

Politica, diritti umani e narrativa dei figli di *desaparecidos* in Argentina: nuove identità in *Los topos* e *Las chanchas* di Félix Bruzzone

Camilla Cattarulla

«Le storie le scrivono i sopravvissuti». La citazione, tratta dal romanzo *Kamchatka* di Marcelo Figueras (2014: 16), riassume una fase, iniziata con il ritorno alla democrazia e ancora attiva, in cui l'Argentina ha cominciato a interrogarsi sulla necessità di ricostruire la storia degli anni bui dell'ultima dittatura (1976-1983) e su quali soggetti avessero diritto a raccontare la memoria di quei fatti e con quali modalità. Su questa linea il presente saggio tratterà un *excursus* sulla narrativa argentina prodotta da figli di *desaparecidos*, per concentrarsi poi sui romanzi di Félix Bruzzone, uno degli autori più interessanti della cosiddetta "seconda generazione", la cui produzione letteraria, ovviamente, deve molto all'esperienza autobiografica dei suoi autori. E, allo stesso tempo, deve molto alla presenza un clima politico e culturale che chiama in causa parole (concetti) di grande importanza per la realtà argentina degli ultimi trent'anni: diritti umani, storia, memoria, testimonianza, politica.

In effetti, in quest'arco temporale ci sono alcune date fondamentali, relative ad azioni politiche, che hanno avuto grande peso nello sviluppo della letteratura nazionale.

La prima data è il 1983, anno di istituzione della Conadep, la Commissione sui *desaparecidos* incaricata di indagare, attraverso una raccolta di testimonianze, sulla scomparsa degli oltre trentamila oppositori al re-

gime¹. La seconda data è il 2003, anno dell'abolizione delle leggi di indulto che, fino a quel momento, avevano messo in salvo dai procedimenti giudiziari gli artefici delle scomparse². La terza data è il 2007, quando, per volere dell'allora presidente Néstor Kirchner, la ESMA (Escuela Superior de Mecánica de la Armada), uno dei più tristemente famosi centri di detenzione e tortura (circa 5000 prigionieri), è stato inaugurato come Espacio por la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos, con un centro di ricerca, spazi per eventi e aperto al pubblico. Voglio aggiungere una quarta data, che è forse quella che più interessa per la produzione artistica analizzata in questa sede, ed è il 1995, anno della costituzione di H.I.J.O.S (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), organizzazione per i diritti umani che riunisce figli di *desaparecidos* o di ex prigionieri politici o di esiliati (o anche giovani interessati alla battaglia per i diritti umani), figli che reclamano giustizia e rivendicano la militanza politica dei genitori.

Quanto al dibattito scaturito negli ultimi trenta anni, innanzitutto esso coinvolge il concetto di testimonianza di cui, nel caso argentino, si sono esaminati limiti e condizioni per l'elaborazione di una memoria sociale, e di cui vanno considerate le circostanze "eccezionali" (il Terrorismo di Stato) dell'esperienza vissuta. Hugo Vezzetti ritiene punto di partenza dell'analisi la «relación, que nunca es directa y transparente, entre el testimonio y aquello *testimoniado*»; a ciò va aggiunto «el problema, también arduo, de los destinatarios, de la *recepción* del testimonio» (Vezzetti 2008: 23-24, corsivi nel testo). All'inizio, le testimonianze dei sopravvissuti sono state fondamentali per il rapporto della Conadep e per trasformare le coscienze sociali. Ma, attualmente, quelle stesse testimonianze possono essere lette in altro modo, vuoi per il trascorrere del tempo e vuoi per la presenza di altre tipologie di testimonian-

¹ I risultati dei lavori della Commissione, presieduta dallo scrittore Ernesto Sabato, confluiranno nel noto rapporto *Nunca más* (1984).

² Le Leggi di Punto Final e Obediencia Debida saranno poi dichiarate anticostituzionali nel 2005.

ze che hanno cambiato anche il modo di fare memoria³. Nell'ordine, si sono succedute testimonianze sui crimini e sulle complicità e poi, a partire dagli anni '90, sulle lotte e sulla vita politica e culturale schiacciata dalla dittatura. Oltre ai sopravvissuti, sono intervenuti i famigliari e i compagni delle organizzazioni politiche contrarie al regime, con le difficoltà di poter dar vita a testimonianze private per focalizzarsi invece sugli obiettivi politici perseguiti dai singoli esponenti delle opposizioni. Sempre secondo Vezzetti, per almeno vent'anni la società argentina non è stata pronta alla formazione di una memoria di questo tipo, mentre invece il rapporto della Conadep, recuperando anche figure estranee alla politica (bambini, adolescenti, suore, preti, donne incinte: tutti cosiddetti "ipervittime"), ma che pure avevano subito la persecuzione di Stato, aveva delineato una memoria sociale condivisa che, di fatto, escludeva la militanza rivoluzionaria. Con il trascorrere del tempo, l'avanzare del processo democratico e l'avvio dei processi contro i militari hanno favorito la diffusione di testimonianze non più incentrate sulle vittime e sui crimini, bensì sul contenuto politico e generazionale delle esperienze vissute, adesso sì, nell'ottica della militanza, con una prima persona che coinvolge anche l'altro, generalmente un gruppo (famigliare o politico). Detto in altri termini, la peculiarità di queste testimonianze è che «en la rememoración se entrecruza la dimensión personal, privada con un espacio de significados y de acciones políticas» (Vezzetti 2008: 29). I testimoni hanno cominciato a parlare non soltanto alla società, ma anche per la società (*ibid.*: 31). E questa si è dimostrata disponibile all'ascolto e quindi a condividere la memoria.

