

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

SCUOLA DI LINGUE E LETTERATURE,  
TRADUZIONE E INTERPRETAZIONE

Sede di Forlì

**Corso di Laurea magistrale in  
Traduzione specializzata (classe LM - 94)**

TESI DI LAUREA

in Traduzione editoriale dallo spagnolo in italiano

***Los topos di Félix Bruzzone e i “neodesaparecidos” argentini:  
proposta di traduzione***

CANDIDATO:

Lorenzo Manconi

RELATORE:

Gloria Bazzocchi

CORRELATORE:

Rafael Lozano Miralles

*Anno Accademico 2015/2016*

*Primo Appello*



*A mama  
e a babbu,  
pro sa passenzia.*



## Indice

Introduzione	7
<b>CAPITOLO I - CONTESTO STORICO - LETTERARIO: IL DRAMMA DEI DESAPARECIDOS ARGENTINI TRA “MEMORIA” E “OLVIDO”</b>	<b>11</b>
1.1 Il “Processo di riorganizzazione nazionale” e il passaggio alla democrazia	12
1.1.1 Una dittatura istituzionale: il terrorismo di Stato	12
1.1.2 La questione dei diritti umani e la figura del desaparecido	15
1.1.3 Frammentazione della memoria	21
1.2 Contesto letterario	24
<b>CAPITOLO II - FÉLIX BRUZZONE: L’AUTORE DA VICINO</b>	<b>29</b>
2.1 Cenni biografici e primi contatti	29
2.2 Incontro e intervista	31
<b>CAPITOLO III - ANALISI DEL ROMANZO</b>	<b>43</b>
3.1 Trama	43
3.2 Struttura e paratesto	45
3.3 Temi e personaggi: i “neodesaparecidos”	46
3.3.1 “Posmemoria” e rifiuto della militanza	47
3.3.2 Il narratore-protagonista e la mancanza di un’identità	49
3.3.3 L’impossibilità dei legami familiari	52
3.4 Principali strategie narrative	53
3.4.1 Tipo di narrazione e punto di vista	53
3.4.2 Tempo	55
3.4.3 L’uso particolare del discorso diretto	56
3.5 Lingua, stile e registro	57
3.5.1 La varietà rioplatense e il “lunfardo”	58
3.5.2 La mimesi del pensiero e del parlato	62
3.6 Considerazioni su genere testuale e letterario	63

CAPITOLO IV - PROPOSTA DI TRADUZIONE DI <i>LOS TOPOS</i> (OMISSIS)	65
CAPITOLO V - COMMENTO ALLA TRADUZIONE	213
5.1 Approccio generale: traduzione editoriale e fedeltà al ritmo	213
5.2 Problemi traduttivi e strategie	216
5.2.1 Livello sintattico	216
5.2.1.1 Resa dei tempi verbali	216
5.2.1.2 Discorso diretto e oralità	218
5.2.2 Strategie lessicali	220
5.2.2.1 Tradurre il lunfardo	220
5.2.2.2 Espressioni idiomatiche ed effetto comico	223
5.2.2.3 Intercalari e connettori del parlato	225
5.2.2.4 Un nome parlante: 'il Tedesco'	226
5.2.3 Morfologia: i diminutivi	227
5.2.4 Tradurre il titolo?	229
Conclusioni	231
Riassunto	235
Resumen	236
Abstract	237
Bibliografia	238
Sitografia	240
Ringraziamenti	242

## Introduzione

Il presente elaborato di tesi nasce dall'idea di proporre una versione italiana integrale di un romanzo dello scrittore argentino Félix Bruzzone, *Los topos*, edito da Literatura Random House nel 2008. Le prime informazioni reperite sull'opera, che ne hanno incoraggiato la lettura e, contestualmente, il progetto di una traduzione, offrivano diversi spunti di interesse e suggerivano un certo grado di creatività dell'autore in un contesto tematico sul quale molto è stato detto e scritto. Bruzzone è, infatti, uno dei tanti figli della generazione perduta, quella che tra il 1976 e il 1983 cade vittima della feroce repressione operata dall'ultimo regime militare argentino, passato alla storia proprio per le gravi violazioni di diritti umani in relazione allo sterminio di decine di migliaia di desaparecidos. Sebbene l'autore scelga di affidare il racconto a una voce narrante in prima persona, *Los topos* ha ben poco di autobiografico e i riferimenti ai genitori scomparsi sono soltanto allusivi e comunque reinventati nell'ottica della finzione letteraria. Questa scelta scaturisce fondamentalmente da un interrogativo: cosa si può raccontare della propria infanzia e della propria famiglia in uno scenario dominato dalla totale ambiguità e mancanza di informazioni, in cui lo stesso termine *desaparecido*, che da participio diventa sostantivo, designa il più silenzioso dei crimini? E con quali toni è possibile farlo senza adeguarsi al tradizionale romanzo della memoria e a un discorso inevitabilmente vittimistico?

La chiave individuata da Bruzzone è la costruzione della vicenda "parallela" di un narratore-protagonista che riempie il vuoto di informazioni con una serie di episodi spesso inspiegabili, al limite della coerenza e perfino comici, grotteschi. L'obiettivo dell'autore non è di certo limitare la sua opera alla sfera personale e al racconto del passato, ma suggerire la portata delle conseguenze che il terrorismo di Stato ha avuto a livello sociale fino ad anni recenti. La questione di base è un senso di smarrimento, una mancanza di radici e di identità, origine della dispersione collettiva e della violenza del presente: *Los topos* è la storia di un ventenne orfano due volte, di entrambi i genitori e

dei nonni con i quali è cresciuto, costantemente impegnato alla ricerca di un legame affettivo, prima il fratello sequestrato alla nascita e mai più ritrovato, poi un travestito di cui si innamora e che scompare nel nulla. Il protagonista, che ogni volta crede di aver trovato il suo io per scoprirlo inconsistente subito dopo, subisce una trasformazione passionale dagli esiti inaspettati e drammatici, nel corso di un lungo viaggio in bilico tra realismo esasperato e delirio.

Ciò non significa che in *Los topos* gli eventi storici vengano messi da parte. Anzi, il rifiuto esplicito del protagonista di aderire a H.I.J.O.S., celebre organizzazione per i diritti umani fondata dai “figli di”, rimanda a una reale frammentazione del discorso sulla memoria, sempre più di una parte politica e lontano da un’identità di vedute in merito a questioni tra cui le origini del regime militare e il ruolo del desaparecido (vittima o eroe militante?). Proprio per questo motivo, è sembrato opportuno dedicare il primo Capitolo di questa tesi a un inquadramento delle vicende storiche comprese tra il 1976 e i primi anni Duemila, che fanno da cornice al racconto del protagonista. Inoltre, si è cercato di collocare l’opera di Bruzzone all’interno di una serie di tendenze letterarie (o fasi) che esprimono modalità differenti di affrontare il medesimo argomento: è proprio in quello spiraglio tra *memoria* e *olvido*, testimonianza e riscrittura che si inserisce la cifra creativa di questo autore. Il Capitolo I è il frutto di un periodo di ricerca e studio trascorso in Argentina (approfittando di uno scambio Overseas e il riconoscimento di una borsa di studio per tesi all’estero) tra l’Universidad del Litoral di Santa Fe e le biblioteche di Buenos Aires, fonti insostituibili di scritti sul tema.

Il soggiorno nella capitale argentina, ha costituito anche un’occasione per organizzare un incontro con Félix Bruzzone e parlare con lui della genesi, del livello interpretativo e stilistico del romanzo e del suo rapporto con la questione della memoria. L’intervista viene proposta in trascrizione nel Capitolo II, a completamento di un breve ritratto dello scrittore.

L’esperienza di collaborazione con l’autore ha costituito una base importante per la redazione del terzo Capitolo, nel quale si cercherà di spiegare le ragioni della particolarità del romanzo in relazione al suo genere mediante un’analisi articolata in diversi livelli: paratestuale, tematico-contenutistico, narratologico e stilistico. Uno studio



linguistico sulle informalità della variante argentina e sull'andamento ritmico improntato alla riproduzione del parlato, nello specifico, permetterà di comprendere alcuni degli aspetti dell'intenzionalità dell'autore e si rivelerà essenziale ai fini del processo traduttivo.

Il Capitolo IV contiene la proposta di traduzione vera e propria di *Los topos*, nella quale confluiscono necessariamente tutti i precedenti livelli di analisi e di ricerca. Il quinto e ultimo Capitolo, infine, è dedicato a una breve riflessione sul ruolo dello scrittore e del traduttore in ambito editoriale e alla presentazione delle strategie di volta in volta impiegate per la risoluzione delle principali problematiche sorte in sede di traduzione, legate al piano sintattico, lessicale e morfologico. Le scelte adottate rispondono alla necessità di riprodurre nella versione italiana due elementi centrali dell'intenzionalità dell'autore: la forma del *relato oral* e, di conseguenza, la componente ritmica.



## CAPITOLO I

### **CONTESTO STORICO-LETTERARIO: IL DRAMMA DEI DESAPARECIDOS ARGENTINI TRA “MEMORIA” E “OLVIDO”**

Parlare dei desaparecidos argentini significa affrontare un discorso tendenzialmente frammentario, dispersivo e, specie negli ultimi anni, politicizzato. A quarant'anni esatti dal golpe che segnò l'inizio di una violazione organizzata e sistematica dei diritti dell'uomo, si è ancora lontani da un'idea di memoria basata sulla reale condivisione collettiva. La questione dell'identità, sia dal punto di vista strettamente individuale dei soggetti coinvolti nelle atrocità del regime militare, sia a livello nazionale, diventa quindi un elemento cruciale da tenere in considerazione nella ricostruzione storica di questi eventi.

Il viaggio erratico del protagonista di *Los topos* alla ricerca di indizi sulle sorti del presunto fratello scomparso è una rappresentazione efficace di questa condizione di incertezza. Il narratore anonimo si muove nell'Argentina sull'orlo della crisi finanziaria della seconda metà degli anni '90, ma la sua stessa condizione rimanda inevitabilmente agli avvenimenti di un ventennio prima. In questo Capitolo si cercherà di ricostruire le fasi storiche che delimitano la narrazione del romanzo in esame; inoltre, si analizzerà brevemente il contesto culturale, letterario e ideologico nel quale si inserisce l'opera di Félix Bruzzone.

## 1.1 Il “Processo di riorganizzazione nazionale” e il passaggio alla democrazia

### 1.1.1 Una dittatura istituzionale: il terrorismo di Stato

Il 24 marzo 1976, un colpo di Stato organizzato dalle Forze Armate rovescia il governo giustizialista di Isabel Perón, eletto democraticamente tre anni prima con un largo consenso. Eppure, l’esercito guidato dal generale Jorge Videla non solo incontra scarsa resistenza da parte della maggioranza della popolazione, ma trova persino nella fragile e rassegnata società argentina della fine degli anni Settanta una “valida” giustificazione all’intervento militare. Hugo Quiroga parla, infatti, di una crisi di autorità del governo nazionale e della sua presidentessa, unita a una paralisi statale e alla dissoluzione delle istituzioni democratiche, piegate da una mancanza di credibilità (2005: 36). Le tensioni sociali accumulate nell’arco di quarant’anni, la grave crisi economica e la violenza generalizzata costituiscono ulteriori premesse alla necessità, annunciata dal futuro regime, di ripristinare l’ordine, la sicurezza e la fiducia nel potere, condizioni che una democrazia, secondo le Forze Armate, non avrebbe potuto garantire (*ibid.*).

In linea con queste intenzioni, la Giunta Militare capeggiata da Videla autodefinisce l’intervento come “Proceso de reorganización nacional”: l’obiettivo del nuovo presidente è, in particolare, quello di realizzare “un cambio en profundidad que abarque a las personas y a las cosas, a los hábitos y a las instituciones”<sup>1</sup> (in Tcach 1996: 40), al quale si accompagna un piano di riforma economica dal profilo neoliberista, affidato al ministro dell’Economia José Alfredo Martínez de Hoz. In realtà,



Prima pagina del Clarín del 24 marzo 1976.

<sup>1</sup> Tratto da un discorso ufficiale tenuto da Jorge Videla il 18 aprile 1976.

quello che ha inizio nel marzo del 1976 non è altro che un sistema repressivo, definibile come “dittatura istituzionale” (*ibid.*: 41). A differenza dei golpe precedenti (1930, 1945, 1955, 1962), che interrompono il corso istituzionale con il semplice pretesto di riordinare la cosa pubblica o, per esempio, contrariamente al regime personale di Augusto Pinochet in Cile, il nuovo intervento vede l’insieme delle Forze Armate dividersi equamente i poteri e svolgere un ruolo centrale nella ristrutturazione dello Stato. La Giunta Militare è l’organo supremo ed è composta da tre membri, di cui uno è il presidente della nazione, eletto per un mandato di tre anni e detentore del potere esecutivo. Il *Proceso* si compone quindi di quattro fasi, delimitate dalla successione alla guida della Giunta: a Videla (1976-1981) seguiranno Roberto Eduardo Viola (1981), Leopoldo Galtieri (1981-1982) e Reynaldo Bignone (1982-1983).



Jorge Videla (al centro) presidente della Giunta Militare nel 1976.

Di fatto, tra i primi provvedimenti della Junta di Videla figurano lo scioglimento del parlamento (il Congreso Nacional), la sospensione dell’attività politica dei partiti e il divieto di libera associazione di sindacati e lavoratori. Uno degli obiettivi principali del nuovo *Proceso* è, soprattutto, l’eliminazione di tutte quelle organizzazioni di guerriglia che fanno la loro comparsa sulla scena politica e sociale a partire dalla Revolución Argentina del 1966-1973. Il precedente regime civico-militare di Juan Carlos Onganía determina, infatti, una mobilitazione sociale su larga scala, al margine dei partiti e delle corporazioni, che coinvolge principalmente il mondo operaio e studentesco, spinto dalla speranza di costruire una società alternativa in nome del popolo. Sul finire degli anni

'60, le tensioni e la fiducia nel cambiamento crescono al punto tale da trasformare l'uso della violenza, in un primo momento sporadico e accidentale, in una pratica abituale e quasi giustificata. Di conseguenza, i gruppi di manifestanti diventano vere e proprie organizzazioni armate, ispirate alle ondate rivoluzionarie che nel contempo interessano diversi paesi dell'America Latina (si pensi, per esempio, al richiamo mondiale della rivoluzione cubana). Alcune organizzazioni, come l'ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo, organizzazione guerrigliera di tendenze marxiste e guevariste al quale aderiscono i genitori di Félix Bruzzone), restano confinate nella clandestinità e si limitano all'azione militare urbana. Altre, invece, aspirano alla rappresentanza politica: i Montoneros, i cui primi rappresentanti si identificano con il peronismo di sinistra, assumono un ruolo politico di primo piano e si distinguono per la violenza di certe iniziative, come l'esecuzione del generale Aramburu, ex capo militare. Nei primi anni Settanta, in risposta a queste organizzazioni, fa la sua comparsa il gruppo di estrema destra che durante il Proceso sarà conosciuto con il nome di Tripla A (Alianza Anticomunista Argentina).

È proprio questo clima di violenza, dopo una parentesi democratica, ad aprire le porte al nuovo regime e ai metodi repressivi del terrorismo di Stato (Romero, 2010). Ciò avviene, inoltre, nell'ambito della cosiddetta Operazione Condor, attraverso la quale l'intelligence statunitense garantisce il suo supporto ai regimi militari dell'America Latina (Argentina, Bolivia, Brasile, Cile, Paraguay e Uruguay) con l'obiettivo di arginare l'influenza socialista e comunista in questi paesi. Proprio per il suo carattere "istituzionale", il Processo di riorganizzazione nazionale si serve, in maniera occulta e sistematica, degli strumenti dello Stato per annientare ogni forma di opposizione e, in prima istanza, tutti i gruppi sovversivi che dal punto di vista dei militari rischiano di portare alla dissoluzione del paese. Il risultato è la violazione organizzata dei diritti fondamentali dell'uomo, in quella che passerà alla storia come *guerra sucia* (guerra sporca) e porterà alla sparizione forzata di decine di migliaia di persone.

### 1.1.2 La questione dei diritti umani e la figura del desaparecido

La società argentina assiste in silenzio agli anni più duri della repressione militare, tra il 1976 e il 1978. I partiti di opposizione, ormai rassegnati all'esclusione dalla politica, non hanno la forza per contrastare i piani della Giunta; ritengono, inoltre, che tacere sul dramma dei desaparecidos sia un prezzo accettabile da pagare in cambio di un'eventuale e auspicata via d'uscita politica dal regime. I mezzi di comunicazione, sotto il controllo del governo, negano qualsiasi violazione e confondono l'opinione pubblica, in un clima irrespirabile di terrore. La Chiesa Cattolica, complice il legame tradizionale con la borghesia e le forze armate, mostra una totale indifferenza alle iniziative di Videla e sostiene indirettamente il Proceso (Quiroga, 2005 e Tcach, 1996).

