricerca in Letterature Moderne, Compare e Postcoloniali presso l'Università di Bologna. Si occupa principalmente di letteratura ispano-americana contemporanea e coloniale. Tra i suoi maggiori interessi di ricerca figurano il romanzo storico ispano-americano tra XX e XXI secolo, il romanzo poliziesco, la cronaca messicana contemporanea e il suo rapporto con il New Journalism. Fa parte della redazione di *Confluenze. Rivista di studi iberoamericani*.

E-mail: laura.alicino2@unibo.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

Come citare questo articolo

Alicino, Laura, "Tra letteratura, cronaca e politica: strategie contro l'oblio nelle scritture di frontiera", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10 (2015), <http://www.Betweenjournal.it>.