A monte tutto, vi è, naturalmente, il dibattito sulla memoria della nazione. Un dibattito, alla ricerca di un modello e di modalità attuative, che ha comportato l'analisi dei maggiori teorici sul tema. Renan, Halbwachs, Nora, Ricoeur, Todorov sono stati chiamati in causa per esaminare i loro postulati su memoria e oblio alla luce della situazione argentina. Inoltre, dalla metà degli anni '80, il carattere universale (glo-

³ Si tratta di una possibile rilettura che coinvolge anche il rapporto *Nunca más*, andato soggetto, nel corso del tempo, a nuove interpretazioni, usi e significazioni. Sul tema cfr. Crenzel 2008.

bale) assegnato all'Olocausto, ovvero il non essere più sinonimo solo dello sterminio ebreo perpetrato dai nazisti, ha fatto sì che, per analogia, si siano attribuite identiche caratteristiche, anche nelle modalità di rappresentazione, al periodo del cosiddetto *Proceso de Reorganización Nacional*, tanto più che la vita di molti argentini era stata segnata dalle due persecuzioni. Una tale omologazione non ha trovato il consenso unanime dell'intellettualità o degli altri soggetti coinvolti perché ha tolto specificità al caso argentino uniformandolo a un qualunque regime totalitario del XX secolo. Tale problematica è ancora oggi oggetto di discussione, così come lo è la figura del testimone e il suo rapporto con la verità, un aspetto che deve molto agli sviluppi della geopolitica e al pensiero, tra gli altri, di Giorgio Agamben.

A ciò vanno aggiunte le azioni delle presidenze di Néstor Kirchner e Cristina Fernández de Kirchner durante le quali, soprattutto con Néstor, i diritti umani all'inizio del nuovo millennio sono diventati politica dello Stato, o meglio, come è uso dire, «sono entrati nell'agenda», aspetto che, come ovvio, ha modificato le percezioni sul tema costruite nei due decenni precedenti. Si è detto che con tali azioni (Musei della Memoria, monumenti, commemorazioni, programmi scolastici per il consolidamento dei diritti umani) si è cercato di chiudere una fase della storia nazionale argentina. In altre parole, i *desaparecidos*, consacrati nel museo e negli spazi della memoria, «sono scomparsi un'altra volta», come portatori di valori, pratiche e ideologie rivoluzionarie. Inoltre, i Kirchner, secondo i loro oppositori, avrebbero usato i diritti umani per creare consenso e così creare potere, con il conseguente controllo di produzione e rappresentazione. La polemica si è accesa ancor più quando, nel 2010, dopo la morte di Néstor, alcuni gruppi di giovani peronisti legati al kirchnerismo (in particolare il movimento *La Cámpora*), hanno utilizzato il disegno di Juan Salvo (il personaggio, simbolo di tutti i *desaparecidos*, creato da Héctor Oesterheld per il fumetto *L'Eternauta*,) sostituendovi all'interno del casco il volto di Kirchner per creare il "Nestornauta", vera e propria icona del defunto Presidente. Anche in questo caso si è parlato di sfruttamento dei *desaparecidos* per forgiare il mito di Kirchner.

Se il dibattito sulla memoria e sulla storia recente, che ha coinvolto accademici, scrittori, politici, storici, sopravvissuti ai centri di detenzione, famigliari di *desaparecidos*, organizzazioni per i diritti umani, esiliati è ancor lungi dall'essere giunto a una conclusione univoca e condivisa da tutti, ciò si deve anche alla scrittura finzionale, non solo per le sue peculiarità contenutistiche e le modalità strutturali, ma anche per le interconnessioni che essa stabilisce tra spazio privato e spazio pubblico, quest'ultimo legato alle azioni politiche del governo o degli organismi per i diritti umani (principalmente Madres de Plaza de Mayo, Abuelas e H.I.J.O.S.).

Carlos Gamerro (2010: 25), nel descrivere l'evoluzione della letteratura a partire dal 1976 indica quattro periodi: il primo comprende la produzione durante la dittatura caratterizzata da metafore e allegorie per evitare le maglie della censura; il secondo inaugura la fase successiva alla dittatura e riguarda la memoria dei sopravvissuti con l'obiettivo di ristabilire la verità dei fatti; nel terzo si punta più a fare memoria senza preoccupazioni per la verità; il quarto è quello della letteratura prodotta dai figli dei militanti.

In effetti, a partire dal nuovo millennio, la produzione artistica sul tema ha visto protagonista una nuova tipologia di autori, con la costituzione di un eterogeneo corpus di finzioni che presenta il punto di vista (sul passato e/o sul presente) dei figli degli oppositori al regime, siano essi *desaparecidos*, esiliati o ex prigionieri politici. Solo per citare alcune di queste opere, voglio ricordare i romanzi: *El mar y la serpiente* (2005) di Paula Bombara, *Los topos* (2008) e *Las chanchas* (2014) di Félix Bruzzone, *La casa de los conejos* (2008), *Los pasajeros del Anna C* (2012) e *El azul de las abejas* (2014) di Laura Alcoba, *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) di Ernesto Semán, *Diario de una princesa montonera 110% verdad* (2012) di Mariana Eva Perez, *¿Quién te creés que sos?* (2012) di Angela Urondo Raboy, *Pequeños combatientes* (2013) di Raquel Robles e le raccolte di racconti *76* (2008 e 2014) ancora di Félix Bruzzone. Si tratta di opere che in buona parte scaturiscono dalla comparsa sulla scena della associazione per i diritti umani H.I.J.O.S, visto che alcuni degli

autori citati ne sono stati fondatori o vi hanno militato⁴. Ma scaturiscono anche dalle politiche kirchneriane sui diritti umani, dal recupero dei nipoti adottati da parte di Abuelas, dall'abolizione delle leggi sull'indulto e la conseguente apertura dei processi: tutte condizioni che mettono fine alla fase precedente e che, in loro assenza, non avrebbero reso possibile una produzione artistica di questo tipo⁵.

La novità del corpus di finzioni prodotto dai "figli di" sta nella presenza di una nuova figura di testimone che riversa il proprio trauma nell'atto letterario, di per sé strumento di elaborazione del lutto. Collocati in una posizione di soglia tra il passato (vissuto indirettamente), il presente (che risente del trauma passato) e un futuro che appare nebuloso ma comunque in continuo mutamento, i protagonisti di questi testi letterari sono perlopiù impegnati a recuperare l'identità del nucleo familiare con certi distinguo. Alcuni autori, infatti, rivendicano la possibilità di ricordare i propri genitori come attori di un passato

⁴ Si tratta di un fenomeno che coinvolge anche opere filmiche, televisive e teatrali. A titolo esemplificativo, si segnalano i film: *Papá Iván* (2000) di María Inés Roqué, *Historias cotidianas (H)* (2001) di Andrés Habegger, *Los pasos perdidos* (2001) di Manane Rodríguez, *Che vo cachai* (2002) di Laura Bondarevsky, *Kamchakta* (2002) di Marcelo Piñeyro, *Los rubios* (2003) di Albertina Carri, *Escrache* (2003) di Ronith Gitelman e José Ignacio Lescano, *Nietos, Identidad y Memoria* (2004) e *Hijos del dolor, nietos de la esperanza* (2004) di Benjamín Ávila, *Nietos, historias con identidad* (2004) di Mariano Mucci, *H.I.J.O.S. El alma en dos* (2005) di Carmen Guarini e Marcelo Céspedes, *M* (2007) di Nicolás Previdera, *Infancia clandestina* di Beniamín Ávila (2011); la serie televisiva *Televisión por la identidad –Tatiana, Juan e Nietos de la esperanza* (2007) di Miguel Colom; l'opera teatrale *Mi vida después* (2009) di Lola Arias (che non è figlia di *desaparecidos*, ma lo sono gli attori in scena).