Se oggi abbiamo notizie riguardo alle atrocità commesse in Argentina durante il terrorismo di Stato è soprattutto merito del ruolo chiave svolto dalle diverse organizzazioni dei diritti umani, durante e dopo la dittatura. Nel 1977 le Madres de Plaza de Mayo, guidate da Hebe de Bonafini, fondano un'associazione destinata alla ricerca dei figli scomparsi. Sono loro, nel silenzio generale, a spingere i partiti a occuparsi del problema e a chiedere spiegazioni al governo militare sulle sorti di migliaia di oppositori e guerriglieri. Contraddistinte da un fazzoletto bianco annodato sulla testa (originariamente il primo pannolino di tela destinato ai loro figli neonati), si riuniscono per la prima volta il 30 aprile attorno alla Piramide de Mayo, posta al centro dell'omonima piazza di Buenos Aires, proprio di fronte alla Casa Rosada, sede della Presidenza della Repubblica; quella sarà solo la prima di una lunga serie di manifestazioni che si tengono ancora oggi, nella stessa piazza, ogni giovedì. Nel 1979 le Madri sporgono le loro denunce presso la sede della Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), in visita in Argentina<sup>2</sup>.

Soltanto dopo la caduta del regime, accelerata dal disastroso fallimento della guerra delle Falkland (che avrebbe dovuto restituire consenso e credibilità alla Giunta), viene provato il carattere sistematico della repressione e vengono alla luce i metodi utilizzati. Il ritorno alla democrazia, infatti, segna l'inizio dei processi a carico dei rappresentanti delle giunte militari. Nel dicembre 1983, sotto il primo governo guidato

---

<sup>2</sup> Cfr.: <http://www.madres.org/navegar/nav.php?idsitio=5&idcat=906&idindex=173>.

da Raúl Alfonsín viene costituita, come atto necessario e fondativo del nuovo ordine politico, la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas). Gli esiti delle indagini della Commissione sono contenuti nel celebre rapporto intitolato *Nunca más*, che inchioda lo Stato alle sue responsabilità e, dato il successo editoriale (viene tradotto in varie lingue: italiano, inglese, tedesco, ebraico, portoghese) diventa presto un motto e un veicolo della memoria. Alla base delle denunce contenute nel rapporto e di tutti i reclami formulati dalle organizzazioni dei diritti umani c'è la volontà di confutare il discorso stigmatizzante delle Forze Armate e dello stesso Videla, che identificano i desaparecidos come una conseguenza accidentale della “guerra antisovversiva” e, in particolare, come membri della guerriglia passati alla clandestinità e poi fuggiti dal paese (Crenzel, 2010: 5). Attraverso un resoconto articolato ed estremamente ricco di dettagli, il *Nunca más* si propone quindi di dimostrare due questioni fondamentali: “la decisión estatal de exterminio” e “el ejercicio clandestino de la muerte política” (*ibid.*: 4).

La pratica di cui il Governo Militare si serve sistematicamente è, com'è noto, il sequestro forzato di persona. Nel 1984 la CONADEP registra 8.960 casi di sparizione (il 90% dei quali avvenuti dopo il golpe), mentre le associazioni di diritti umani parlano di 30.000 desaparecidos (*ibid.*). I sequestri venivano operati clandestinamente, in assenza di mandato legale o previa sentenza, dai cosiddetti “grupos de tareas” (G.T.), denominati anche “patotas”, gruppi di cinque o sei sottufficiali armati e incappucciati i quali, in piena notte o nelle prime ore del mattino, nella maggior parte dei casi facevano irruzione nel domicilio della vittima. La scelta della segretezza è legata principalmente a due ragioni, che lo stesso Videla spiega in un'intervista rilasciata in carcere al quotidiano *La Nación* nel 2012. In primo luogo, portare i detenuti politici di fronte alla giustizia avrebbe determinato un'ondata di proteste e terrore all'interno del paese; dopo la caduta del precedente regime, inoltre, coloro che erano stati condannati per atti sovversivi erano subito tornati in libertà e considerati eroi. In secondo luogo, c'è l'intenzione di evitare la stessa indignazione a livello internazionale provocata dalle esecuzioni pubbliche nel Cile di Pinochet dopo il colpo di Stato del 1973 e il conseguente isolamento diplomatico ed economico. I militari vogliono fortemente che la reputazione del paese all'estero rimanga intatta, anche in vista del Campionato mondiale di calcio del 1978, organizzato



dalla Giunta militare proprio in terra argentina in funzione propagandistica. La vittoria finale della squadra biancoceleste, tra l'altro, costituisce un'ulteriore occasione per accendere il nazionalismo della popolazione e ostentare la forza del regime. Per Videla, quindi,

no había otra solución. Estábamos de acuerdo en que era el precio a pagar para ganar la guerra y necesitábamos que no fuera evidente para que la sociedad no se diera cuenta. Por eso, para no provocar protestas dentro y fuera del país, sobre la marcha se llegó a la decisión de que esa gente desapareciera; cada desaparición puede ser entendida ciertamente como el enmascaramiento, el disimulo, de una muerte.<sup>3</sup>

Nel momento del sequestro, le “patotas” saccheggiavano la casa della vittima e la refurtiva, considerata come “bottino di guerra”, era solo una delle privazioni a cui il desaparecido era soggetto. Il seguente estratto, la denuncia di scomparsa di Alberto Santiago Burnichon (legajo N° 3860), testimonia nel dettaglio le modalità del sequestro:

El 24 de marzo de 1976, a la 0.30 hs., penetraron por la fuerza en nuestro domicilio de Villa Rivera Indarte, en la provincia de Córdoba, personas uniformadas, con armas largas, quienes se identificaron como del Ejército junto con personas jóvenes vestidas con ropas deportivas. Nos encañonaron y comenzaron a robar libros, objetos de arte, vinos, etc., que fueron llevados al exterior por los hombres uniformados. No hablaban entre ellos sino que se comunicaban mediante chasquidos de los dedos. El saqueo duró más de dos horas; previamente se produjo un apagón en las calles cercanas a nuestro domicilio. Mi esposo, que era gremialista, mi hijo David y yo fuimos secuestrados. Yo fui liberada al día siguiente, luego lo fue mi hijo, quien estuvo detenido en el Campo “La Ribera”. Nuestra casa quedó totalmente destruída. El cadáver de mi esposo fue hallado con siete impactos de bala en la garganta. (CONADEP, 2006: 24-25)

Il detenuto-desaparecido, privato di qualsiasi protezione legale, veniva poi condotto, incappucciato (“tabicado”) e solitamente a bordo di una Ford Falcon di colore verde, in uno dei 340 Centros Clandestinos de Detención (C.C.D.) sparsi per il paese. Il centro più attivo e importante, che fungeva anche da base operativa, era la ESMA (Escuela Superior de Mecánica de la Armada) di Buenos Aires, oggi un importante centro culturale dedicato alla memoria. Le più gravi violazioni dei diritti umani,

---

<sup>3</sup> Cfr.: [www.lanacion.com.ar/1464752-videla-la-confesion](http://www.lanacion.com.ar/1464752-videla-la-confesion).

soprattutto a danno di detenute, si registrano però a La Perla, nella città di Córdoba. Nei centri di detenzione il sequestrato veniva interrogato e sottoposto a torture, sevizie e vessazioni di vario tipo, fisiche e psicologiche: le più frequenti erano la “picana”, lo shock elettrico, alternato a sessioni di percosse e stiramenti; la bruciatura, o marchiatura a fuoco; lo scorticamento e la mutilazione; il “submarino”, cioè l’immersione del capo in un secchio d’acqua; lo stupro collettivo; la simulazione di fucilazione (*ibid.*: 37-74). Il centro clandestino era, in generale, uno strumento fondamentale della repressione, finalizzato all’annullamento e alla privazione dell’identità dell’individuo:

Las características edilicias de estos centros, la vida cotidiana en su interior, revelan que fueron concebidos antes que para la lisa y llana supresión física de las víctimas para someterlas a un minucioso y planificado despojo de los atributos propios de cualquier ser humano. Porque ingresar a ellos significó en todos los casos DEJAR DE SER, para lo cual se intentó desestructurar la identidad de los cautivos, se alteraros sus referentes tempoespaciales, y se atormentaron sus cuerpos y espíritus más allá de lo imaginado. (*ibid.*: 76)

Secondo Hugo Quiroga, questo era per i militari il modo più efficace per condannare il detenuto all’isolamento e alla solitudine totali, così da tagliarlo fuori dalla vita pubblica e privata e accelerare il processo investigativo (2005: 57).

L’eliminazione degli “scomparsi” (quelli che sopravvivevano alle torture o non



La ESMA oggi.

riuscivano a fuggire) avveniva principalmente in due modi: attraverso la fucilazione di massa, a cui seguiva l'incinerazione dei cadaveri, o mediante i cosiddetti "vuelos de la muerte", nei quali i sequestrati venivano gettati in mare, ancora vivi e sotto sedazione, da un aereo militare. La logica alla base di queste pratiche, riportata in una delle tante testimonianze contenute nel rapporto *Nunca más* (legajo N° 4272), è sempre la stessa: "los cadáveres no se entregan" (CONADEP, 2006: 320). La sparizione dei cadaveri, così come il sequestro clandestino dei detenuti, è funzionale alla segretezza ed è legata a diversi fattori, che si sommano a quelli già nominati in precedenza. La CONADEP definisce tecnicamente le esecuzioni di massa come "homicidios calificados" (*ibid.*: 296), poiché nessuna di queste deriva da una regolare sentenza; come nel più comune dei crimini personali, dunque, l'intenzione dei carnefici è innanzitutto quella di eliminare qualsiasi traccia, compresa la documentazione riguardante ognuna delle vittime, in modo da seminare incertezza e ambiguità. In secondo luogo, il fatto di continuare a definire la vittima come semplice "scomparso" negando la sua morte non fa che tenere viva la speranza dei familiari di un possibile ritorno, silenziare ogni loro reclamo e indurli a credere che un'eventuale protesta possa costituire un danno per il desaparecido e metterlo in ulteriore pericolo (*ibid.*: 325-327).

Ma la ragione forse più importante e simbolica, alla base del genocidio dei desaparecidos in Argentina e in tutta l'America Latina, è la precisa volontà di distruggere l'identità, non solo politica, dei presunti dissidenti, eliminare il passato e la memoria collettiva di un'intera generazione e di quelle successive. La questione identitaria, che in *Los topes* costituisce un tema centrale, è molto cara alle Abuelas de Plaza de Mayo, associazione formatasi parallelamente alle Madres sotto la guida di



Tipico volantino delle Abuelas de Plaza de Mayo.

Estela Barnes de Carlotto, le cui richieste di *habeas corpus* riguardano in particolare i neonati dei loro figli desaparecidos. Secondo le Abuelas, infatti, la figura del desaparecido è la manifestazione di un “piano sistematico di sterminio della memoria” improntato sull’“olvido” e sulla negazione, che si compie non soltanto con la sparizione fisica di persone considerate pericolose per il regime, ma anche attraverso la sottrazione, appropriazione e sostituzione d’identità di figli di sequestrati, spesso partoriti in carcere, con l’obiettivo “messianico” di tutelare il loro benessere. L’effetto (anche simbolico) delle due modalità è sostanzialmente simile. Se nel caso dei desaparecidos viene tolta ai familiari la possibilità di onorare la salma del congiunto e dare continuità a questa pratica nel tempo, i figli dei presunti dissidenti, sia che vengano affidati a una nuova famiglia o meno, vivranno con incertezza questa rottura con il passato:

[...] creemos que así como la tortura y la desaparición física de personas diezmó la generación de nuestros padres, la desaparición-apropiación de niños durante la última dictadura militar quebranta a nuestra generación. Somos los hijos del horror, fuimos dados a la luz cuando la Argentina se cubría de sombras, cuando la vida valía poco, muy poco.

Tan poco, que hubo quienes se consideraron con derecho a privar de todo derecho a los niños y no sólo los arrancaron con violencia de los brazos de sus padres o familiares, sino que, al tratarlos como botín de guerra, no les reconocieron ni siquiera su dignidad de persona y se apropiaron de ellos cual si fueran cosas. De este modo, se aseguraron de privarlos de su origen, de su nombre, de su historia, de su familia, en definitiva, de la posibilidad de ser ellos mismos, de construir cabalmente su identidad.<sup>4</sup>

Nell’intervista contenuta nel Capitolo seguente, Félix Bruzzone parlerà proprio di questa condizione di incertezza, data dalla carenza di informazioni sul destino dei suoi genitori. A contribuire al fatto che la generazione figlia del Proceso sia orfana di “memoria, verdad y justicia”, per citare un altro famoso motto delle organizzazioni per i diritti umani, sono alcuni provvedimenti governativi che vedono la luce sul finire degli anni Ottanta e rimarranno in vigore fino all’era Kirchner.

---

<sup>4</sup> Cfr.: [www.abuelas.org.ar/material/archivo/jornadas04.PDF](http://www.abuelas.org.ar/material/archivo/jornadas04.PDF).

### **1.1.3 Frammentazione della memoria**

Dopo tre anni di procedimenti giudiziari nei confronti dei militari ritenuti responsabili di crimini contro l'umanità, i rappresentanti delle Forze Armate iniziano a mobilitarsi per contrastare il potere civile, fino a riacquistare un certo peso politico (Romero, 2010: 69). Allo stesso tempo, all'interno della CONADEP emergono le prime divisioni in merito all'entità delle condanne (Crenzel, 2010: 20), mentre un gruppo delle Madres, la Línea Fundadora, si separa dall'associazione in polemica con la leader Hebe de Bonafini su alcune questioni riguardanti la possibilità di testimoniare di fronte alla Commissione Nazionale, l'identificazione dei corpi dei desaparecidos ritrovati (dunque il riconoscimento della loro morte e la conseguente caduta in prescrizione dei reati di scomparsa), e l'accettazione dei risarcimenti economici proposti da Raúl Alfonsín. È in questo clima che il 24 dicembre 1986 il governo di Alfonsín promulga la Ley de Punto Final, che stabilisce l'estinzione di tutti i processi in corso a carico dei colpevoli. A tale provvedimento segue, su pressione dei "carapintadas", gruppi di ufficiali di estrema destra che continuano a rivendicare con dure proteste i principi della "guerra sporca", l'emanazione della Ley de Obediencia Debida il 4 giugno 1987: la legge esenta dalla condanna tutti i militari che hanno commesso un delitto operando in virtù dell'obbedienza dovuta, cioè rispondendo all'ordine impartito da un loro superiore (ad esclusione degli esecutori di quei delitti classificati come "aberranti"). Inoltre, nel 1989, il nuovo presidente peronista Carlos Saúl Menem concede l'indulto ai militari condannati in precedenza e a tutti gli imputati per le ultime sollevazioni. La fine degli anni Ottanta, con l'ondata di proteste seguita al varo di queste tre leggi, segna quindi l'inizio dello sgretolamento di quel concetto di memoria collettiva che stava alla base dell'operato della CONADEP; politica e cittadinanza corrono su binari differenti, e le organizzazioni per i diritti umani militano ormai per conto loro (Romero, 2010: 70).