⁵ Non a caso vi sono anche opere sullo stesso tema i cui autori, però, non sono "figli di". Sempre a titolo esemplificativo segnalo: *Kamchatka* (2002, film di Marcelo Piñeyro, poi romanzo di Marcelo Figueras), il romanzo *Una muchacha muy bella* (2013) di Julián López, la raccolta di racconti *Cuando hablábamos con los muertos* (2013) di Mariana Enriquez e il testo multimediale (racconto e film) "Mazinger Z contra la dictadura militar" (2010) di Iván Moiseeff.

proiettato in avanti perché agente di trasformazioni, e di riempire il vuoto generazionale paterno e/o materno, in linea con i punti programmatici di H.I.J.O.S.⁶. È il caso, ad esempio, del romanzo di Laura Alcoba *La casa de los conejos*, storia di un'infanzia trascorsa nella clandestinità prima dell'esilio in Francia, o di *Pequeños combatientes* di Raquel Robles, in cui due fratellini organizzano una loro personale resistenza al nemico dopo la scomparsa dei genitori. Altri, invece, rivendicano il diritto di tornare al proprio passato da un'ottica diversa, criticando sia le azioni e il modello di H.I.J.O.S. sia la politica kirchneriana che consacra la figura del militante a eroe-vittima. Di fatto si tratta di opere che lasciano sullo sfondo la famiglia di provenienza e rifiutano qualunque altra forma di famiglia biologica (nonni, zii, fratelli) o acquisita (inclusa la famiglia "militante" di H.I.J.O.S.⁷).

La letteratura che scaturisce da questa seconda linea manifesta una forte preoccupazione per la struttura del testo. Solo per citare due esempi, *Diario de una princesa montonera 110% verdad*, di Mariana Eva Perez, prima di un romanzo è stato un blog, aspetto che gli conferisce le caratteristiche di un'opera sempre aperta, mai finita e in continuo mutamento; *Soy un bravo piloto de la nueva China* di Ernesto Senán presenta tre storie che, sia pur in una mescolanza temporale, nella struttura del romanzo corrono parallele. In questi romanzi il passato coesiste nel presente e rappresenta un'apertura verso un futuro comunque ignoto. Seguendo il ragionamento di Beatriz Sarlo sulla post-memoria (2005: 128-130, 157), tali opere presentano un discorso immaginario prodotto da testimoni di secondo grado con forti implicazioni soggettive che, di fatto, impediscono una divisione manichea tra la memoria di coloro che hanno vissuto i fatti e quella dei "figli di". Invece, dal punto di vista del linguaggio la memoria è filtrata dalla parodia e da un certo umorismo nero che Gabriel Gatti ha considerato strategie centrali nella

⁶ Cfr. <http://www.hijos-capital.org.ar/>.

⁷ L'immagine del figlio militante, che rivendica il discorso politico dei genitori, comincia a incrinarsi con *Los rubios* di Albertina Carri. In effetti il docu-film dimostra che ci sono molti modi di essere *hijos* e che l'identità non è solo politica.

narrativa de muchos de los hijos de *desaparecidos* da lugar a los definidos «huerfanitos paródicos» (2011: 106). Se trata de textos que, al alejarse del discurso dominante, desafían algunas de las interpretaciones egemónicas imperantes en los años '80 y '90 del siglo pasado para repensar las formas de la narrativa de testimonio:

ni textos que enuncian una “verdad” fundada en la condición de hijos de desaparecidos de sus autores ni ejercicios catárticos para concluir un trabajo de duelo por los padres desaparecidos ni panfletos militantes que recortan su legitimidad en una experiencia subjetiva difícilmente cuestionable ni testimonio generacional sin fisuras que busca un lugar entre las interpretaciones del pasado. (Cobas Carral 2013)

Se consiguen diversas representaciones que involucran a las figuras paternas e/ o maternas e incluso la imagen misma del *desaparecido*. Pero, sobre todo, en estos libros predominan formas de autorrepresentación filial que se pueden resumir en el comentario de Nicolás Prividera a *Los topos* de Félix Bruzzone:

Podríamos decir que si por un lado hay hijos “replicantes” (que repiten las inflexiones fantasmáticas de la voz del padre), y por el otro lado hay hijos “frankensteinianos” (que pretenden escapar de ese mandato negándose a su destino hamletiano de reclamar simbólica venganza), entre ambos están los hijos “mutantes” (que asumen su origen pero no quedan presos de él). La condición “mutante” ayuda a escapar de ese laberinto por arriba, y a buscar las respuestas en el presente (o incluso en el futuro) más que en el pasado. Y lo más estimulante es que esa “mutación” produce obras abiertas, imperfectas, y de múltiples caras (aunque no escapen a un involuntario “espíritu de época”) cuyo aire familiar es su ofendido pero nunca humillado desamparo, que sabe que esa intemperie puede ser también una condición de posibilidad, para construir desde esa mirada un inquebrantable mundo propio. (Prividera 2009)

Nato nel 1976, con entrambi i genitori *desaparecidos* in quello stesso anno, Bruzzone nelle sue opere⁸ affronta in modo quasi irriverente il tema della memoria e della *desaparición* ribaltando quella rappresentazione omogenea dei “figli di” che si è diffusa nell’immaginario argentino soprattutto dopo l’entrata in scena dell’organizzazione H.I.J.O.S. A partire da tale presupposto, il presente saggio analizza come i personaggi di *Los topos* e *Las chanchas*, pur interagendo in uno spazio sociale impegnato nella battaglia per i diritti umani che li coinvolge personalmente, riescono a evadere da un tale contesto e a dar vita a nuove tipologie di famiglie in cui i legami non sono solo quelli di sangue ma piuttosto fanno risaltare la tensione tra un destino, che sembra predeterminato dalla memoria collettiva vigente, e la capacità di modificarlo.