Nel 1994 un gruppo di giovani attivisti fonda H.I.J.O.S., acronimo di Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio, che riassume i punti chiave della nuova organizzazione: la richiesta di giustizia, la necessità di ricostruire la storia e rivendicare la lotta dei loro genitori scomparsi e l'esigenza di restituire un'identità ai

loro fratelli sequestrati e affidati ad altre famiglie<sup>5</sup>. La questione identitaria assume una nuova dimensione, ancor più radicale e militante. L'obiettivo di H.I.J.O.S. è infatti quello di dare alle vittime non soltanto un nome ma anche un'identità politica, dal momento che esse vengono riconosciute in qualità di combattenti i cui sforzi devono ispirare la costruzione del presente e del futuro:

La identidad de la generación de nuestros viejos fue tapada. Hoy se habla mucho de los desaparecidos, pero no de por qué los desaparecieron, qué cosas querían, qué cosas soñaban, por qué cosas luchaban. La militancia de la época sufrió una doble desaparición: la desaparición física de los compañeros y la desaparición política de sus proyectos de liberación. Frente al mandato -de olvido y silencio- dominante, pensamos imprescindible crear un contradiscurso que aporte a la reconstrucción de la identidad social de nuestro pueblo. En función de eso nos pusimos a trabajar y elaboramos un proyecto vinculado a la reconstrucción histórica. Una de las tareas emprendidas es tomar testimonio no sólo a nuestros compañeros sino también a los militantes de las organizaciones de los '70. Lo que queremos es hacer una recuperación crítica (y no idealizada) del pasado, para usarlo como herramienta de cambio en el presente.<sup>6</sup>

Lo spirito degli “hijos” riflette, in generale, la nuova tendenza che si afferma a partire dalla seconda metà degli anni '90, in piena epoca Menem, quando il passato si presta a diverse letture (i desaparecidos sono vittime innocenti o militanti sovversivi?), il discorso sui diritti umani è sempre più polarizzato tra memoria e dimenticanza, sempre meno universale e più fazioso, diviso tra chi esclude da ogni responsabilità le organizzazioni di guerriglia nate negli anni Settanta e spinge per i processi contro i massimi rappresentanti del terrorismo di Stato e chi, invece, continua a sostenere la necessità della “guerra antisovversiva” (Vezzetti, 2009: 38-39). Aderire a un'organizzazione in difesa dei diritti umani significa “tomar partido” e sostenere la continuità dell'identità militante: il rifiuto del protagonista di *Los topes* di militare in H.I.J.O.S. nasce proprio da una critica a questa impostazione ideologica. In questo periodo di misure fallimentari, privatizzazioni e malcontenti, che porteranno al crollo economico del 2001, si stabilisce una relazione tra le politiche della giustizia sui crimini

---

<sup>5</sup> Cfr: [www.hijos-capital.org.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=19&Itemid=400](http://www.hijos-capital.org.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=19&Itemid=400).

<sup>6</sup> [www.hijos-capital.org.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=140&Itemid=401](http://www.hijos-capital.org.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=140&Itemid=401).

del passato e la realizzazione dell'equità e della cittadinanza nel presente e nel futuro. Secondo Hugo Vezzetti, infatti,

se borra la distancia entre pasado y presente a partir de la representación de la continuidad de una lucha contra un “modelo” que sería una consecuencia directa de los planes de la dictadura. El agravamiento de los indicadores económicos de la miseria y la desocupación, las evidencias de la injusticia social y la desigualdad han contribuido al achatamiento de la memoria de los crímenes sobre el paisaje de la miseria y la exclusión. (*ibid.*: 49)

L'esistenza di un “ponte” tra passato e presente, il persistere della violenza e della disuguaglianza, la lotta contro nuove “sparizioni” a livello sociale sono temi centrali in *Los topos*.

La crisi finanziaria del 2001 provoca il riaccendersi delle proteste e delle manifestazioni, con un entusiasmo paragonabile a quello degli anni successivi al crollo del regime. La richiesta di riforme spinge Néstor Kirchner, alla guida del paese dal 2003, a includere nell'agenda politica anche la questione dei diritti umani: in particolare, nel 2005 la Corte Suprema sancisce l'incostituzionalità della Ley de Punto Final e della Ley de Obediencia Debida, consentendo la riapertura dei processi nei confronti dei repressori. Ancora una volta, tuttavia, si tratta di una politica della memoria nella sua versione più radicale, che vede i diritti umani diventare una bandiera del programma di governo di un partito piuttosto che dell'intera comunità, come avveniva nei primi anni del ritorno alla democrazia (Romero, 2010: 71).

Negli ultimi anni, come segnala Vezzetti, è in atto una dispersione e privatizzazione della memoria, sempre più lontana dall'essere un fenomeno sociale e condiviso: memorie diverse e in conflitto coesistono in uno scenario di controversie e questioni ancora aperte. Alla radicalizzazione del discorso sui diritti umani si associano, quindi, anche il disaccordo e l'ambiguità, nel momento in cui i desaparecidos vengono ricordati non più in quanto vittime ma come combattenti rivoluzionari, eludendo l'impiego di atti sovversivi come strumento di lotta; dall'altro lato, si afferma che la guerriglia scaturisce dal clima di oppressione di un precedente regime e che, in ogni caso, l'uso sistematico della violenza da parte delle Forze Armate ha avuto conseguenze ben peggiori, per l'atrocità delle pratiche, il totale “desamparo” a cui erano sottoposte le

vittime nonché la volontà di legittimare gli stermini di massa in quanto provvedimenti statali necessari. Secondo Vezzetti, se oggi in Argentina non esiste una vera e propria cultura dei diritti umani (o è minoritaria, legata solo a un determinato schieramento e a un mosaico di organizzazioni), lo si deve alla mancanza di una politica di Stato in materia che sia omogenea e propositiva, oltre che alla sostanziale assenza dei partiti nel dibattito. Il risultato è che la violazione dei diritti è ancora un tema di grande attualità e si presenta sotto forma di ingiustizia sociale, la stessa che fa da sfondo alle vicende del narratore-protagonista di *Los topos*: lo dimostrano la crescita del tasso di povertà, il sovraffollamento delle carceri e le condizioni precarie in cui vive parte dei detenuti, la corruzione diffusa, il rischio ambientale in molte aree e la riduzione delle scorte di beni essenziali tra cui l'acqua (2010: 40-52).

## 1.2 Contesto letterario

Lo scrittore e critico Carlos Gamerro individua quattro fasi nella produzione letteraria legata alla dittatura militare e al dramma dei desaparecidos<sup>7</sup>. Si tratta, in particolare, di categorie basate sul grado di coinvolgimento degli autori in questione con le tematiche affrontate più che di semplici fasi cronologiche: si va dagli scrittori contemporanei al regime ai militanti coinvolti direttamente nella “guerra sovversiva”, dai testimoni-osservatori ai figli della generazione perduta.

I romanzi pubblicati durante il Proceso risentono inevitabilmente del clima di oppressione di quegli anni e ricorrono agli espedienti più svariati nel tentativo di filtrare tra le maglie della censura di regime. In *Respiración artificial* di Riccardo Piglia (1980), esempio significativo di questa strategia, il destino del desaparecido viene evocato mediante la tematica dell'esilio e della “sparizione” (a seguito di un suicidio) di un personaggio della narrazione. Anche gli scrittori in esilio, per solidarietà nei confronti dei loro connazionali rimasti in situazione di pericolo, si servono spesso del riferimento indiretto e allegorico: in *Nadie nada nunca* (1980) Juan José Saer, autore originario della

---

<sup>7</sup> Cfr.: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3787-2010-04-11.html>.



provincia di Santa Fe e confinato in Francia, costruisce una narrazione dall'atmosfera spettrale, in cui diversi episodi (come la vicenda dell'assassinio di alcuni cavalli) alludono al clima di violenza e terrore dell'epoca dittatoriale.

La seconda fase descritta da Gamarro è quella relativa alla letteratura della verità e della testimonianza, che sorge come reazione dei protagonisti della lotta politica (militanti e sopravvissuti ai centri di detenzione) al silenzio imposto dal regime:

[...] lo sucedido en aquellos años había sido escamoteado, negado, borrado, desaparecido; era esencial rescatar la historia, oponer la verdad a las ficciones de la dictadura. En lo discursivo, recordemos, la dictadura y el periodismo cómplice fueron sobre todo creadores de ficciones: estábamos librando la tercera guerra mundial contra el comunismo, los desaparecidos estaban vivos en Europa, estábamos ganando día a día la Guerra de Malvinas. Frente a las ficciones del poder, la literatura se vio obligada a ocupar el lugar de la mera verdad: la imaginación era innecesaria, casi irreverente.<sup>8</sup>

Il rapporto *Nunca Más*, attraverso la lunga serie di racconti e testimonianze, è il simbolo della necessità di dare voce alle vittime e fondare una memoria collettiva, a cui contribuiscono opere come *Recuerdo de la muerte* di Miguel Bonasso (storia della fuga di un militante *montonero* dalla ESMA), pubblicata nel 1984, *Villa* di Luis Gusman (1995) e *El fin de la historia* di Liliana Heker (1996).

Un altro apporto significativo alla produzione letteraria sulla dittatura militare deriva dai testimoni, in genere osservatori ma non direttamente partecipi, delle vicende del terrorismo di stato. Nello specifico, scrive Gamarro, da quegli autori che negli anni successivi al colpo di Stato erano ancora bambini o adolescenti e che, di conseguenza, si trovavano coinvolti nei fatti soltanto indirettamente, soprattutto come testimoni nel contesto familiare. Laura Alcoba, figlia di un "montonero", affida al romanzo *La casa de los conejos* (2008) il racconto della sua esperienza infantile nell'abitazione dove era allestita una delle tipografie dell'organizzazione clandestina; Laura e la madre riescono a fuggire pochi giorni prima che i militari distruggano la base in un blitz conclusosi con la morte di sette persone e il sequestro di una neonata. Nell'ambito della famiglia ha luogo anche la narrazione retrospettiva de *La ley de la ferocidad* di Pablo Ramos (2007), in cui

---

<sup>8</sup> *Ibid.*

il protagonista, durante la veglia funebre del padre (ex prigioniero politico del regime), ricorda con amarezza la violenza da lui subita in passato.

L'ultima fase è rappresentata dagli scrittori nati nei primissimi anni del regime, le cui opere, in mancanza di un ricordo personale, sono il frutto di ricerche successive o di testimonianze raccolte all'interno della famiglia. Sono, in prevalenza, le storie degli *hijos*, dei "figli della generazione perduta", che si differenziano dalle precedenti per il maggiore spazio dato alla creatività e all'interpretazione dei fatti. Una prima ragione di tale approccio, segnala Gamerro, è la distanza temporale, che aiuta a leggere e capire la storia da un'altra prospettiva, specie se l'intervallo di tempo trascorso è ricchissimo di avvenimenti cruciali, scrittura incessante e battaglie vinte:

En la Argentina, en los últimos 34 años desde el golpe, se realizaron los Juicios contra las Juntas, que continúan ahora con los otros responsables; se reivindicó y reparó, en la medida de lo posible, a las víctimas, se restableció la identidad a muchos cuerpos, se recuperaron muchos chicos arrebatados a sus familias. Si no hubiera sucedido todo eso, la literatura seguiría atada a las funciones más básicas del testimonio y la denuncia.<sup>9</sup>

Gli autori appartenenti a questa categoria attribuiscono alla letteratura un ruolo diverso, in virtù del quale la finzione rivendica una certa indipendenza dal semplice discorso sulla memoria. In questa fase, pertanto, l'opposizione tra "memoria" e "olvido" viene ritenuta ormai superata: da una parte perché l'"olvido", il non detto, l'assenza e l'immaginazione diventano componenti creative della memoria stessa; dall'altra perché, come spiegato in precedenza, il ricordo è sempre più personale, frammentario, soggetto a reinterpretazioni diverse da uno scrittore all'altro. Qui risiede, come sottolinea giustamente Gamerro, l'altra ragione dell'originalità di questi autori:

En contra del sentido común, que nos dice que son los protagonistas, o los testigos, los más indicados para recordar y contar la historia, ellos indagan de manera absolutamente novedosa y potente en una época que no vivieron, pero que los gestó en su vientre; tienen pleno derecho a hacer lo que quieren con ella, porque ella los hizo; la mudez no es problema para ellos, porque no están volviendo del campo de batalla: en él nacieron.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

Esempi di questa nuova tendenza sono *Lengua madre* di Maria Teresa Andruetto (2010), *Pequeños combatientes* di Raquel Robles, e *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad* di Mariana Eva Pérez (2012). Un'opera dall'elevato spirito creativo è *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2012), in cui Sebastián Hacher racconta la storia di Mariana Corral e della sua ricerca di indizi sulla figura del padre. Il romanzo si apre proprio con il dialogo immaginario della protagonista con il padre scomparso, di fronte a una lettera da lui scritta nel 1977 con la volontà che, nell'eventualità della sua morte, venga consegnata alla figlia al compimento dei 15 anni. La giovane taglia a strisce la lettera, unica testimonianza dell'eredità familiare, separa le frasi e le dispone su un tavolo riordinandole a suo modo, nel tentativo di far rivivere quella scrittura, costruire nuovi significati e immaginare un incontro con il padre.<sup>11</sup>

*Los topos* rappresenta appieno l'innovativo approccio narrativo che la critica ha definito con il termine "posmemoria"<sup>12</sup>: come vedremo nell'intervista a Felix Bruzzone nel capitolo seguente e, più nel dettaglio, nell'analisi del romanzo a cui è dedicato il Capitolo III, la narrazione parte da soltanto alcuni elementi autobiografici e fotogrammi dell'età postadolescenziale per poi assumere i contorni di un viaggio grottesco, a tratti onirico e surreale, ma dal preciso significato simbolico.

---

<sup>11</sup> Cfr.: [www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/viewFile/Olivar2013v14n20a03/pdf\\_52](http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/viewFile/Olivar2013v14n20a03/pdf_52).

<sup>12</sup> *Ibid.*



## CAPITOLO II

### FÉLIX BRUZZONE: L'AUTORE DA VICINO



#### 2.1 Cenni biografici e primi contatti

Félix Bruzzone nasce il 23 agosto 1976 a Buenos Aires, a soli cinque mesi dal colpo di Stato che segna l'inizio del Processo di riorganizzazione nazionale. Il padre e la madre, militanti dell'ERP, vengono sequestrati rispettivamente nel marzo e nel novembre dello stesso anno. A seguito della morte del nonno, colpito da un tumore, la nonna materna rimane per Félix l'unica figura di riferimento negli anni giovanili; è da lei che, all'età di soli otto anni, apprende il motivo della scomparsa dei genitori. L'infanzia è caratterizzata soprattutto dalla mancanza di una figura paterna, come l'autore stesso rivela al quotidiano Clarín:

En casa, en Buenos Aires, la figura materna era fuerte: vivía con la mamá de mamá. Aunque no fueran pocas las veces que, siendo chico, en medio de la noche me pasara a la cama de mi abuela para llorar (llorábamos juntos, recuerdo), nunca me pareció que faltara una madre.

Sin embargo, padre no hubo. Reconozco que entre el psicólogo que me llevaba a navegar, el hermano de mamá y el marido de la hermana de mamá compusieron, efectivamente, una imagen importante. Pero padre, lo que se dice padre, no había.<sup>13</sup>

L'assenza e la conseguente ricerca di un padre sono elementi chiave della storia personale di Félix Bruzzone, e costituiscono uno dei nuclei tematici di *Los topos*.

Completati gli studi in Lettere nel 2004, si dedica principalmente all'insegnamento e alla scrittura. Nel 2008 pubblica il suo primo romanzo, *Los topos*, e la raccolta di racconti *76*, curata dalla casa editrice Tamarisco (fondata insieme ad alcuni amici) e vincitrice del premio Anna Seghers in Germania. Partecipa, inoltre, a diverse antologie, tra cui *Uno a uno*, *Buenos Aires/Escala 1:1* ed *En celo*, e collabora con le riviste *Mu* e *La mujer de mi vida*. Attualmente scrive libri per bambini e tiene un seminario di scrittura per adulti a Buenos Aires. Tra le altre sue opere ricordiamo *Barrefondo* (2010) e *Las chanchas* (2014).

Ho avuto modo di leggere per la prima volta la storia di Félix Bruzzone in un articolo dal titolo *Argentina es literatura*, pubblicato il 29 novembre 2014 nella versione online del quotidiano *El País*. Il fatto che questo autore fosse citato in un articolo che segnalava le voci e le tendenze più significative della letteratura argentina contemporanea mi ha spinto ad avvicinarmi alle sue opere e a valutare quale fosse una buona candidata per una proposta di traduzione. Fin da subito la mia attenzione si è focalizzata su *76* e *Los topos*, due romanzi accomunati dalla medesima cornice storica e da un evidente richiamo autobiografico. *Los topos*, rispetto all'opera precedente, si presentava come un romanzo vero e proprio, più completo e organico; in particolare, alcune singolarità a livello stilistico, che vedremo nel dettaglio nel Capitolo III, ne rendevano interessante una versione in italiano, oltretutto non ancora esistente.

La traduzione delle prime pagine, oltre a confermare l'impressione iniziale, ha portato alla luce diverse problematiche, legate anche all'interpretazione di alcune parti del testo originale, relativamente alle quali si rendeva necessaria una collaborazione diretta con l'autore. A questo scopo, nel maggio 2015, ho deciso di contattarlo personalmente via e-mail, presentandogli il mio progetto e l'intenzione di trascorrere un

---

<sup>13</sup> Cfr.: [http://www.clarin.com/sociedad/hijo-desaparecidos-infinita-busqueda-papa\\_0\\_715728598.html](http://www.clarin.com/sociedad/hijo-desaparecidos-infinita-busqueda-papa_0_715728598.html)

periodo di studio a Buenos Aires finalizzato allo svolgimento di una parte della ricerca destinata alla mia tesi di laurea. Félix ha accolto con entusiasmo la mia idea e si è reso da subito disponibile a garantirmi il suo supporto e l'opportunità di un incontro nei mesi successivi. Da quel momento, fino al mio trasferimento a Buenos Aires nel mese di gennaio, siamo rimasti in contatto e abbiamo concordato la data per l'intervista, di seguito trascritta.

## **2.2 Incontro e intervista**

Félix mi ha accolto l'11 gennaio nella casa dei nonni, nel quartiere Recoleta, non distante dall'Ateneo Grand Splendid, celebre libreria della Capitale dove ho avuto modo di acquistare i suoi primi due romanzi. Nel corso della nostra chiacchierata, qui sotto integralmente riportata, ho potuto rivolgergli una serie di domande riguardanti la genesi del romanzo oggetto della mia proposta di traduzione, il suo rapporto con la scrittura e la memoria, la relazione tra la sua ricerca e quella del narratore-protagonista e gli elementi di originalità dell'opera. Ho, inoltre, avuto la possibilità di confrontarmi con lui in merito all'interpretazione del testo originale, in modo da chiarire alcune questioni che si sono rivelate molto utili in sede di analisi del testo originale e revisione del romanzo tradotto. Lo scrittore ha confermato alcune mie impressioni sulle tematiche trattate nell'opera e mi ha fornito preziose indicazioni relative ad altri aspetti che risultavano poco chiari, dimostrandosi estremamente disponibile ad offrirmi il suo aiuto malgrado la mia iniziale preoccupazione di affrontare con lui temi così delicati e personali.

**Quisiera empezar hablando un poco de la génesis de esta novela. *Los topes* sería tu primera novela propiamente dicha. Me parece que es una prosecución de *76*, la colección de cuentos sobre el mismo tema. ¿Como nació?**

La novela empieza siendo un cuento. En ese momento yo no tenía todavía armado el primer libro, *76*, había varios cuentos ya y una idea de libro ahí, pero en definitiva no estaba cerrado. Entonces yo seguía escribiendo cuentos, y este era uno más. Lo que

pasaba era que empezó a crecer un poco y cuando llegué al final (lo que yo pensaba que era el final) había un montón de posibilidades todavía a desarrollar. Entonces lo continué, pensé en dónde todas esas posibilidades podían confluír de alguna manera. Imaginé la figura de un padre, que termina siendo el Alemán, que está por debajo de toda la búsqueda que hace el personaje. En principio la búsqueda iba a ser simplemente del hermano/hermana, Maira. Una vez que lo encontraba y lo desencontraba, la historia terminaba, se volvía cíclica: cuando descubría quién era y lo volvía a buscar había desaparecido otra vez. Pero en el medio que se había estirado tanto todo ese cuento, que habían pasado tantas cosas al personaje, me daba la impresión que podía haber algo más, entonces ahí surgió la novela. Ahí pensé en cuál podía ser el motor, más allá de la búsqueda de Maira: la figura de un padre que no está. Hasta ese momento seguía hablando de la madre. Imaginé toda la aventura con el Alemán, la fui escribiendo, también un poco a los saltos porque empiezan a pasar muchas cosas, y quedan muchas sueltas por el camino. Pero también me daba la sensación de que ese modo de dejar las cosas sueltas tenía que ver con como esta era una búsqueda siempre azarosa y muy poco eficaz, para nada detectivesca. Es una errancia que no tiene lógica, a parte la del propio personaje que narra en primera persona y se va creyendo todo lo que deduce, entre comillas, se conversa de distintas cosas y las persigue.

**De hecho, el personaje parte de una marca muy clara, su condición de hijo de desaparecidos, pero luego la narración evoluciona hasta niveles inesperados, casi grotescos. Me interesaba saber cuánto hay de autobiográfico en este recorrido, y hasta qué punto tu pérdida y tu búsqueda fueron las mismas del narrador-protagonista.**

En relación a la serie de anédoctas que hay en la novela no hay básicamente nada autobiográfico. Salvo una cosa: cuando yo estaba de novio, ya en crisis, pasaba por la zona roja de Buenos Aires de aquel entonces, donde están las chicas travestis (en Palermo norte). Es lo único que tomé de mi propia autobiografía. Me sentía muy atraído por esas chicas. Era una imagen que era para mí bastante fuerte, y esa imagen quedó. Después, cuando escribí la novela, bastante tiempo después, me dieron ganas de volver



sobre esa imagen. Una de las chicas era quizás el hermano, podía ser un nudo. Después lo que sí es autobiográfico es una cuestión más constitutiva del personaje, que es hijo de desaparecidos como yo, nada más. Es una base. La comprensión que yo tengo de ese personaje de la novela, el tipo de decisiones que le hago tomar tiene que ver con mi propia experiencia como hijo de desaparecidos. Si bien fueron completamente diferentes mis opciones, también mi vida fue un poco errática, nunca del todo consciente, siempre me quedo hasta el día de hoy como agarradito de cualquier pequeño indicio que haya y lo tomo como si fuera la verdad sobre el asunto. Crecí en la incertidumbre, en la necesidad de saber y a la vez de no saber, querer conocer todo y negarlo. El personaje tiene un poco esta ambivalencia. Y esa errancia que vos mencionás es así por el hecho de que lo que sucede en estos casos es que, como es tan poca la información que hay sobre el destino de los desaparecidos, siempre es difícil encontrar algo. Esto se presta a la afabulación, al tipo de aventuras que vive este personaje.

**¿Como fue escribir una novela en el marco de un discurso ya hecho, cristalizado? Pienso por ejemplo en la dificultad de repetirse y hacer una típica novela de la memoria. ¿O fue más bien algo instintivo, que surgió de una urgencia de contar y dar voz a toda una generación?**

Yo en aquel momento había terminado hacía muy poquito la carrera de Letras (fue en 2004) y todavía tenía esa idea de la literatura como algo autónomo, que podía funcionar en un sistema de referencias propio. No obstante, encontraba una seria dificultad: lo único que podía hacer era escribir sobre experiencias o transformar ciertas experiencias, más que transformar discursos o intentar ver en qué modo entrar en la literatura. Ahí encontraba con más facilidad formas de narrar, personajes, lugares, incluso nexos con otros textos. También era consciente que estaba narrando cosas que ya habían sido escritas muchísimas veces en distintos momentos históricos, a lo largo de 30 años. No era la explosión que pasó en estos últimos diez años, que realmente se escribió muchísimo sobre los Setenta y sobre lo que pasó después, no solo a nivel literario, pero había un montón. La verdad que yo no soy un gran lector, pero sí (no sé si intuitivamente o por azar) habían caído en mis manos algunos textos que justamente se

corrían de lo esperable con relación al tratamiento de este tema. Había textos que me habían llamado la atención y donde yo había percibido que la literatura realmente podía hacer cosas con eso que no estaban en otra parte, o que la literatura podía no ser una mera repetidora de discursos que ya estaban en un diario o en otros medios. Fue bastante intuitivo, de todos modos.

**Al protagonista de la novela no le interesa “tomar partido”. ¿Esta actitud refleja algo de tu relación con el tema de los derechos humanos y la politización de la memoria?**

Yo siempre estuve bastante alejado de toda la militancia por los derechos humanos y de cualquier militancia en general. Cuando escribía evidentemente no me interesaba tomar partido, y en mi propia vida era un tema que estaba ahí dando vueltas pero no era algo que me interesara demasiado como para asumirlo como forma de vida. De hecho, las pocas cosas que sé las fui sabiendo a lo largo de mucho tiempo, eso indica que era muy esporádico mi acercamiento a organismos de derechos humanos, a gente que espera saber algo. Tuve mis momentos pero fueron muy acotados y de ahí saqué lo poco que se sabe de mi mamá y de mi papá. Era una experiencia más “por debajo”, latente, más que una experiencia concreta de estar haciendo cosas en relación a eso todos los días. Un poco eso se refleja en mis personajes, esa actitud frente al tema. Son personajes que tienen esa condición por debajo de sus acciones y lo que uno va viendo que ellos hacen son otras cosas.

**Un lector se esperaría un discurso victimista en una novela como esta. Sin embargo, desde el principio se percibe un tono irónico, incluso crítico en algunas partes, y creo que este es uno de los elementos que contribuyen a la originalidad de tu obra. Me interesa saber cómo nace esta ironía. ¿No fue un riesgo hacer hablar a un personaje con este tono tan especial? Quizás fue una manera para “proteger” tu historia.**

Básicamente no me importaba nada (*risas*). No había hecho nada con relación a eso todavía, no había hecho demasiado. En realidad, escribir *76* y escribir *Los topos* fue mi forma de búsqueda. Al no haber encontrado demasiado en la vida y en los hechos, escribir esto era, de alguna forma, acercarme desde otro lugar: fundamentalmente en *Los topos*, por la cantidad de posibilidades que se abren. Yo puedo saber algunas cosas, pero puedo imaginar muchísimas otras, todas podrían ser verdad. El personaje cree que tiene este hermano desaparecido, o podría creer que tiene tres hermanos desaparecidos, o cinco. Es todo muy poco confiable siempre. Lo que me iba dando cuenta conforme avanzaba en la novela fue que lo que estaba narrando era la imposibilidad de contar algo frente a estas situaciones. En realidad es un poco lo que pasa en cualquier situación, en definitiva uno siempre está pendiente de lo que le han dicho, de las historias que le contaron. Pero ¿cómo chequear todo eso? ¿Cómo saber si lo que te dijo tu papá, si lo tuviste, es cierto? La condición de no saber y de tener que creer o no creer en cosas es algo bastante general, eso es lo que esta novela termina trabajando. En ese momento teníamos una editorial con unos amigos, que fue donde salió *76*, Tamarisco. La verdad es que yo estaba obviamente pensando en hacer ese libro pero no le tenía ninguna confianza. De hecho para mí era un libro más sobre este tema, y que yo necesitaba publicarlo para sacarme algo de encima, de alguna forma. Después descubrí que era un libro que no se había escrito, que era necesario que existiera. Ahora releéndolo me doy cuenta de por qué funcionó ese libro, no había nada parecido. Yo sé cuáles son los escritores y las escrituras que hay ahí atrás, lo mío no es nada en comparación a esas escrituras.

**Tampoco el estilo es convencional: me llamó la atención este lenguaje costumbrista, coloquial, incluso la inserción diálogo en la narración sin ninguna marca, como si se tratara de un monólogo interior. Esto planteó una serie de dificultades a la hora de traducir la novela, ya que en el italiano escrito ciertas informalidades de estilo resultan menos “acceptables” que en español. ¿A qué se debe esta elección?**

Yo lo imaginé siempre como el personaje contándole a alguien toda su historia, como un relato oral, lo que pasa es que no está escrito el marco. Puede ser también alguien

contándose a sí mismo su historia, intentando convencerse de como llegó hasta ahí. El modo en que aparecen los diálogos tiene que ver con eso. Para mí todo forma parte de un mismo texto. Me parecía más dinámico. En mi otra novela, *Barrefondo*, también hay un discurso interno del personaje, todo en primera persona, y ahí sí aparecen los diálogos, ahí ya es más el recuerdo puntual de esos diálogos que le vienen a la memoria; incluso es en presente, y me permitía otro tipo de cosas insertadas, también aparecen poemas, etc.

**El protagonista no tiene nombre y está sujeto a muchas “transformaciones” a lo largo de la novela: siempre está buscando su papel (de hermano, de padre, de novio), y lo vemos hacer muchos trabajos diferentes. También encontramos el tema del disfrazamiento, la errancia, el cambio de identidad sexual. Pensaba que quizás todo esto tiene que ver con la falta de identidad de los “hijos” de tu generación, la incertidumbre de la que me hablabas.**

Tiene que ver por un lado con distintas búsquedas, por otro lado con distintas necesidades de disfrazarse, de ser otro. Está todo un poco mezclado, no se sabe realmente si lo hace porque quiere ser otro o si lo hace porque está buscando su verdadero yo. Creo que en realidad más bien está la idea que la identidad nunca es fija, no hay una identidad desde el origen hasta el fin, es algo que cambia, como si la condición de la identidad en realidad fuera esa, no la permanencia sino el cambio. Todo intento de acceder a una identidad termina siendo un poco en vano, porque se modifica irremediablemente. Hay cosas que interfieren, uno termina en otra cosa. Salvo que sea muy tozudo, muy terco y que quiera hacer siempre lo mismo, pero no es el caso de este personaje.

Me da la sensación que este es un personaje más bien “hueco”. No es un personaje plano, no es un estereotipo, pero tampoco es un personaje demasiado “redondo”, con volumen. No se termina de ver bien cuál es el volumen de este personaje porque es imposible de atrapar, tiene una forma pero está como vacía adentro, como si estuvieras intentando todo el tiempo llenarla pero nunca sabes bien de qué y si estuviera a la vez que llenas vaciándose. Me interesaba la liviandad también, poder narrar todos estos

problemas que son bastante densos y pesados con cierta frescura, como si no lo fueran. Pero también se puede leer que hay algo muy pesado, que tiene que ver con la negación. Que el personaje en primera persona no asuma o asuma como liviana su historia y vaya yendo de acá para allá sin demasiado anclaje termina siendo una negación de algo demasiado grave y tremendo como para poder asumirlo.

**La figura del padre es muy negativa, es un traicionero, un *topo*. ¿Se trata de un juicio dirigido hacia alguien en particular o una metáfora que usaste para referirte a una categoría de personas?**

En algún momento hubo una historia familiar de un amigo de mi papá que lo podría haber traicionado, pero es algo completamente improbable. Hacía poco había leído un libro sobre el asalto a Monte Chingolo, donde la guerrilla había preparado el asalto más grande (200 guerrilleros, fue un despliegue importante), en diciembre de 1975. La guerrilla decidió llevarlo adelante a pesar de saber que la operación estaba infiltrada. Después se supo incluso quien había sido el infiltrado y la operación fue un fracaso, porque los estaban esperando. La idea de la traición en la literatura, en la política y en la vida en Argentina está todo el tiempo.

**Siempre hay cierto grado de deformación y grotesco en *Los topos*: esto también se refleja en la descripción de las pesadillas del protagonista, por ejemplo. Yo lo interpreté como la representación de una sociedad post-dictadura que todavía tiene problemas, donde todavía hay injusticias y personajes que desaparecen (los que el narrador denomina “postdesaparecidos”). Para el protagonista no se trata solo de recordar sino también de luchar en un “presente enfermo” (p. 63).**

Hay muchas cosas que suceden hoy que tienen su origen en cosas que pasaban en la dictadura. Igual pasó muchísimo tiempo ya. La idea de presente enfermo era más una percepción que el personaje tenía sobre sí mismo, sobre considerar su propia épica como algo enfermo. La idea de enfermedad está reunida en la cuestión política, social y personal-familiar. Hay como una “enfermedad” familiar en la medida en que él se

enamora de su hermano, después termina haciendo pareja con su padre, supuestamente, y no se lo cuestiona demasiado, o sí, pero igual lo hace. En ese sentido, todas esas relaciones incestuosas, si querés, de alguna forma son una forma de hablar de todos nosotros, yo nunca lo pensé así cuando lo escribía ni ahora tampoco pero una forma metafórica puede buscarse tranquilamente, los elementos están ahí bastante evidentes. La novela estaría ambientada de mediados de los 90 en adelante. Fue una época muy mala en ese sentido. Se había propuesto un modelo de desarrollo y de país que no funcionó finalmente pero en el cual la mayoría de la población creció, durante diez años. En la novela no hay victimización pero sí hay derrotismo. Y ya en la dictadura se generó una tensión muy grande, porque hubo leyes que echaron para atrás todos los avances que se habían hecho y entonces fue una gran derrota, una gran frustración, quedar en el vacío... no sé como lo verían en HIJOS, pero ellos pensaban que no, que podían llegar a cambiar todo, pero en ese momento era la destrucción total, la derrota absoluta. En la novela el personaje asume la derrota y termina yendo a convivir con su propio enemigo. La novela se puede leer también hoy, por eso que la novela igual funcionó, como no era una novela histórica. A pesar de todo lo que pasó en esos años igual se puede pensar así, siguen pasando las mismas cosas. De hecho ahora volvió a ganar un gobierno de derecha, todo eso sigue funcionando casi igual.