Indubbiamente il protagonista di *Los topos* appartiene a quella condizione di «hijos mutantes» segnalata da Prividera. Lo stesso *plot* del romanzo ne è esempio significativo. *Los topos*, infatti, racconta la storia di un anonimo figlio di *desaparecidos* il quale, dopo aver avuto per due anni una fidanzata (Romina), la abbandona una volta rimasta incinta. Si innamora quindi di Maira, un travestito il cui obiettivo è quello di uccidere gli ex repressori e che il protagonista, con l’avanzare della vicenda, crede essere quel fratello che, secondo la nonna, sarebbe nato durante la prigionia della madre. In cerca di Maira, misteriosamente scomparsa, si sposta a Bariloche dove conosce il Tedesco, che frequenta da travestito e con il quale instaura un rapporto morboso di odio/amore, tanto da accettare alla fine di sottoporsi ad un’operazione di impianto del seno.

Il protagonista passa attraverso diverse mutazioni sessuali: da etero a travestito a transessuale. Proprio per l’aspetto legato alle questioni di genere si è parlato di un romanzo *queer* (Sosa 2011). In realtà nel te-

⁸ Félix Bruzzone ha esordito nel 2007 con *76*, otto racconti, i cui personaggi sono tutti alla ricerca dei genitori *desaparecidos*, che tracciano un percorso cronologico dall’infanzia all’età adulta. *76* è stato ripubblicato nel 2014 con l’aggiunta di due nuovi racconti. Nel 2010 ha pubblicato il romanzo *Barrefondo*, storia di un pulitore di piscine, lavoro che l’autore esercita in prima persona.

sto mancano quegli approfondimenti legati a problematiche politiche, culturali e sociali del travestitismo, qui apparentemente ridotto allo stereotipo della prostituzione. Perché il caso di Maira è diverso: il travestito, infatti, è alla ricerca di una sorella gemella partorita insieme a lei dalla madre durante la prigionia. «Una fantasia de ella» (Bruzzone 2008: 62), afferma nel romanzo uno dei militanti di H.I.J.O.S., e un altro aggiunge che

el travestitismo representaba en Maira las dos mitades de la mellicidad quebrada [...] lo lleno y lo vacío, lo cóncavo y lo convexo, el yin y el yan, el pasado y el futuro rotos y a la vez aunados en un presente enfermo, dije: bueno, yo me voy, y salí lo más rápido que pude. (*Ibid.*: 62-63)

Una sorta di *transfert*, quindi, da cui il protagonista rifugge ma che poi lo vedrà coinvolto in prima persona, tanto da trasformarsi lui, forse, in quella sorella cercata da Maira.

Il percorso sessuale del protagonista, insomma, nel travalicare il *gender*, si presenta piuttosto come la rappresentazione di un'identità mutante legata al passato dei genitori *desaparecidos* che, pur rimanendo sullo sfondo, sono presenti in tutte le sue azioni e negli incontri che fa. E il suo l'obiettivo, che via via prende forma nello sviluppo del romanzo, è quello di crearsi una famiglia reale e allo stesso tempo immaginaria in cui nessuno è esattamente ciò che sembra.

Nel romanzo fin dal titolo l'aspetto mutante è indicato dal riferimento all'animale. Infatti, una delle accezioni colloquiali di *topo* nel *Diccionario de la Real Academia* è: «Persona que, infiltrada en una organización, actúa al servicio de otros». Cronologicamente, il primo 'topo' nel romanzo è il padre, delatore della moglie e poi lui stesso *desaparecido*, disprezzato dai nonni materni e del quale il protagonista sa ben poco:

En realidad era imposible saber algo de papá, en casa nunca habían hablado y, si lo hacían, era para ejercitar o perfeccionar insultos. Desde "tibio" hasta "asesino" podían escucharse

variantes de “traidor” – “espía”, “infiltrado”, “filtro”, “fru-fru”, “mal parido”, “hijo de puta”, “hijo de un vagón de putas”, “conchudo hijo de re mil”. Cuando una vez pregunté si había fotos de él me mostraron una de mi mamá. [...] ¿Y papá?, pregunté. Tu papá es éste, dijo mi abuelo. En una de las imágenes, la amiga de mamá abrazaba a un joven de pelo engominado, anteojos para el sol, cigarillo en la boca y campera negra de cuero. [...] ¿Éste es? Sí, dijo Lela. Parece un colectivero, ¿no es cierto?, dijo mi abuelo. Exacto, un colectivero, dijo Lela, ese topo siempre pareció algo distinto a lo que era”. (*Ibid.*: 133-134)

E ‘topi’ sono anche la fidanzata Romina, che partecipa alle riunioni e alle iniziative di H.I.J.O.S. senza avere alcun legame familiare con la *desaparición* politica; Maira, il travestito infiltrato in gruppi di militari implicati nella dittatura per ucciderli; il Tedesco, uomo che si trasforma nel torturatore del protagonista (sia pure con un continuo scambio di ruoli fra vittima e carnefice) e in cui la storia lascia intravedere la figura fantasmatica del padre:

vos sos parecida a una turríta que conozco, sí, una putita así, como vos, capaz que la conocés, es una yegüita que atiende en Liniers. [...] [Y] a parte la loca cada tanto me decía papá, vos sos mi papá, [...] me decía eso y que yo lo sabía, y hasta me inventaba una historia de doble agente, decía que yo había mandado matar a su vieja, que era mi mujer o mi novia, ni ella sabía, y decía que ya alguien se iba a vengar de las personas como yo y todas cosas así, incoherentes, me decía topo, topo choto, ya vas a ver, y yo le mostraba el choto y le decía dale, yo soy un topo choto y vos sos el Topo Gigio, vení, poné la voz finita y empezá a laburar. (*Ibid.*: 162-163)

I processi di mutamento che si sviluppano nel romanzo includono anche la figura dei *desaparecidos* qui definiti *neodesaparecidos* o *postdesaparecidos*, ovvero coloro che (come Maira) sono scomparsi dopo la dittatura e dopo gli scomparsi sociali, successivi a questi ultimi (*ibid.*: 80).