**Por lo tanto no consideras *Los topos* una novela histórica o “de la memoria”.**

Hace poco leí una crítica de Carlos Gamerro, escritor argentino y ensayista, que decía que en definitiva es una novela rarísima porque quien que no sea hijo de desaparecidos podría haberla escrito. Además de todo lo que cuenta, que es interesante, que marca como determinados hitos de toda esta narrativa, tiene también esta condición un poco rara: a quien que no sea “hijo” le podría haber interesado construir esta novela. Es como a quien que no estuvo en un campo de concentración le podía interesar escribir sobre eso, sobre una experiencia así tan directa. Mi aspiración es que en el futuro sí se pueda pasar a esa instancia, o ahora mismo. Que gente que no haya vivido nada de todo eso igual pueda volver sobre esos hechos, esos personajes, y hacer variaciones, y convertirlo en una especie de género, del mismo modo que existe el género nazis-olocausto [...].

Creo que con cualquier trauma histórico se podría sacar un montón de versiones, es lo interesante que tiene la literatura. Ahora no sé lo que va a pasar, como se va a narrar todo esto. A mí en particular lo que me interesa más es siempre ver lo que pasa ahora. No me interesa tanto hablar de lo que pasó, de los hechos del pasado. Creo que ya tienen su lugar en un montón de otros lados.

**¿Crees que el aporte de la literatura sobre el tema hasta el día de hoy ha sido suficiente?**

Siempre falta algo. A medida que todo esto sigue estando, de alguna u otra forma se pueden seguir haciendo cosas. Son como personajes que ya están, es como el tanguero, o el colectivero, personajes muy típicos de la literatura argentina. El militante de los Setenta va a estar. De hecho en la época que empecé esta novela había un programa humorístico de Diego Capusotto donde había un personaje que se llama Bombita Rodríguez, un cantante montonero con una lógica muy mercantil, como pasaba en el rock desde aquel momento, entre fines de los Sesenta y principios de los Setenta. Es muy gracioso porque va contando toda la historia de la militancia montonera en joda, riéndose todo el tiempo de las motivaciones que había detrás de todo eso, las contradicciones y demás, y evocándolo de un modo muy irónico y muy interesante. Es ahí donde el militante se convirtió en un personaje humorístico, y dejó de ser la víctima. Temas complicados y delicados empezaron a funcionar en ese registro humorístico, y salía por la tele, no era algo secreto. De todas formas, yo traté de evitar que *Los topos* fuera una parodia, me interesaba que fuera algo trágico, que se dejara leer como si fuera estupidez (casi) pero que fuera una tragedia terrible.

**Lo que me llamó la atención leyendo varios textos sobre el tema de la memoria es el nivel de dispersión y politicización a la hora de hablar de la reconstrucción de un pasado y de una identidad. Parece que no hay una verdadera memoria colectiva, sino que existen diferentes versiones (o, algunas veces, ninguna versión) de los hechos. Este año se celebran los 40 años del último golpe militar argentino. ¿Qué**

**dirías de la memoria y los derechos humanos hoy? ¿Cuál sería para ti una manera para intentar uniformar un discurso muy variado?**

La verdad que no lo sé. No sé si está bien que la ESMA sea lo que es ahora o no. No sé si los juicios que se están haciendo desde hace casi diez años ya son los mejores juicios posibles, probablemente no. Creo que hay cosas pendientes con relación a todo esto. La fundamental es que alguien diga lo que pasó. Que se empiece así porque de verdad pasó. Hay gente que no sabe. Puede que no existan documentos realmente, o que los que haya no alcancen a dar cuenta de todo lo que sucedió. Pero sí hay gente que sabe y podría aportar un montón de cosas. Eso me parece que es una cuenta pendiente, es algo no se supo hacer y que ya a esta altura no se va a conseguir. Pasó mucho tiempo y, por como se fueron dando las cosas en el Proceso argentino, lo que se sabe se sabe a través de las víctimas, los sobrevivientes, y muy poco a través de los victimarios, y nunca hubo demasiada voluntad de que fuera al revés, que los victimarios hablaran. Hubo una experiencia a fines de los Noventa, que se llamaba “Los juicios por la verdad”, que era cuando los juicios no se podían hacer porque había leyes que lo impedían, donde terminaron hablando víctimas también, y eso que eran juicios que no implicaban ningún tipo de castigo, condena ni nada por el estilo. Tranquilamente un militar podría haberse sentado y haber dicho: “yo maté a tal, tal y tal, los mandamos a tal lugar, están enterrados no sé donde...”. Y, por otro lado, creo que los organismos de derechos humanos, a lo largo de 40 años, pasaron por diferentes etapas con relación a todo esto, y fueron de alguna forma ocupando un espacio público, un espacio de poder también, fundamentalmente en los últimos 12 años, algo que de alguna forma limita esta posibilidad, porque ¿dónde radica el poder de los organismos? En saber cosas por ellos mismos, en encontrar estrategias para conocer cosas, manejar ellos mismos la información, administrar ellos que se va a hacer con los centros clandestinos, etc. Hay muchos organismos, no están mucho de acuerdo entre sí y eso es histórico, no es de ahora sino desde 1986 (cuando se separan las Madres). Después hubo otras peleas en el medio, pero hay un montón de organismos y cada uno tira para su lado, es muy difícil ponerse de acuerdo. Lo que sí hay como avances es una gran política de la insistencia sobre el tema, que parecería que va a continuar. Eso me parece razonable porque creo



que está bueno que en los colegios a los chicos le digan lo que pasó, de la forma que sea, que haya como un acercamiento a eso, que existan planes de los mismos organismos para que los chicos puedan acercarse incluso a lugares o a juicios, y que los medios masivos estén presentes. Me parece que es algo que ayuda y que puede funcionar.

Prima di salutarlo e ringraziarlo per il tempo concessomi, ho chiesto a Félix la cortesia di posare con me per la foto che ci vede ritratti qui sotto. Lui è stato così gentile da rinnovarmi la sua disponibilità qualora avessi avuto bisogno di ulteriori chiarimenti in futuro.





## CAPITOLO III

### ANALISI DEL ROMANZO

Una volta collocati il romanzo e il suo autore in una cornice storico-letteraria ben definita, l'analisi testuale costituisce un'altra importante fase preliminare al processo traduttivo. Come vedremo nei paragrafi seguenti, essa consente, in primo luogo, di mettere a fuoco la dimensione interpretativa dell'opera e, di conseguenza, l'intenzionalità dell'autore in relazione a un genere e un destinatario; in secondo luogo, permette di comprendere attraverso quali modalità della finzione narrativa e quali strategie stilistiche e linguistiche tale intenzionalità viene realizzata.

#### 3.1 Trama

All'inizio della narrazione il protagonista, di cui non sapremo mai il nome, è poco più che ventenne. La sua infanzia, trascorsa nella casa dei nonni, è segnata dalla scomparsa di entrambi i genitori durante il regime militare, avvenimento di cui è perfettamente consapevole e che condiziona tutte le sue scelte. Ciò è dovuto soprattutto al fatto che la nonna Lela gli trasmette la convinzione che sua madre, durante la prigionia, abbia messo alla luce un altro figlio, mai più ritrovato.

Dopo la morte dei nonni, il giovane intraprende, disorientato, un viaggio alla ricerca del presunto fratello scomparso: si tratta di un viaggio fisico nei quartieri di Buenos Aires ma è allo stesso tempo un percorso interiore, a tratti onirico e surreale, alla ricerca di un'identità e un ruolo propri, caratterizzato da nuove "scompars" e numerosi episodi di violenza. Il protagonista si innamora prima di Romina, che lo abbandona una volta scopertasi incinta per via di forti contrasti dovuti al fatto che la donna milita in H.I.J.O.S., organizzazione da lui criticata. Poco dopo, conosce il travestito Maira, personaggio controverso: anche lei figlia di desaparecidos, è ricercata dalla polizia per l'omicidio di alcuni ex torturatori del regime. L'inizio di una relazione con Maira e la decisione di ristrutturare la vecchia casa dei nonni, dove progetta di trasferirsi, sembrano

promettere una fase di stabilità per l'anonimo narratore, sebbene la ricerca di indizi sul suo passato si riveli sempre meno fruttuosa. Ma gli eventi precipitano in modo grottesco: il giovane vede prima sottrarsi la casa in cui ha vissuto da bambino dagli stessi operai che ne curano la ristrutturazione; poi, proprio quando scopre che la vita di Maira è in pericolo, il travestito scompare improvvisamente.

Ormai in condizioni di indigenza e incapace di spiegarsi quanto accaduto a Maira, il protagonista vaga per una Buenos Aires spettrale e insicura, nel periodo pre-crisi dei primi anni Duemila. L'incontro con Mariano, uno studente di architettura, rappresenta la svolta: il ragazzo, in contatto con alcuni imprenditori edili che si occupano della costruzione di chalet nel sud dell'Argentina, chiede al narratore-protagonista di unirsi a lui e partire alla volta di San Carlos de Bariloche. Il nuovo viaggio può essere anche un'occasione per dare un senso a una delle tante ricerche insolite: nel frattempo, infatti, viene a sapere da Ludo, amica di Romina, che la madre di suo figlio potrebbe essersi trasferita proprio al sud da qualche tempo.

Le montagne innevate della Patagonia sono, quindi, lo scenario della seconda parte del romanzo. Il protagonista e Mariano lavorano come operai al servizio di un uomo cinico e selvaggio, soprannominato "el Alemán", il quale prova soddisfazione nel raccontare le sue atroci avventure con le prostitute della zona e i maltrattamenti a cui le sottopone sistematicamente.

A Bariloche il narratore conosce il travestito Mica. Da questo momento in poi, il suo viaggio assume contorni sempre più deliranti. Nella speranza di ritrovare Maira, si traveste a sua volta. In lui cresce il sospetto, spesso accennato nella prima parte del romanzo, che Maira sia in realtà il fratello a lungo cercato: la somiglianza fisica, la condizione di orfano e la ricerca, a sua volta, di un fratello sono i deboli indizi che il protagonista, ormai privo di riferimenti, mette insieme senza alcuna logica.

Sotto le nuove vesti di prostituta, il narratore cade prigioniero proprio del Alemán, che sembra non riconoscerlo. Con lui nasce un rapporto morboso: da una parte il protagonista proietta su quest'uomo la figura del padre che non ha mai conosciuto; dall'altra se ne innamora e crede in un futuro al suo fianco, malgrado le percosse e le vessazioni psicologiche che subisce quotidianamente. Presto però, rovistando tra gli oggetti nel suo camion, trova diverse foto che ritraggono donne, in apparenza prostitute,

senza vita: sono le vittime di un torturatore moderno, che fa rivivere nel presente la pratica della sparizione forzata, ora non più politica ma sociale. Al culmine di un processo di metamorfosi sempre più inverosimile, che lo vede costretto a operarsi per cambiare sesso, il giovane protagonista si rende conto che anche la sua stessa “scomparsa” è ormai imminente.

### 3.2 Struttura e paratesto

*Los topos* si compone di 189 pagine ed è suddiviso in due soli capitoli di identica lunghezza (88 pagine ciascuno), intervallati da una pagina bianca, che costituiscono, di fatto, la prima e la seconda parte del romanzo. Come accennato in precedenza, l’inizio del secondo capitolo coincide con il trasferimento del protagonista a Bariloche, tutt’altra ambientazione rispetto ai quartieri di Buenos Aires della prima parte. Nell’evoluzione incontrollata della storia e del personaggio, si potrebbe parlare quasi di due “romanzi” diversi, in cui però le strategie paratestuali (e stilistiche, come vedremo nel paragrafo 3.5) restano immutate. Le uniche pause all’interno dei due capitoli sono segnalate da tre asterischi (\* \* \*), preceduti e seguiti solo da due righe vuote, che separano brevi momenti di narrazione, compresi nello spazio di poche pagine.

Maite Alvarado definisce in modo efficace il paratesto come “rito de iniciación” alla pubblicazione e alla lettura di un testo (2006: 19). In questo caso, gli elementi paratestuali anticipano uno degli aspetti principali del romanzo. Se nella letteratura della testimonianza l’organizzazione sistematica della narrazione in numerose parti e sezioni è uno strumento necessario alla chiarezza espositiva (il rapporto *Nunca Más* ne è la prova), la maggiore libertà creativa consente ai figli della generazione perduta l’adozione di strategie innovative, a partire da quelle relative alla disposizione del testo nella pagina scritta. In *Los topos* l’elevata densità del testo e la struttura poco articolata riflettono una narrazione a tratti caotica e priva di relazioni causa-effetto, costituita da un insieme di monologhi interiori, episodi grotteschi, racconti di incubi e riproduzioni del parlato; il lettore non è agevolato nella fruizione del testo e, così come il protagonista, è chiamato continuamente a ricostruire e interpretare i diversi avvenimenti.

Come vedremo più avanti, la ricerca di una persona scomparsa è uno dei temi chiave del romanzo. Anche questo aspetto viene richiamato da due elementi paratestuali importanti. Il primo è l'epigrafe, una citazione tratta da *Amor descartable*, brano del cantante rock anni '80 Federico Moura: *encontrarte en algún lugar / aunque estemos distantes / tantos odios para curar / tanto amor descartable* (Bruzzone, 2014: 9). L'altro elemento essenziale in tal senso è la copertina, che ritrae un uomo nelle tipiche vesti di un ispettore di polizia (cappello e lungo impermeabile): i riferimenti parodici al poliziesco-noir, la continua raccolta di indizi, il travestimento sono alcuni degli elementi più ricorrenti in *Los topos*.

### **3.3 Temi e personaggi: i “neodesaparecidos”**

*Los topos* è un intreccio di ricerche vane e sparizioni, un viaggio confuso in cui si alternano l'incontro fortuito e il “desencuentro”, ricchissimo di rimandi simbolici a una realtà politica, sociale e culturale infelice del recente passato. Bruzzone, memore della condizione di incertezza vissuta in prima persona, di cui ci racconta nell'intervista riportata nel Capitolo II, lascia il suo personaggio e il lettore smarriti in un mondo violento, grottesco e incomprensibile, la cui totale interpretazione è impossibile.

In linea con le nuove tendenze letterarie degli “hijos”, lo scrittore argentino affronta in maniera anticonvenzionale il tema del terrorismo di Stato. In questo romanzo non troviamo, come sarebbe facile aspettarsi, la redenzione dei figli di desaparecidos attraverso la presa di posizione politica e il recupero della memoria. A un racconto del passato basato sulla vittimizzazione, si sostituisce la volontà di segnalare che la naturalizzazione della violenza perdura nel presente, che la sparizione non è più politica ma sociale, visti i numerosi episodi di brutalità, le continue scomparse e la mancanza cronica di un'identità. L'incoerenza e la mancanza di nessi causali nel viaggio del protagonista sono la rappresentazione in termini narrativi dell'ingiustizia e della mancanza di ragione di una società violenta.

Vediamo nel dettaglio attraverso quali nuclei tematici e personaggi vengono sviluppate queste idee centrali del romanzo.

### 3.3.1 “Posmemoria” e rifiuto della militanza

Uno dei temi principali di *Los topos*, che come abbiamo visto è anche un fattore importante alla base della sua originalità, è l’idea secondo la quale credere nel concetto di memoria non significa necessariamente sposare la militanza politica o soffermarsi sull’analisi di determinati avvenimenti storici; implica, invece, una riflessione sull’impatto drammatico di questi avvenimenti nel presente.

Il rifiuto del protagonista di “tomar partido” a tutti i costi emerge soprattutto dal suo rapporto con Romina, che aderisce a H.I.J.O.S. sebbene la sua famiglia non sia stata coinvolta in alcun sequestro, mentre lui nutre continue perplessità nei confronti di questa organizzazione:

Yo, la verdad, nunca me había asomado a HIJOS, y la insistencia de Romina no llegaba a convencerme. Sí me atraían algunas cosas. Eso de los escraches, por ejemplo, que para mí eran una forma de revancha o de justicia por mano propia, algo muy de mi interés pero que por cobardía, o idiotez, o inteligencia, nunca concretaba. (*ibid.*: 17)

Non mancano le critiche dirette o il puro sarcasmo nei confronti dei militanti, il cui operato viene sminuito e può persino costituire una fonte di conflitti nei rapporti interpersonali e familiari:

[...] todos me caían bien, o más o menos bien, y la que mejor me caía era Ludo, una chica que también militaba en HIJOS —su tía había desaparecido en Córdoba: hubiera sido bueno que se juntara con Romina y fundaran SOBRINOS, NUERAS, no sé [...]. (*ibid.*: 18)

Así que cuando pasé a buscar a Romina yo estaba de mal humor y ella, para colmo, empezó a insistir con eso de que militar en HIJOS me iba a hacer bien, que la gente de ahí adentro era muy valiosa, lo que decía siempre, con el agregado de que ahora estábamos en el momento justo, que entrar esa semana a la organización iba a ser como homenajear a mamá en su día [...]. No sé cómo estaban las relaciones entre ella y su madre, pero lo primero que se me ocurrió fue que a la señora la militancia en HIJOS no debía gustarle, que no tenía por qué padecer que su hija militara en una organización de personas sin padres. (*ibid.*: 21)

Un trattamento simile viene riservato ai luoghi simbolo della memoria, come la ESMA. Nella speranza di ritrovare il nipote scomparso, Lela decide di trasferirsi proprio di

fronte all'ex centro di detenzione, ma il protagonista si mostra infastidito da questa decisione. In particolare, sorprende la descrizione solo superficiale di un edificio dall'elevato valore simbolico, limitata all'apparenza estetica:

Me molestaba la zona, sin zanjas, sin grillos, sin sapos; y el calor, tan difícil de combatir y con el río tan cerca; y sobre todo la presencia constante de la ESMA, los árboles antiguos, enormes, el parque siempre tan cuidado, los canteros llenos de flores que de tan perfectas parecían de papel. A veces hasta me daban ganas de seguir a mi abuela en su historia delirante y salir a incendiar los jardines o demoler el edificio a las patadas, o las dos cosas. (*ibid.*: 13)

Per il giovane protagonista non è così scontato che la ricostruzione della storia della sua famiglia debba passare attraverso la celebrazione della memoria. Anzi, l'eccessivo attaccamento ai simboli viene da lui giudicato insensato ai fini del ritrovamento del fratello, e nonna Lela viene lasciata sola nel suo "delirio", da cui sembra prendere le distanze:

Al principio [...] me arrepentí de haberme mudado. Pero después pensé que por algo lo había hecho y que mi búsqueda, distinta a la de Lela, no tenía por qué necesitar de un lugar para vivir cerca de la ESMA. ¿Por qué suponer que mi hermano había nacido donde mamá había estado secuestrada? El nacimiento podía haber sido en el Hospital Militar, no iba a ser el único. ¿Tenía entonces que mudarme frente al Hospital Militar? No. (*ibid.*: 41)

Quanto accade a Maira, scomparsa nel nulla e probabilmente eliminata per le sue attività sovversive, è la dimostrazione di una continuità tra passato e presente nel segno della violenza. L'attenzione del narratore protagonista si concentra quindi sul "presente enfermo" (*ibid.*: 63) e la necessità di ritrovare il fratello diventa sempre meno urgente e inconsistente (data anche la totale mancanza di indizi), sostituita da nuove ricerche, in cui amore e intrigo noir si fondono. La figura del desaparecido è ancora attuale, si manifesta sotto altre forme ma è pervasa dallo stesso silenzio, dalla stessa ambiguità e carenza di informazioni degli anni più duri del regime. Il protagonista cerca di definirla in un modo del tutto originale, sottolineando come le nuove scomparse non costituiscano un tema di interesse per le organizzazioni di diritti umani, ancora impegnate nella rivendicazione della lotta delle vittime del passato:



Ya imaginaba al tipo de las manchas en los ojos hablando sobre los *neodesaparecidos* o los *postdesaparecidos*. En realidad, sobre los *postpostdesaparecidos*, es decir los desaparecidos que venían después de los que habían desaparecido durante la dictadura y después de los desaparecidos sociales que vinieron más adelante. Porque ahora parecía llegar el turno de que desaparecieran también los que, como Maira, en su búsqueda de justicia, se pasaban un poco del límite. Pero era obvio que en HIJOS no iban a reivindicar a alguien así. (*ibid.*: 80; il corsivo è mio)

L'abbandono da parte della poetica della "posmemoria" della definizione di desaparecido quale eroe sacrificale di un passato lontano è evidente soprattutto nel ritratto del padre del protagonista. Vi è un episodio, in particolare, in cui l'eroicità viene riprodotta in chiave parodica, come conseguenza dell'eccesso di immaginazione del narratore. Al protagonista, impegnato nel gestire la pasticceria della nonna scomparsa, viene commissionata una torta di compleanno con un disegno raffigurante Batman e Robin. Osservando la torta, egli vede in Batman la figura del padre, mentre sembra riconoscere in Robin le fattezze di Maira e, al tempo stesso, il suo stesso volto (da questo momento, tra l'altro, inizia a manifestarsi il sospetto che il travestito e il fratello scomparso siano in realtà la stessa persona). Quindi, il disegno sembra animarsi e suggerirgli un'eroica avventura dei tre in difesa di Gotham City (*ibid.*: 68-71). Nella seconda parte, attraverso il racconto dello zio Mario, emerge perfino la figura di un padre accusato dalla famiglia di aver consegnato la moglie ai militari e descritto con una serie di epiteti infelici (*ibid.*: 133): non più eroe ma traditore, spia e infiltrato, aggettivi riassumibili nel termine spagnolo "topo", ripreso significativamente nel titolo del romanzo.

### **3.3.2 Il narratore-protagonista e la mancanza di un'identità**

L'erranza del protagonista di *Los topos* è la rappresentazione simbolica delle conseguenze dello sterminio dei desaparecidos sull'identità dei loro figli e di un'intera generazione. L'anonimato è soltanto l'aspetto più superficiale di un personaggio privo di punti di riferimento e di indizi concreti sulla storia della sua famiglia, costretto a muoversi costantemente in una zona di incertezza alla ricerca di un ruolo, di un io stabile

e autonomo, soggetto a un continuo trasformismo che ne determina un'evoluzione inaspettata e quasi caricaturale nell'arco della narrazione.

Partiamo dalle prime pagine del romanzo. La condizione iniziale del narratore è molto chiara e si identifica con l'eredità del dramma familiare, vincolata alla necessità imperiosa di sapere quanto accaduto ai genitori e al fratello scomparsi, di cui è a conoscenza sin da piccolo. Il suo racconto inizia proprio con la definizione dei contorni di questo pesante lascito:

Mi abuela Lela siempre dijo que mamá, durante el cautiverio en la ESMA, había tenido otro hijo. Varias veces la oí discutir del tema con mi abuelo. Ellos se iban al fondo, al zapallar, y hablaban de todo lo que yo no tenía que saber. Pero a veces me escondía entre las hojas de los zapallos [...], y cuando mis abuelos llegaban para hablar los escuchaba. (*ibid.*: 11)

Mi abuelo murió sin nunca darle importancia a lo que decía mi abuela sobre mi supuesto hermano nacido en cautiverio. Pero ella siempre insistió, sola, y supongo que ya en el velorio de mi abuelo pensaba en salir a buscarlo. Era como si todas las cosas de nuestra familia, que desde ese momento éramos ella y yo, dependieran de la necesidad de encontrar a mi hermano. (*ibid.*: 12)

In alcuni episodi dell'infanzia sono ancora percepibili i segni dell'identificazione del soggetto in termini esclusivamente politici (uno degli strumenti del terrorismo di Stato): il protagonista, per esempio, racconta che a un suo amico veniva vietato dalla madre di giocare insieme a lui nella casa di Lela, "un lugar donde eran todos comunistas" (*ibid.*: 19).

La morte della nonna segna per l'anonimo narratore l'inizio di una ricerca indipendente, che come abbiamo visto si distanzia via via dal percorso simbolico tracciato da Lela fino a confondersi con le nuove ricerche del presente. L'incontro con Maira costituisce un ulteriore punto di rottura con il passato. Dopo essersi visto negare da Romina la possibilità di crescere un figlio, la relazione con il travestito è la prima "trasformazione" importante del personaggio principale, e non solo dal punto di vista della sessualità: essa costituisce, soprattutto, un tentativo di delineare un nuovo ruolo attraverso l'amore, proiettato verso il futuro. In questo momento della narrazione l'obiettivo del protagonista è proteggere Maira, seguirla di nascosto per capire in quali

crimini sia coinvolta, e questa volontà sostituisce, in un certo senso, la ricerca del fratello:

A veces, ya en casa, me preguntaba si seguir a Maira no era una forma de evitar las averiguaciones sobre mi hermano. ¿Qué era primero, salvar el amor o el pasado? El amor era el futuro. El presente y el futuro. ¿Y el pasado? También, presente y futuro, pero la intensidad del pasado en el presente —y ni hablar en el futuro— era pequeña en comparación a la intensidad del amor. Ese era mi orden, entonces: primero amor. Y en todo caso: por qué no pensar sólo en dos términos, pasado y futuro, y olvidarse del presente, que casi siempre era malo. En ese caso, no había dudas: futuro, Maira, amor infinito, libertad, sociedad nueva, nuevo mundo. (*ibid.*: 47-48)

Tuttavia, nel momento in cui Maira scompare improvvisamente e, allo stesso tempo, diventa sempre più forte l'identificazione del travestito con il fratello scomparso, le due ricerche diventano un'unica cosa e il protagonista deve nuovamente ripartire da zero. Senza una casa e vistosi rubare l'auto contenente i suoi oggetti personali, lo vediamo perfino nelle "vesti" grottesche di mendicante: "Comía de los tachos, como cualquier vagabundo, y trataba de no relacionarme con nadie" (*ibid.*: 86).

Un altro momento di svolta, quello apparentemente risolutivo, è l'incontro con Mariano e il successivo viaggio a Bariloche. La scelta di questa suggestiva località dell'Argentina meridionale da parte dell'autore non è affatto casuale: Bariloche è la tradizionale meta scelta dagli studenti argentini al termine di un corso di studi (nell'ultimo anno della scuola superiore o dopo la laurea), quindi rappresenta simbolicamente il viaggio della maturità, l'inizio di una nuova fase della vita. A Bariloche il protagonista è soggetto alla trasformazione più radicale, arrivando a travestirsi da donna pur di ritrovare Maira. Il travestitismo e il definitivo cambio di identità al termine del romanzo sembrano aprire un nuovo spazio di possibilità al protagonista, intenzionato a farsi catturare dall'Alemán, il torturatore responsabile dei "neodesaparecidos", per poi ucciderlo e dare un senso alla sua ricerca di giustizia in senso lato:

Yo convertido en la chica hermosa y el Alemán en el horrible verdugo ajusticiado en una obra de un acto único de justicia hermosa: el primer paso hacia el hallazgo de mi verdad familiar y de todas las verdades posibles. (*ibid.*: 143)

In realtà, anche questo nuovo cambiamento si rivela fallimentare e determinerà probabilmente la sua morte: da soggetto attivo sulle tracce degli affetti scomparsi, il protagonista diventa vittima stessa e nuovo desaparecido.

### 3.3.3 L'impossibilità dei legami familiari

Causa e conseguenza del problema dell'identità, che sembra propagarsi dal soggetto alle relazioni affettive, è il fallimento della missione iniziale di (ri)costruire un nucleo familiare. Il protagonista (e in maniera simile anche altri personaggi chiave della narrazione come Maira, Mariano, Ludo), soffre la mancanza di una figura paterna e materna, eredita la necessità di ritrovare il fratello scomparso ed esprime continuamente il desiderio di avere una compagna e un figlio: si tratta però di una ricerca vana, in cui l'instabilità emozionale lo porta ogni volta a sostituire un affetto con un altro, e a sovrapporre tipologie di legami tra loro inconciliabili.

L'urgenza del narratore di costruire dei rapporti affettivi emerge sin dal primo incontro con Romina, vista ingenuamente come sorella e, al contempo, potenziale fidanzata:

[...] todo fluyó rápido. Ella armó un porro, me ofreció, supongo que fumás, dijo, yo soy experta, y a la media hora éramos como hermanos. Esa tarde fuimos al cine. [...] Después de la película [...] ya sabíamos casi todo el uno del otro, y aun así nos divertíamos. (*ibid.*: 15)

La morte di Lela, la decisione di Romina di abortire e la sua successiva fuga segnano per il protagonista la dissoluzione dei vincoli familiari passati e futuri. A prendere il posto di Romina è ben presto Maira, al tempo stesso compagna e probabile fratello, ma ancora una volta si tratta di un legame temporaneo e ambiguo, che dura il breve lasso di tempo precedente alla sua scomparsa.

La confusione tra l'ambito familiare e quello puramente sessuale (che l'autore, nell'intervista riportata nel Capitolo precedente, descrive in termini di "enfermedad familiar") raggiunge l'apice nel finale, quando il protagonista trova nell'Alemán la protezione di un padre che non ha mai conosciuto, malgrado il suo sadismo: "El Alemán podía ser el padre de Maira, mi padre, el torturado, el entregador, el torturador, el

boxeador golpeador de travestis” (*ibid.*: 174). Il delirante narratore abbandona il piano iniziale di eliminarlo approfittando della loro relazione e rinuncia a tutte le ricerche precedenti (“Con el tiempo la idea de ir a buscar a Maira pierde fuerza”, *ibid.*: 188), con la convinzione di essere finalmente riuscito a costruire un legame permanente e duraturo. Ma è proprio la descrizione grottesca del rapporto tra i due a suggerire che la creazione del nucleo familiare è possibile soltanto nella deformazione caricaturale dello stato di delirio ed è sempre destinata alla disgregazione: il protagonista, indotto al cambio di identità, è di fatto prigioniero e semplice oggetto sessuale di un perverso torturatore e presto soccomberà alla sua violenza.

### **3.4 Principali strategie narrative**

#### **3.4.1 Tipo di narratore e punto di vista**

Come già anticipato, il protagonista di *Los topos* narra in prima persona un viaggio di cui è direttamente partecipe. La scelta dell'autore di servirsi di un narratore intradiegetico-autodiegetico risponde alla necessità di porre l'attenzione sull'io in una storia nella quale la questione dell'identità è un elemento portante. Il racconto intimo e autobiografico risulta così pienamente efficace per veicolare, dal punto di vista interno di un personaggio fittizio, le sensazioni di quella condizione di “incertidumbre, necesidad de saber y a la vez de no saber, querer conocer todo y negarlo” di cui Bruzzone ci ha parlato e che accomuna i figli della generazione perduta.

Di conseguenza, le incursioni del subconscio nella narrazione sono molto frequenti, specie attraverso la descrizione minuziosa e surreale degli incubi che tormentano il protagonista:

En una pesadilla [...] cabalgaba, sin montura ni frenos, sobre un caballo enfurecido al que podía dominar con sólo llevarlo de las crines. Y todo iba bien hasta que las horas de cabalgata en pelo hacían que mi entrepierna empezara a pasparse. La paspadura, poco a poco, se extendía a todo el cuerpo. Me ardían las orejas, los dedos de los pies, la carne bajo las uñas, las muelas y hasta los pelos de la nariz. (*ibid.*: 32)

La humedad hidrataba mis tejidos, los recomponía, y entonces, cuando la pantera volvía a pasarme por encima, se sentía el ruido del agua explotando en mi interior como si yo fuera un muñeco compuesto por miles de pequeñas bombitas de carnaval, lo que hacía que los mimos se taparan exageradamente los oídos y arrojaran más saquitos sobre mí. (*ibid.*: 77)

Un'altra sequenza ricorrente è quella in cui il narratore riporta direttamente i suoi pensieri o associazioni di idee. Questi vengono talvolta segnalati mediante il passaggio dal "pretérito indefinido", impiegato per quasi l'intera narrazione, al tempo presente, come in questo caso:

Salí otra vez, ahora la reconciliación con Maira iba a ser definitiva: juntos averiguaríamos todo y vía viajaríamos hasta esa casa en el sur. [...] hasta podríamos, según la afluencia de turistas, cambiar de casa una y otra vez para dejar en cada cabaña señales de nuestro amor. Marcas en las paredes, en los pisos, en cada cabaña una o más marcas que **indican** el paso del tiempo hasta el final de nuestras vidas, cárcel de amor, huellas en casas donde Maira y yo **vamos a estar** para siempre. En una Maira **deja** una media de red que luego alguien **usa** para atar la cortina del baño o para fijar una puerta que se mueve por el viento. En otra yo **dejo** un sobre con cartas de amor que los turistas sentimentales **leen** por la noche. [...] Todavía pensaba en eso, y en muchas otras cosas, cuando llegué a la estación de Liniers [...] (*ibid.*: 72-73; il sottolineato e il grassetto sono miei)

Se la tendenza prevalente è la sovrapposizione di monologhi interiori e sequenze di racconto in una sorta di fiume narrativo incontrollato, in diverse occasioni il protagonista rende "visibile" la funzione di narratore tradizionale e anticipa al lettore che sta per accadere qualcosa di imprevisto, imitando in un certo senso le strategie della suspense tipiche del poliziesco-noir:

O quizá fue la cosa buena que vino a destacar todas las cosas horribles que habían pasado, y lo que haría que todo el conjunto, incluso la parte buena, terminara por revelarse como caricatura negra, muda, incómoda y para nada cómica de lo que estaba por venir. (*ibid.*: 31)

Cuando llegué a la casa de Mariano nunca hubiera pensado que un pedido de ayuda como aquel iba a desembocar en lo que vino después. (*ibid.*: 87)

### 3.4.2 Tempo

Nel Capitolo I abbiamo collocato le vicende del protagonista nella seconda metà degli anni Novanta, nell'epoca del governo del secondo mandato di Menem. Ci sono almeno due elementi che permettono di contestualizzare la narrazione in un periodo di tempo reale e delimitato. Il primo è la militanza di Romina in H.I.J.O.S., la cui fondazione, come detto, risale al 1994; il secondo, ancora più preciso, è il riferimento ai risarcimenti economici alle famiglie dei desaparecidos, erogati a partire dall'agosto del 1997<sup>14</sup>, di cui lo stesso narratore è beneficiario:

Todo esto fue en la época en que estaban por salir las indemnizaciones que ofrecía el gobierno. El abogado que había hecho los trámites me dijo, unos meses antes de que los bonos se depositaran en una cuenta a mi nombre, que podía gastar a cuenta. (Bruzzone, 2014: 25)

La narrazione retrospettiva procede inizialmente per brevi salti temporali, della durata di pochi giorni o settimane. Inoltre, tra la fine della prima parte e l'inizio della seconda trascorrono soltanto alcuni mesi: poco prima dell'incontro con Mariano, il protagonista si ritrova a vagabondare per la città e capisce "lo que es mojarse en invierno cuando no hay dónde secarse y darse calor" (*ibid.*: 85); il secondo capitolo si apre con l'arrivo dei due ragazzi a Bariloche, "casi sobre el final del invierno" (*ibid.*: 101).