E lo stesso protagonista è un *neodesaparecido*: dopo la morte della nonna materna, ultimo legame con la famiglia biologica, perde la casa e i documenti e quindi “scompare” per la società argentina. Del resto, è solo una volta morta la nonna – figura immutabile e rappresentante del tono “solenne” del discorso sui diritti umani, così come lo era la fidanzata Romina, già abbandonata – che il protagonista può iniziare la sua personale ricerca di una famiglia. E lo fa recandosi a Bariloche, luogo che racchiude una particolare simbologia: Bariloche è il Sud, è la Patagonia, è, insomma, quello spazio utopico tanto frequentato dalla letteratura argentina.⁹ Proprio nel Sud, e con Maira, il protagonista aveva immaginato un futuro felice: «montañas, bosques, lagos. Una casa de troncos y chimenea. Un único ambiente, además del baño y la cocina, y un entepiso donde dormir abrazado a mi medio hermano» (*ibid.*: 72). Allo stesso tempo, Bariloche è stata anche rifugio dei criminali nazisti (nel 1994 vi fu catturato Erich Priebke, che viveva lì dalla fine della Seconda guerra mondiale), e forse non è un caso che proprio lì compaia il personaggio del Tedesco, figura dalla doppia vita: da un lato integerimo *pater familias* che ne difende i valori, e dall’altro uomo violento, omosessuale e possibile sequestratore di Maira. Patricia Rotger ha segnalato come questo e gli altri romanzi prodotti dai figli di *desaparecidos*:

abren el juego a los roles de las víctimas que desde la marginalidad sexual recuperan su pasado para reconocerse y transformarse a sí mismos, ya sea desde un trabajo de identificación [...] o desde los rastros cómicos de, finalmente, una novela de amor travesti como en *Los topos* que también encarna un proyecto no narrado por otros textos: el ejercicio de la justicia. (Rotger 2011: 200)

⁹ A titolo esemplificativo, si ricordano le fughe in Patagonia di Roberto Astier, personaggio de *El juguete rabioso* di Roberto Arlt, e di Martín, personaggio di *Sobre héroes y tumbas* di Ernesto Sábato.

In effetti, la ricerca della giustizia sembra muovere le azioni dei personaggi presenti in *Los topos*, eccettuato il Tedesco, nella cui figura potrebbero personificarsi i crimini perpetrati durante la dittatura. Così interpretata, la ricerca di giustizia (e vendetta) del protagonista può forse dirsi compiuta nel momento in cui anche lui, ormai transessuale, lo penetra sessualmente esercitando così la propria violenza sull'uomo. Ma lo status di *neodesaparecido* del protagonista lo ha reso finalmente libero di cercare una famiglia, di trovare quel padre che non ha mai conosciuto. Seguendo il ragionamento di Massimo Recalcati sulle tipologie di genitori e figli nella società contemporanea, il protagonista di *Los topos* si avvicina a quella del figlio-Edipo che non sa essere figlio: «Egli vorrebbe negare ogni forma di dipendenza e di debito simbolico nei confronti dell'Altro. Vorrebbe negare il proprio statuto di figlio come l'Altro ha, nel mito, negato la sua responsabilità di padre» (Recalcati 2014: 101). Insomma, nel Tedesco il protagonista vede quel padre che lo ha abbandonato e di cui, attraverso l'incesto, cancella definitivamente l'immagine così come l'idea stessa di autorità paterna con la quale, del resto, neppure lui aveva saputo identificarsi nel momento in cui aveva abbandonato Romina, incinta.

Se con l'incesto chiude i conti con il passato, ciò fa sì che il protagonista possa ormai sentirsi pronto per una nuova identità e una nuova famiglia, aspetto che si rende manifesto nei suoi sogni a occhi aperti contrapposti a quelli nel sonno.¹⁰ Nei primi immagina che, anche con Maira, tornata, viaggino per il paese con il Tedesco e Amalia, la domestica:

El pensamiento guía era “hamaca niebla”, y era la imagen de una hamaca en la niebla que iba, se perdía y volvía de golpe. Recorriamos el país [...] De día viajar, paisaje, todos los colores de la tierra nacional en nuestros ojos, y de noche los pueblos distantes, cada noche un pueblo y el Alemán que nos cuida,

¹⁰ Il sogno come strategia narrativa ricorre nei romanzi dei figli di *desaparecidos* in quanto tecnica che porta in primo piano l'inconscio del trauma o simbologie legate alle figure dei genitori scomparsi.

porque nosotras somos las vírgenes que venimos de lejos con mensajes de paz y amor para todos los hombres que buscan la verdad en nosotras, las hermanas de la verdad o las hermanas verdaderas. Lo que Maira quería, lo que quería mamá, y papá a su manera, mundo nuevo, nuevo mundo, hombre nuevo, hombres felices por la llegada, y la promesa de retorno, de las hermanas blancas, las más puras, las hijas de la nieve, del frío más intenso que se vuelve noche de amor. (Bruzzone 2008: 184-185)

Nei secondi, invece, si scopre essere Maira:

Maira aparece en una ventana. Me saluda con un pañuelo blanco con bordes bordados en blanco donde se puede leer, también en letras blancas, según como se mueve la tela con el viento, distintas formas de la palabra amor: roma, ramo, mora, Omar. ¿Quién es Omar? Hola, Omar, me dice Maira mientras abre la puerta y entra a la camioneta, ahora convertida en colchón. Todos se despiertan y dicen ¡volviste, Maira!, y cuando pienso que le hablan a ella me doy cuenta de que no, porque repiten ¡volviste, Maira!, y me miran sonrientes, me desvisten, me tocan las tetas recién operadas y empiezan a acariciarme como si fuera un gato. (*Ibid.*: 186)

Il fazzoletto bianco con la scritta – un richiamo a quello delle Madri di Plaza de Mayo? – assegna un nome al protagonista: Omar, fra i cui anagrammi c'è anche quello di amore. E così, sia pure in un finale aperto a nuovi sviluppi, la ricerca di Maira, e di se stesso, si può dire forse conclusa con l'autoidentificazione del protagonista con il fratello cercato e con l'unione di due figure di *neodesaparecidos*, la propria e quella di Maira.