Da questo momento il tempo del racconto si restringe notevolmente (trascorre circa un anno nello spazio di 20 pagine). Di colpo, nel finale, la narrazione arriva al tempo presente fino ad interrompersi con il presagio della tragica fine, assumendo così la forma di un atto incompiuto, come se si trattasse delle ultime pagine di un diario scritte dal protagonista prima della sua morte:

Un día el Alemán se da cuenta de que algo me pasa y me pregunta: qué te pasa, pompita. Estamos frente al lago. [...] Cuando vos quieras salimos a buscar a Maira, vos me decís y listo, dice mientras agarra algunas piedras y empieza a tirarlas para que reboten en el agua. Algunas, antes de hundirse, dan dos o tres saltos cortos. Otras se pierden de vista en la bruma y las imagino llegando hasta la otra orilla, donde se ven los fueguitos o luces de las casas. A lo mejor allá están igual que nosotros, pienso, se acarician frente al lago, tiran piedras,

---

<sup>14</sup> Cfr.: [http://elpais.com/diario/1997/08/21/internacional/872114419\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1997/08/21/internacional/872114419_850215.html).

miran televisión adentro. La verdad que ahora, con este frío, no hay mucho más para hacer. (*ibid.*: 189)

### 3.4.3 L'uso particolare del discorso diretto

Una strategia che merita particolare attenzione (e alla quale si deve una buona parte dell'originalità creativa di questo romanzo) riguarda l'inserimento del dialogo nella narrazione. In *Los topos* le parole dei personaggi irrompono nel flusso narrativo senza alcun segno ortografico al di fuori dei due punti o della virgola; il protagonista le riporta nel testo così come vengono "pescate" dalla memoria, rinunciando a strutturarle e a isolarle dalla propria voce, come vediamo negli esempi di seguito:

[...] entonces empezaban los ataques: sos una persona horrible, cómo podés pensar que no sos el padre, ¿te volviste loco? No, loco no, es una posibilidad, nosotros estábamos mal, ¿ya te olvidaste de cuando agarraste tus cosas y te fuiste? A veces te mataría. Bueno, me voy. (*ibid.*: 27)

Me contó de un viaje de egresados que ellas y algunas chicas más habían hecho en forma paralela al viaje de egresados que habían hecho los otros. Esto no lo sabe nadie, sólo las que lo hicimos, dijo, fuimos seis y no lo sabe nadie, no lo tiene que saber nadie, eh, cuidadito. (*ibid.*: 43)

¿Vos sos nuevo?, te veo cara conocida, me dijo una chica que se sentó al lado mío. Venía antes, dije, y justo cuando el colectivo estaba arrancando alguien gritó, pare, chofer, que viene una rezagada, ¡vamos, compañera! (*ibid.*: 50)

Después de hablar bastante [...] le pregunté por el otro muchacho. Era el hijo menor de los ancianos, lo habían conocido vendiendo pulseras y... Bueno, bueno, dije, ¿tuviste a tu hijo? ¿Qué? Si tuviste a mi bebé. No... ¿Cómo que no? No lo tuve, loco de mierda, si te dijeron otra cosa es problema tuyo. ¿Problema mío...? Sí, idiota, por algo será que la gente te miente. Y se fue. (*ibid.*: 129)

Il narratore sembra così imitare e fare proprie le voci altrui, inserendole in un unico discorso che segue soltanto l'andamento caotico della sua coscienza.

Nei casi in cui è presente un verbo introduttivo a segnalare la presenza di una *voz ajena*, che differenzia questa strategia narrativa dalle modalità del discorso indiretto libero, non è mai più elaborato del semplice "decir" o "preguntar". Le virgolette compaiono unicamente quando il narratore intende mettere in evidenza un frammento di



discorso diretto o indiretto, riportato due volte secondo una struttura ricorrente e ripetitiva:

[...] lo primero que dijo Lela fue que ahora sí íbamos a estar cerca del último lugar donde había estado mamá y de donde había nacido su otro **nietito**. Dijo así, “**nietito**”, y se puso a llorar. (*ibid.*: 12)

[...] un día que estábamos en la de él escuché que la madre le decía que no me invitara más [...] y que tampoco aceptara invitaciones para ir a un lugar donde eran todos **comunistas**, dijo así: “**comunistas**” [...] (*ibid.*: 19)

¿Te estás infiltrando un tobillo?, preguntó. Sí, cualquier cosa por volver a verte. ¿Sabés que eso te va a calmar, pero el tobillo va a seguir haciéndose pelota, no? Y sí, pero si no tengo que hacer reposo y entonces cuándo nos vemos, cuándo... Tenés razón, dijo después de hablar de las veces que él, cuando era **deportista** —no dijo de qué deporte, dijo así: “**deportista**”— había tenido que infiltrarse algunas articulaciones que al final tuvieron que operarle. (*ibid.*: 156)

L'intenzione dell'autore, come lui stesso ha spiegato e come vedremo anche relativamente agli aspetti stilistici, è quella di conferire al romanzo la forma di un “relato oral”, il racconto di un io narrante che riferisce spontaneamente i suoi trascorsi all'interlocutore-lettore ma, allo stesso tempo, dato il carattere spesso assurdo e grottesco di alcuni episodi, sembra avere più urgenza di raccontarli e cercare di spiegarli a se stesso. Questo può aiutare a capire perché, ancora una volta, il destinatario non è agevolato nella lettura di una narrazione introspettiva che rifiuta qualsiasi legame con il racconto tradizionale e con l'inserzione ordinata di voci e testimonianze.

### 3.5 Lingua, stile e registro

Le particolarità linguistiche e stilistiche che rendono *Los topos* un'opera interessante dal punto di vista traduttologico e sulle quali vale la pena soffermarsi riguardano principalmente due aspetti: l'uso di una varietà diatopica dello spagnolo, quella rioplatense, e l'adozione di strategie volte alla riproduzione dell'oralità.

### 3.5.1 La varietà rioplatense e il “lunfardo”

*Los topos* riflette le caratteristiche linguistiche proprie dell’area di provenienza dell’autore: la regione attraversata dal Río de la Plata, comprendente parte dell’Argentina e l’Uruguay (Lipski, 1996: 183-195).

Dal punto di vista morfologico, il principale tratto distintivo di questa variante dello spagnolo peninsulare è l’impiego del “voseo” pronominale e verbale. Lo spagnolo d’Argentina, infatti, utilizza il pronome di seconda persona singolare *vos*, al plurale *ustedes*, al posto di *tú* e *vosotros*. Per quanto riguarda i pronomi atoni, alla seconda persona singolare si mantiene l’uso del *te* (es. “Te amo profundamente, y a *vos* no te importa”, Bruzzone 2014: 23), mentre alla seconda persona plurale *los/las* (oggetto diretto), *les* (oggetto indiretto) e *se* (riflessivo) sostituiscono lo standard *os* (es. “a *ustedes* les veo futuro”, *ibid.*: 15). Inoltre, il pronome tonico di seconda persona singolare non è *ti*, ma *vos* (es. “la chica que estaba [...] sentada con vos”, *ibid.*: 131). Le desinenze verbali alla seconda persona singolare del presente nelle tre coniugazioni sono rispettivamente *-ás*, *-és* e *-ís*, mentre a *ustedes* si accompagnano le desinenze della terza persona plurale dello spagnolo standard (es. “nena, *vos* no sabés lo que sería este lugar sin *vos*, sin comidas como esta, exquisita, esta comida me gusta mucho y *ustedes* dos van a durar mucho”, *ibid.*: 163). Altre due particolarità, sempre alla seconda persona singolare, sono la coniugazione regolare dei verbi con dittongazione, che mantengono la radice dell’infinito, e l’uso della forma *sos* in luogo di *eres*, come vediamo in questo esempio: “*vos*, putita, sos un topo, asomás la cabeza en cualquier lado, ¿entendés?, sos un topito lechero pero sin la teta de mamá [...]” (*ibid.*: 147). Il voseo interessa anche le forme dell’imperativo: la seconda persona singolare presenta le desinenze *-á*, *-é* e *-í*, che si applicano anche alle radici dei verbi irregolari, mentre a *ustedes* segue la terza persona plurale del presente del congiuntivo (es. “*vos* tenés una historia con el travesti del patrullero, tené cuidado”, *ibid.*: 46; “*ustedes* vayan para lo de Rubén que cuando lo llame empezamos”, *ibid.*: 104).

Relativamente al livello sintattico, va segnalato che l’uso dei tempi verbali non segue sempre le regole stabilite dalla grammatica standard, specie quelle riguardanti la *consecutio temporum*. In particolare, sono frequenti due fenomeni: uno è l’utilizzo del “pretérito indefinido” al posto del “pretérito pluscuamperfecto” o di un altro tempo

composto anche laddove si intende esprimere l' anteriorità di un evento rispetto a un altro nel passato; l' altro prevede la libera combinazione di un verbo principale al passato o al condizionale con un verbo al presente del congiuntivo nella relativa subordinata. Li possiamo osservare entrambi nel seguente estratto del romanzo:

Yo **pensé**: lo más probable es que la mía también forme parte de algo, del río, del mar, de alguna fosa común. Y me **preguntaba** por qué los militares, para deshacerse de los cuerpos, no los **quemaron** a todos y listo: una buena forma de evitar que ahora la gente **ande** exhumando huesos o buscando testimonios de los pescadores y de los curiosos que **encontraron** en las playas los cuerpos que el mar **devolvió** a la costa. (*ibid.*: 88)

Nel Capitolo dedicato al commento delle strategie impiegate in sede di traduzione, vedremo come si è scelto di adattare una struttura di questo tipo alle regole del sistema grammaticale italiano, così come l' uso diffuso delle perifrasi verbali, altra caratteristica distintiva della variante del Río de la Plata.

Lo spagnolo d' Argentina presenta notevoli differenze lessicali rispetto alla varietà peninsulare. Il maggiore apporto a tale ricchezza e diversità deriva da un particolare dialetto parlato a Buenos Aires, denominato "lunfardo". Il lunfardo nasce tra il XIX e il XX secolo dall' unione di vocaboli utilizzati dalle comunità di immigrati nell' area rioplatense, in larga parte da quella italiana. Viene tradizionalmente definito come socioletto ed esempio di anti-linguaggio (Halliday, 1978), cioè una lingua impiegata da una determinata classe sociale che si considera diversa dalle altre allo scopo di segnalare l' appartenenza al gruppo e impedire la comprensione ai non "iniziati" (Lipski, 1996: 197). In particolare, il lunfardo è un *argot*, in quanto si limita al vocabolario ed è fondato sulla ri-lessicalizzazione, la creazione in funzione anti-sociale di nuovi termini dal diverso valore affettivo per concetti già dotati di una parola. Questo dialetto, infatti, nasce come gergo segreto dei gruppi malavitosi ed emarginati di Buenos Aires (il termine *lunfardo* significa infatti "ladro"), per poi estendersi nell' uso e diventare la lingua popolare e colloquiale della capitale argentina (funzionalmente analoga al *cockney* londinese, per esempio).

*Los topos* è ricchissimo di termini del lunfardo, che compaiono quasi sempre nelle sequenze di discorso diretto e indiretto, in particolare negli interventi del Alemán,

considerata la sua bassa estrazione sociale. Di seguito vengono riportati solo alcuni esempi, accompagnati da una definizione in spagnolo tratta dal *Diccionario etimológico del lunfardo* di Oscar Conde.

<i>cebar</i> (p. 185)	Preparar un mate agregando agua caliente a la yerba. (Del esp. cebar: alimentar, como echar aceite a la luz, leña al fuego, etc.)
<i>chancho</i> (p. 162)	Inspector de trenes y líneas de transporte automotor.
<i>che</i> (p. 168)	Vocativo del pron. de 2ª pers. singular rioplatense vos. Interj. con que se llama, se hace detener o se pide atención a una persona. También expresa a veces asombro o sorpresa.
<i>choto</i> (p. 163)	Pene.
<i>ciruja</i> (p. 123)	Persona que recorre y hurga en basurales o calles en busca de desperdicios aprovechables que posteriormente comercializa. Vagabundo, holgazán.
<i>colectivo</i> (p. 49)	Vehículo más pequeño que el ómnibus, dedicado al transporte público de pasajeros.
<i>corralón</i> (p. 67)	Local comercial donde se venden materiales para la construcción.
<i>cortada</i> (p. 41)	Calle generalmente angosta y de una sola cuadra, por estar limitada en sus extremos por otras.
<i>escrache</i> (p. 17)	Protesta organizada por la agrupación HIJOS y/u otras asociaciones de derechos humanos frente a la casa de un ex dictador, secuestrador, torturador o miembro de la represión ilegal que tuvo lugar en la Argentina en 1976 y los años siguientes.
<i>galpón</i> (p. 109)	Cobertizo grande con o sin paredes, tinglado.
<i>gamba</i> (p. 116)	Billete de cien pesos.
<i>guacha</i> (p. 49)	Huérfano. Hijo ilegítimo.

<i>hacer cagar</i> (p. 162)	Perjudicar, matar.
<i>irse al tacho</i> (p. 60)	Derrumbarse, fracasar una persona o negocio.
<i>laburar</i> (p. 163)	Trabajar.
<i>laucha</i> (p. 112)	Persona flaca.
<i>linyera</i> (p. 86)	Persona vagabunda, abandonada y ociosa, que vive de variados recursos (Del piam. jergal lingèra: pandilla de vagabundos, que a su vez se origina en el piam. llinger: pobre).
<i>loca</i> (p. 144)	Prostituta, mujer fácil. Homosexual masculino.
<i>mandarse</i> (p. 137)	Actuar, hacer o producir algo.
<i>micro</i> (p. 134)	Ómnibus o colectivo de media o larga distancia. (Por abrev. del compuesto esp. microómnibus.)
<i>nená</i> (p. 163)	Niña.
<i>pasparse</i> (p. 32)	Irritarse o researse la piel.
<i>piba</i> (p. 169)	Niña, joven. Fórmula de tratamiento afectuosa.
<i>playa</i> ( <i>playero</i> , p. 84)	Lugar de estacionamiento de vehículos.
<i>rajarse</i> (p. 85)	Desaparecer precipitadamente; alejarse con rapidez, irse, escaparse, fugarse.
<i>telo</i> (p. 34)	Albergue transitorio. Hotel por horas para parejas.
<i>tener resto</i> (p. 102)	Mantener una persona su entereza espiritual o física luego de haber pasado una crisis o haber hecho un esfuerzo prolongado.
<i>troló</i> (p. 116)	Homosexual masculino.
<i>truco</i> (p. 57)	Variedad del truco, juego de naipes.
<i>yegua</i> (p. 147)	Mujer muy atractiva, generalmente exuberante y provocadora.