Le tipologie di *neodesaparecidos* non si esauriscono con Los topos. Nell'ultimo romanzo di Bruzzone, *Las chanchas*, due quindicenni giocatrici di hockey, Mara e Lara, dopo aver chiesto aiuto perché temono di essere vittime di un tentativo di sequestro, finiscono *desaparecidas* "per caso" a casa di Andy, l'uomo che le ha soccorse e che, di fatto, si tra-

sforma nel loro sequestratore, sia pure in una casa-prigione dalle porte aperte che non impedirebbe alle ragazze di andarsene. Il romanzo è diviso in tre parti, ognuna delle quali narrata da uno dei personaggi – Andy, Mara e Romina – secondo il proprio punto di vista e in rapporto alla parte della storia che conoscono. Su questa linea, ha tre finali aperti: non c'è risoluzione alla scomparsa delle due ragazze ed è lecito immaginare che le vite dei protagonisti continuino ad essere dettate dal caso, fuori da qualunque implicazione sociale e politica.

In un romanzo in cui, come in *Los topos*, nessuno è come sembra, anche l'ambientazione gioca un ruolo determinante. Infatti, se l'incipit è una dichiarazione di finzionalità – «Es una tarde cualquiera en el Planeta Marte» (Bruzzone 2014: 9) – poi nello sviluppo della storia il lettore si trova davanti a uno scenario che ricorda il conurbano bonaerense, il delta del Río de la Plata e gli altopiani di Córdoba. Unico elemento extraterrestre, i marziani che vivono sugli alberi o nei pozzi, esseri silenziosi che osservano gli umani. La loro presenza nella storia è il segno che tutto può succedere, che nulla è stabilito, oppure, più semplicemente, quella di Marte è un'invenzione di Andy che crea storie a beneficio del figlio. Oppure, come ha dichiarato lo stesso autore, anche Mara e Lara potrebbero essere frutto dell'immaginazione di Andy, contribuendo così alla costruzione di personaggio disincantato, visionario, immerso nel proprio mondo ed estraneo alla realtà (Caamaño 2015).

Comunque sia, *Las chanchas* stabilisce una certa linea di continuità con *Los topos* affidata a diversi fattori testuali ed extratestuali. La prima continuità è data dal titolo: anche in questo caso siamo di fronte ad una metafora legata al mondo animale. *Chancha* o *chancho*, infatti, nel gergo malavitoso e poliziesco sta a indicare chi viene sequestrato a scopo di estorsione¹¹. E sebbene per la liberazione di Lara e Mara non

¹¹ Il termine ha la sua origine in un evento delittuoso legato alla mafia di Rosario, guidata dal siciliano Juan Gali, che nel 1932 sequestrò Abel Ayerza, figlio di un facoltoso medico della zona, a scopo di estorsione. Il rapimento terminò tragicamente per via di un problema di comunicazione fra i sequestratori. Infatti, la frase "Manden el chancho", che dava il via libera alla liberazione del giovane dopo il pagamento del riscatto, venne intesa come

venga chiesto alcun riscatto, pure, per la loro partecipazione agli show (karaoke, spettacoli di magia, cumbia) organizzati da Gordini, amico di Andy e unico a sapere della loro presenza a casa di quest'ultimo, si può dire che le ragazze vengono utilizzate a fini di lucro.

Un secondo elemento di continuità è dato dal personaggio di Romina, la ex fidanzata del protagonista di *Los topes* qui moglie di Andy. Di Romina si conosce un passato di militanza tanto da essere tra le prime a promuovere le marce per reclamare il ritorno di Mara e Lara:

Romina tuvo sus días de militancia, hace mucho, y supongo que ahora empieza a revivirlos. Es como si alguien hubiera venido a tocarle sus días más felices, su época intensa y vital, y ella entonces quisiera desquitarse, saltar, gritar, después de tantos años en silencios. (Bruzzone 2014: 39)

Gli anni trascorsi dalla militanza di Romina in H.I.J.O.S. non impediscono, comunque, l'uso di slogan consolidati nell'immaginario collettivo ma ora applicati ad un contesto diverso che estende il significato delle marce. Infatti, se i volantini e i cartelli portano la scritta «POR MARA Y LARA APARICIÓN YA» (*ibid.*: 40), è pur vero che la loro scomparsa, nell'opinione di Romina, può avvicinare opinione pubblica e stampa all'hockey femminile:

A Romina la idea de los palos de hockey le fascina. Piensa que los carteles que vamos a hacer podrían estar sostenidos por palos de hockey. Habla con entusiasmo poco común y es como si de golpe se hubiese vuelto a enamorarse de mí. Y también es como si fuera una promotora del hockey, porque se pone a pensar en voz alta cómo la gente del hockey se acercaría a la marcha, cómo la prensa intentaría profundizar la relación de ese deporte con los

“Maten el chancho”, determinandone così la morte. Il caso ebbe grande risonanza a livello nazionale tanto da dar vita a una discussione in Parlamento per ratificare la pena di morte con sedia elettrica, istanza che alla fine venne rigettata.

sectores de riesgo del secuestro, puesto que el hockey femenino es un deporte tan popular entre chicas como las afectadas, y hasta piensa en una organización testimonial "Madres de palos". (*Ibid.*: 46)

Il brano, pur nella forma parodica che caratterizza la scrittura di Bruzzone, non è esente da allusioni critiche nei confronti di una tradizione nelle battaglie per i diritti umani e per la richiesta di giustizia e verità che vede nella marcia uno dei principali strumenti e simboli di protesta. Ma in questo caso la manifestazione non è contro la dittatura o i suoi crimini ma piuttosto per godere di una maggior sicurezza nel contesto in cui si vive. L'aspetto parodico è poi accresciuto dalla presenza alla marcia di Mara, per la curiosità di verificare «hasta dónde creció la propia fama y la popularidad que tiene[n]» (*ibid.*: 55). Naturalmente, tranne Andy e Gordini, nessuno la vede, pur essendo visibile a tutti. E non è questo l'unico momento di invisibilità delle due *desaparecidas*. Durante gli spettacoli organizzati da Gordini le ragazze vengono presentate come Mara e Lara, ma nessuno tra il pubblico sembra credere che siano veramente loro. E la stessa Romina, che incontra Mara nel giardino di casa, pare non vederla, così come non sembra farsi domande quando trova nella sala prove (dove erano rimaste nascoste) tracce del loro passaggio nei disegni eseguiti dalle stesse ragazze. L'invisibilità agli altri di Mara e Lara è stata considerata un richiamo a quei *desaparecidos* che, durante i festeggiamenti per i Mondiali di calcio del 1978 vinti dalla nazionale argentina, vennero portati in auto ad assistervi (Cardona 2014: 13). Ma potrebbe anche essere interpretata come un riferimento all'assenza di immagini che documentano il periodo del sequestro o i voli della morte, un aspetto su cui in Argentina si è aperto un dibattito in considerazione anche dell'importanza che ha assunto l'immagine per i movimenti per i diritti umani e per la costruzione della memoria della storia recente (cfr. García - Longoni 2012).

O ancora tutto ciò, e in particolare l'atteggiamento di Romina, unico vero personaggio politicamente impegnato del romanzo, potrebbe interpretarsi come l'impossibilità da parte di chi partecipa ad azioni di militanza – come le marce – di preoccuparsi realmente delle esigen-

ze dei singoli perché la militanza assume sempre un significato collettivo e politico e non si occupa di problematiche individuali, aspetto, questo, già riscontrabile in *Los topos* così come in altre opere di figli di *desaparecidos*. Allo stesso modo, l'atteggiamento dei genitori di Mara, i quali non partecipano direttamente alle marce ma piuttosto rimangono in disparte e in silenzio, può essere inteso da un lato come il distacco da un comportamento stereotipato che vuole in questo tipo di manifestazioni una delle pratiche delle politiche sulla memoria ma, dall'altro, anche come la perdita dell'autorità genitoriale che, ancora Recalcati, individua come un segno della società contemporanea. Si spiegano così le parole di Mara:

Ellos no hablaban porque no tenían nada para decir, y porque no sabían qué hacer. Mis papás en eso eran unos adelantados. No lo querían, no era la intención de ellos. Son gente sin intención. Gente a la que alguien vino y les mató la intención. Porque para todos los que estaban ahí los días iban a pasar, las marchas iban a pasar, y las únicas personas que iban a tener que hacer algo, al final de cuentas, éramos nosotras. ¿Qué se puede esperar de papás como los míos? No es culpa de ellos. No los responsabilizo. A veces las leyes de la vida son crueles, pero son así, es lo único que hay. (Bruzzone 2014: 142¹²)

I genitori di Mara esemplificano la formula lacaniana dell'evaporazione del padre con cui Recalcati ha definito il ruolo genitoriale del nostro tempo:

¹² Intanto, come previsto da Mara, le marce terminano e il caso comincia a perdere d'interesse anche per l'opinione pubblica, che non crede più al sequestro e piuttosto si insinua il sospetto di una tratta delle bianche, circostanza che inserisce la loro scomparsa nella contemporaneità e fa acquisire una nuova valenza alla figura del *neodesaparecido*.

Con questa espressione non ho solo commentato la crisi dei padri reali nell'esercitare la loro autorità, ma, più radicalmente, il venir meno della funzione orientativa dell'Ideale nella vita individuale e collettiva. Più precisamente, questa formula mostra l'impossibilità che il padre detenga ancora l'ultima parola sul senso della vita e della morte, sul senso del bene e del male. (Recalcati 2014: 20)

E allora, in un'inversione generazionale che confonde i ruoli, è ai figli che spetta il compito di prendere in mano la situazione. È quanto si teorizza anche in *Las chanchas*: è Mara a dover agire, a dover ritrovare quella figura-guida che sembrerebbe mancare nella sua vita, lasciando nella propria ricerca anche Lara.

Tale figura, ed ecco un ulteriore elemento di continuità con *Los topos*, è Gordini, *alter ego* di Andy e capace di manipolare persone e situazioni. Come si è visto, per il protagonista di *Los topos*, il Tedesco finisce per incarnare la figura del padre; e anche per Mara Gordini «era bueno, mejor que mi papá y que mi mamá» (Bruzzzone 2014: 147), tanto da volerlo come padre. E perfino Andy immagina una famiglia in cui Lara e Mara sono sorelle, Gordini il padre e lui uno zio buono (*ibid.*: 59). In un sequestro dai caratteri anomali e al quale nessuno sembra voler porre fine, si va a costituire, come in *Los topos*, una tipologia di famiglia non biologica composta da Andy, Gordini e le due ragazze. Da questa famiglia sono esclusi Romina e il figlio che Andy ha avuto con lei, e non poteva essere altrimenti: Romina e il figlio rappresentano la solidità di una famiglia canonica, la certezza del futuro. Una condizione che mal si adatta sia al personaggio di Andy, anche lui padre "evaporato" e perterpanesco, sia ad un romanzo in cui tutto sembra essere dettato dal caso e teso verso un avvenire incerto. Ecco al proposito il pensiero di Mara:

Nosotras no estábamos pérdidas. Más bien al revés. Andy nos había encontrado, Gordini nos había encontrado. Yo había encontrado a Lara, mi hermana, y ella me había encontrado a mí,

su amor. Lo que faltaba era ver qué íbamos a hacer con eso, nada más. (*Ibid.*: 143)

Se Gordini è il padre, anche in *Las chanchas* ci troviamo di fronte ad un incesto, visto che entrambe le ragazze finiscono per rimanere incinte di lui. E come nell'incesto di *Los topes*, anche in questo romanzo la contemporanea gravidanza di Mara e Lara lascia supporre la formazione di una nuova famiglia, il cui padre (Gordini) risponde a quelle esigenze di passione per la vita richieste almeno da Mara e che forse lei stessa saprà trasmettere al proprio figlio.

Addirittura in *Las chanchas* si potrebbe dire che l'incesto è doppio. Infatti, ancora in continuità con *Los topes* è la ricerca della sorella da parte di Mara, la cui madre ha sempre sostenuto di aver partorito due gemelle: «Y era como si la idea de tener una hermana perdida por ahí me ayudara a vivir [...] Con Lara todo era tan instantáneo y fulminante que enseguida pensé que ella podía ser mi hermana» (*ibid.*: 111, 114). Con Lara, Mara immagina di aver condiviso un'infanzia felice e su di lei, una volta conosciuta, sviluppa un senso di protezione che dal materno devia verso un rapporto omosessuale, favorito dalla stessa Lara, rapporto che, ancora una volta, collega i due romanzi.

Per concludere, come ha segnalato Jiménez Kaiser (2015) a proposito della narrativa dei figli di *desaparecidos*:

Es posible que todos estos mensajes de las nuevas generaciones estén tratando de pedir una tregua a la imposición de vivir en busca de la memoria, para poder ir en búsqueda de la identidad. Esto, desde una nueva perspectiva del rescate de la memoria con discursos diversos que siguen siendo reprimidos. Estas nuevas generaciones no quieren olvidar; sólo claman por el derecho a recordar e identificarse ante su historia desde su propio punto de vista; no para formar un consciente colectivo, pero sí una personalidad individualizada que permita ser más que la víctima o el responsable de un algo que impide explorar otras posibilidades. (Jiménez Kaiser 2015)

Bruzzone e gli altri scrittori della seconda generazione presentano un punto di vista fuori dall'immaginario politico e sociale dominante. Ciò non vuol dire non avere consapevolezza della propria condizione di essere figli di *desaparecidos*. Anzi, è proprio in nome di questa consapevolezza che esplorano altre possibilità di rappresentazione identitaria che li inserisce a pieno titolo sia nel discorso sulla memoria sia nella nuova narrativa argentina. Come ha affermato Félix Bruzzone: «Soy hijo de desaparecidos, es una condición real, no es inventada. Pero eso no me convirtió en escritor» (Mannarino 2014). In fondo, Bruzzone per autorappresentarsi come figlio di *desaparecidos* sceglie la via non testimoniale perché, sembra voler dire, scegliere la scrittura testimoniale non è un valore aggiunto ma solo un adeguarsi a schemi stereotipati per raccontare la memoria del passato senza nessuna proiezione futura.

Bibliografía

- Bruzzone, Félix, *Los topos*, Buenos Aires, Literatura Random House, 2008.
- Id., *Las chanchas*, Buenos Aires, Literatura Random House, 2014.
- Caamaño, Martín, "Entrevista a Félix Bruzzone", *losinrocks* (17.01.2015), <http://www.losinrocks.com/libros/entrevista-a-felix-bruzzone#.VPCs5S6Qzpc>, online (ultimo acceso 10/07/2015).
- Cardona, Laura, "Trama marciana", *ADN Cultura*, 6.11.2014: 13.
- Cobas Carral, Andrea, "Narrar la ausencia. Una lectura de *Los topos* de Félix Bruzzone y de *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Perez", *Olivar*, 14. 20 (2013), <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar>, online (ultimo acceso 10/11/2014).
- Crenzel, Emilio, *La historia política del Nunca más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- Figueras, Marcelo, *Kamchatka* (2003), trad. it. Roma, Edizioni Asino d'oro, 2014.
- Gamerro, Carlos, "Tierra de la memoria", *Página/12. Suplemento Radar libros*, 11.04.2010: 25.
- García, Luis Ignacio - Longoni, Ana, "Imágenes invisibles: acerca de las fotos de desaparecidos", *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, Ed. Jordana Blejmar et al., Buenos Aires, Librería, 2012: 1-21.
- Gatti, Gabriel, "El lenguaje de las víctimas: silencios (ruidosos) y parodias (serias) para hablar (sin hacerlo) de la desaparición forzada", *universitas humanística*, 72 (2011): 89-109.
- Jiménez Kaiser, María Norma, "LOS TOPOS: Narrativa de la destrucción de la identidad por la búsqueda de la memoria", *Revista de tiempos* 42 (2015), <http://www.revistadestiempos.com>, online (ultimo acceso 12/07/2015).
- Mannarino, Juan Manuel, "Ficción y origen en la narrativa de Félix Bruzzone", *InfojusNoticias*, 26.01.2014, <http://www.infojusnoticias.gov.ar/nacionales/ficcion-y-origen-en->

- la-narrativa-de-felix-bruzzzone-3013.html, online (ultimo accesso 11/12/2014).
- Prividera, Nicolás, *El plan de evasión*, <http://haciaelbicentenario.blogspot.com/2009/2005/plan-de-evasion.html>, online (ultimo accesso 02/12/2014).
- Recalcati, Massimo, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milano, Feltrinelli, 2014.
- Rotger, Patricia, "Narrativas de la memoria: apuntes a un mapa literario a treinta y cinco años del golpe", *Estudios*, 25 (2011): 189-204.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Sosa, Cecilia, "Los topos and Kirchner's Death. Queering affiliations in mourning / Los Topos y la muerte de Néstor Kirchner: filiaciones queer en el duelo", 2011, http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_24/sosa_mesa_34.pdf, online (ultimo accesso 12/12/2014).
- Vezzetti, Hugo, "El testimonio en la formación de la memoria social", *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*, Ed. Cecilia Vallina, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2008: 23-34.

L'autrice

Camilla Cattarulla

È professore associato di Lingua e Letterature ispano-americane (Università di Roma Tre). È coordinatore del dottorato in Studi Euro-Americani, e direttore della sezione ispanoamericana della rivista *Letterature d'America*. Si è occupata di letteratura di viaggio, dell'emigrazione e dell'esilio, di diritti umani, dei rapporti tra iconografia e letteratura e tra letteratura e politica, temi sui quali ha pubblicato monografie e oltre sessanta saggi su riviste e volumi collettivi in Italia e all'estero. Fra le sue ultime pubblicazioni si segnalano i saggi "¿Cómo se dirá eso en español? Fronteras lingüísticas y de identidades en la literatura feme-

nina argentina”, in *Mujeres en la frontera*, Eds. M. Almuela, M. García Lorenzo, H. Guzmán, M. Sanfilippo (2013); “Detrás de la vidriera del Mundial. Argentina 1978: derechos humanos, censura y fútbol en la prensa italiana”, in *Del football al fútbol/futebol: historias argentinas, brasileras y uruguayas en el siglo XX*, Eds. D. Armus, S. Rinke (2014) e l’edizione critica di Juana Manuela Gorriti, *Cocina eclética* [1890] (2014).

Email: camilla.cattarulla@uniroma3.it

L’articolo

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

Come citare questo articolo

Cattarulla, Camilla, “Politica, diritti umani e narrativa dei figli di *desaparecidos* in Argentina: nuove identità in *Los topos* e *Las chanchas* di Félix Bruzzone”, *L’immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10 (2015), <http://www.Between-journal.it/>