Nel Capitolo V vedremo come si è scelto di tradurre alcuni di questi termini, quelli più problematici dal punto di vista semantico.

### 3.5.2 La mimesi del pensiero e del parlato

Come abbiamo visto in relazione all'inserimento delle voci dei personaggi, l'intenzione dell'autore è quella di costruire una storia che rispecchi il flusso rapido e disordinato dei pensieri del protagonista e che abbia l'aspetto di un racconto orale. Sul piano stilistico, ciò si traduce nell'adozione di un registro neostandard, generalmente informale e colloquiale, e di un linguaggio altamente espressivo.

Dal punto di vista sintattico, oltre alle irregolarità proprie della varietà rioplatense, prevale la costruzione paratattica (quasi sincopata) del periodo, che più volte sembra riprodurre i brevi fotogrammi di un ricordo o la concitazione di uno scambio di battute (lo abbiamo visto in precedenza nei dialoghi tra il protagonista e Romina). Nel seguente estratto è osservabile la descrizione della corsa in auto del protagonista mediante l'uso di frasi brevissime:

En un momento se encendió la luz de la nafta y paré a cargar. De paso, compré cigarrillos. Mientras esperaba pensé en Bariloche, ir allá, ver qué pasaba. El playero me dio el vuelto. No fume acá, señor, dijo. Bueno, bueno. Salí rápido. A la media cuadra creí oír la explosión de la estación de servicio y sentí calor en la espalda. Paré, no era nada. Más adelante salió una pelota de entre dos autos estacionados. Frené de golpe, casi la aplasto. Atrás de la pelota salió un nene, la agarró y volvió al potrero donde lo esperaban los amigos. Seguí unas cuadras, sentía que el auto estaba pesado, como si arrastrara algo. El cuerpo del nene, pensé. El nene y la pelota. Cerré los ojos, frené y bajé a mirar. Era una goma pinchada. Menos mal, pensé. (Bruzzone, 2014: 84)

Talvolta tale strategia raggiunge perfino gli estremi della giustapposizione sintattica e della semplice enumerazione di immagini:

Papá mató a mamá, dijo. Y en menos de media hora me había contado cómo por una especie de tácito acuerdo familiar el asesinato pasó a ser, para todos, un fatal accidente doméstico: invierno, la madre de Mariano dándose un baño de inmersión, bañadera llena, caloventor sobre el inodoro, bañadera que rebalsa, charco, caloventor que cae al charco, electrocución. (*ibid.*: 97)

Un'altra caratteristica ricorrente è il ricorso a procedimenti di tematizzazione all'interno dell'enunciato, un tratto tipico della lingua parlata. Il più frequente è la dislocazione a sinistra: "Después de la película, que la eligió ella [...]" (*ibid.*: 15); "Esto último lo dijo

con la comida en la boca” (*ibid.*: 163); “Solía venir con chicas y hasta con amigos, que no sé si les pagaba o no [...]” (*ibid.*: 167); ecc. Nelle sequenze di discorso diretto, inoltre, è diffuso l’uso del *que* polivalente, come vediamo in questi frammenti (i corsivi sono miei): “[...] rajá, nene, volvé por donde viniste *que* tu autito me lo llevo yo” (*ibid.*: 85); “reservame un turno para mañana *que* paso y te hago monja” (*ibid.*: 150); “pero vos quedate tranquila *que* ya algún día vamos a hacer vuelta y vuelta” (*ibid.*: 163).

Dal punto di vista del lessico, tendenzialmente povero e ripetitivo, ai termini del lunfardo si accompagnano spesso interiezioni, uso di turpiloquio e di intercalari tipici dello spagnolo d’Argentina in generale. Anche in questo caso, le parole del Alemán risultano particolarmente esemplificative:

[...] pero me parece que esa andaba en algo raro, yo no sé, había mucha policía cerca, *¿entendés?*, y *aparte* la loca cada tanto me decía papá, vos sos mi papá, *¿me entendés*, amorcito? (*ibid.*: 162)

*Bueno, fijate* cómo son las cosas, *¿no?*, ellos ponen las siliconas, el cirujano la mano de obra, y vos te quedás con unas lindas tetas, *¿qué te parece?* [...] Se dio vuelta, chequeó algo en el horno y mientras tanto dijo: *epa*, qué cortante, esto es algo que hay que pensarlo bien, bebota, podés tomarte un tiempo, *igual* a mí me gustás así, *eh*, si te lo ofrezco es por vos y porque es una oportunidad buenísima, estos enanos consiguen lo mejor de lo mejor. [...] Después [...] sacó un cigarrillo, *mirá vos*, dijo, quedaba uno. (*ibid.*: 175-177)

### 3.6 Considerazioni su genere testuale e destinatario

Un ulteriore aspetto da tenere in considerazione prima di affrontare il lavoro di traduzione di un romanzo e individuare le strategie da adottare durante tale processo è il genere letterario di appartenenza, così come il potenziale destinatario.

*Los topos*, già da una prima lettura, risulta difficile da definire in termini di tipologia testuale poiché presenta una combinazione di rimandi a generi diversi: quello storico-autobiografico, suggerito dalla narrazione retrospettiva in prima persona in una cornice di eventi realmente accaduti, si fonde con alcuni ingredienti del poliziesco-noir e del comico-grottesco.

In tal senso, un confronto in prima persona con l'autore si è rivelato estremamente utile in quanto ha consentito di escludere la natura autobiografica del romanzo, che si limita soltanto a pochi aneddoti. Inoltre, per le ragioni esposte in precedenza, non è possibile collocare *Los topos* nel tradizionale filone dei "romanzi della memoria"; ne costituisce, piuttosto, una variante in senso creativo e inaugura un genere che ammette, all'interno di una cornice storica drammatica, un certo grado di intertestualità (in questo caso le incursioni della parodia e del romanzo di mistero). Lo stesso Bruzzone, nell'intervista che ci ha concesso, ammette di non essersi ispirato a nessun altro autore in particolare e di aver cercato di trovare una modalità narrativa inedita per trattare un tema su cui molto è già stato scritto negli ultimi trent'anni.

Un dato interessante relativo a questo romanzo, che l'autore riprende da Carlos Gamerro, è che "quien que no sea hijo de desaparecidos podría haberl[o] escrito", dato il rifiuto dei discorsi tradizionali sul tema memoria-militanza e l'apertura a una serie di possibilità e variazioni. Di conseguenza, è possibile immaginare per l'opera di Félix Bruzzone anche un lettore non necessariamente interessato alla base storica in sé o coinvolto, in termini emotivi o di condivisione culturale, negli avvenimenti dai quali scaturisce il viaggio del protagonista. *Los topos* è sostanzialmente la storia del fallimento di un uomo e di una società, della ricerca di un'identità perduta, rivolta a una varietà di possibili destinatari e in grado di superare i confini argentini.



**CAPITOLO IV**

**PROPOSTA DI TRADUZIONE**

**DI**

***LOS TOPOS***

(OMISSIS)

## CAPITOLO V

### COMMENTO ALLA TRADUZIONE

#### 5.1 Approccio generale: traduzione editoriale e fedeltà al ritmo

Se sposiamo l'idea di traduzione come processo decisionale (Levý, 1995), nel quale ciascuna scelta dipende da quelle immediatamente precedenti e dà luogo, a sua volta, a problemi o possibilità di espressione sempre nuovi, risulta difficile pensare alla definizione di una (macro)strategia unica e non negoziabile di volta in volta nel momento in cui si propone la versione di un testo in un'altra lingua. La distinzione netta tra addomesticamento e traduzione *source-oriented*, l'intenzione di rinunciare all'effetto straniante per privilegiare la godibilità della lettura o viceversa, tendenze ormai superate, lasciano il posto, nella pratica, a una serie concatenata di tante piccole scelte e intuizioni. Laddove esiste una tendenza generale (forse potremmo chiamarlo un impegno costante), è sempre riconducibile alla volontà di base del traduttore di mettersi al servizio del testo e ascoltarne la "voce", che in ambito editoriale è quella dell'autore mediata dalle strategie della finzione letteraria.

Di conseguenza, elementi quali l'effetto, il ritmo e l'espressività diventano inevitabilmente cruciali in sede di traduzione di un romanzo. Il ritmo, in particolare, è la chiave della riconoscibilità di un autore e di un testo, la parte più visibile della complessa rete dell'intenzionalità. In un interessante articolo, il critico letterario e scrittore argentino Noé Jitrik si interroga sul ruolo e sull'identità dello scrittore, riflettendo a tal proposito sull'importanza della componente ritmica. Jitrik parte dal presupposto che la scrittura non è altro che un'attività incessante di *riscrittura*, un'esperienza individuale fondata sul concetto di *darse cuenta*, che guida le numerose autocorrezioni, la ricerca continua della parola giusta e di tutte le connotazioni a essa relazionate (2013):

[...] cuando escribo y reescribo, o sea cuando mi solidaridad con mi propio texto se pone en ejecución sin tapujos, me acompaña, como un fantasma, un prurito de concentración verbal, que no me parece que sea en verdad un prurito sino una realidad lingüística, o sea la idea de que la palabra que usamos –o que escribimos– encierra en su perímetro una historia cuyas emanaciones le dan sentido al texto. Creo que sin esa concentración no hay texto aunque haya comunicación, no hay escritura sino información, sea cual fuere su alcance y su consistencia.<sup>15</sup>

Questa piccola ossessione creativa, secondo Jitrik, permetterebbe in realtà di superare il vecchio dualismo tra l'*escribir bien*, cioè l'adesione in senso classico a determinati canoni di accettabilità estetica, e l'ideale romantico dello stile, ossia la riproduzione nella pagina scritta dell'estro e della personalità dell'autore. Il risultato finale di questa tensione è proprio la costruzione del ritmo:

[...] me atrevería a decir que de la síntesis entre ambos términos, en suma entre lo clásico y lo romántico, toma forma el concepto de “ritmo”, que situó en un nivel superior, de resolución de los antagonismos; el ritmo, que debería ser “ritmo propio”, no sólo guía la escritura sino que es reconocible. En el momento en que se reconoce un ritmo se reconoce un escritor y se comprende en qué consiste su oficio o, complementariamente, lo que intenta o pretende como escritor.<sup>16</sup>

Il compito del traduttore editoriale è, o dovrebbe essere, quello di cercare di riprodurre questa sintesi e questo sforzo, ripercorrere la ricerca linguistica dell'autore rinunciando alternativamente alla scelta traduttiva convenzionale (o al *traducir bien*, si potrebbe dire parafrasando le parole di Jitrik) in favore dello straniamento o alle forzature di stile per ragioni di scorrevolezza, con l'obiettivo ultimo di ricostruire (riscrivere, appunto) il senso del ritmo del testo originale. Per Susanna Basso tale operazione può riuscire solo se il traduttore prende atto che non potrà mai ottenere la forza espressiva di una determinata scelta lessicale del testo fonte; un atteggiamento necessario, quindi, è l'invidia della “mirabile capacità delle parole di costruire qualcosa che è, contemporaneamente, molto di più e niente di più di loro stesse”, oltre che un senso di “nostalgia di una felicità verbale che si dà come invariabile e che diventa, in

---

<sup>15</sup> Cfr.: [www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-221995-2013-06-11.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-221995-2013-06-11.html).

<sup>16</sup> *Ibid.*

traduzione, la sorgente di sequenze verbali al contrario variabili in modo indefinito” (2010: 21).

*Los topos*, da questo punto di vista, ha offerto una serie di spunti molto interessanti e costituito una sfida sul piano della traduzione. Come abbiamo visto nel Capitolo dedicato all’analisi, le strategie stilistiche alla base del romanzo rispecchiano l’intenzione dell’autore di veicolare un viaggio confuso, ad esempio per mezzo di una sintassi incerta come la ricerca interiore del protagonista, che più volte disorienta anche il lettore; esse sono, quindi, legate indissolubilmente all’interpretazione del testo e anche alla sua cifra comica e grottesca. A ciò si aggiunge la presenza di una forte componente “costumbrista”, dovuta alla volontà dell’autore di riprodurre, mediante la voce dell’io narrante e degli altri personaggi, la lingua parlata e la spontaneità del racconto. Considerato anche che molta parte della novità di quest’opera rispetto ai romanzi tradizionali sul tema della memoria si deve proprio al suo linguaggio, spesso duro e per nulla rassicurante, non si poteva, in sede di traduzione, optare per un appiattimento stilistico in nome di una lettura piacevole; e nemmeno cercare di spiegare troppo (almeno non in tutti i casi) il significato di quelle parole talvolta oscure a un lettore che dovrebbe, al contrario, provare la stessa sensazione di incertezza del protagonista.

Secondo una sorta di proprietà invariante applicata alla traduzione, si è cercato, in linea generale, di “spostare” e distribuire in modo diverso gli elementi che presentavano problemi di resa anziché sopprimerli, ricorrendo all’amplificazione in alcune parti per condensarne altre, in modo da mantenere il più possibile inalterato il risultato ritmico finale. Per esempio, come vedremo nei paragrafi successivi, dove non è stato possibile riprodurre in modo efficace una struttura grammaticale (o perché esclusiva della varietà linguistica della lingua di partenza, o perché non accettabile in quella di arrivo, o entrambe le cose), la funzione di mimesi del parlato è stata affidata all’adozione di strutture morfologiche o soluzioni lessicali neostandard e a ulteriori abbassamenti di registro. L’obiettivo è stato, in sostanza, quello di assecondare il più possibile la voce dell’autore senza tradirne l’intento principale: proporre una scrittura spontanea, talvolta delirante, *enferma* come la società descritta nel suo libro.

## 5.2 Problemi traduttivi e strategie

In questo paragrafo verranno presentate, con l'ausilio di alcuni esempi, le problematiche più ricorrenti riscontrate durante la traduzione di *Los topos* e le opportune strategie risolutive impiegate. È possibile classificarle principalmente sulla base di tre macrolivelli: sintattico, lessicale e morfologico.

### 5.2.1 Livello sintattico

#### 5.2.1.1 Resa dei tempi verbali

Come abbiamo visto nel paragrafo 3.5.1, uno dei tratti stilistici più evidenti nel romanzo di Félix Bruzzone è la violazione delle norme relative alla consecutio temporum, dovuta in parte alle caratteristiche della varietà rioplatense e in parte alla volontà dell'autore di ricorrere a forme neostandard nel tentativo di riprodurre la spontaneità del racconto e del parlato. In sede di traduzione, ciò ha imposto una riflessione sulla sensibilità della lingua di arrivo in relazione a questi fenomeni. In particolare, si ritiene che l'italiano scritto, a prescindere dal grado di variazione diatopica o diafasica, sia molto meno propenso a tollerare una mancata concordanza dei tempi verbali soprattutto in relazione a due costruzioni: il periodo ipotetico e l'espressione dell'anteriorità/posteriorità rispetto al passato. Come si può osservare nei seguenti esempi, in questi casi si è preferito aderire alle norme grammaticali dello standard, considerando che ciò non avrebbe intaccato l'andamento colloquiale del racconto:

Yo <b>pensé</b> : lo más probable es que la mía también forme parte de algo, del río, del mar, de alguna fosa común. Y me <b>preguntaba</b> por qué los militares, para deshacerse de los cuerpos, no los <b>quemaron</b> a todos y listo: una buena forma de evitar que ahora la gente <b>ande</b> exhumando huesos o buscando testimonios de los pescadores y de los curiosos que <b>encontraron</b> en las playas los cuerpos que el mar <b>devolvió</b> a la costa. (p.
---

Io <b>pensai</b> : molto probabilmente anche la mia fa parte di qualcosa, del fiume, del mare, di una qualche fossa comune. E mi <b>chiedevo</b> perché i militari, per disfarsi dei corpi, non li <b>avessero bruciati</b> tutti e basta: un buon modo per evitare che adesso la gente <b>andasse</b> a esumare ossa o a cercare testimonianze dei pescatori o dei curiosi che <b>avevano trovato</b> nelle spiagge i corpi che il mare <b>aveva restituito</b> alla costa.
--

88)	
Mientras tanto, a pesar de mis visitas a Romina y de la mutua buena predisposición que las circunstancias nos obligaban a mantener, las cosas <b>volvieron</b> a complicarse. Las discusiones iban desde la pregunta por la paternidad del futuro bebé hasta las alternativas, todas complicadísimas, que <b>surgirían</b> si Romina <b>no quería</b> abortar. (p. 27)	Intanto, malgrado le mie visite a Romina e la reciproca buona predisposizione che le circostanze ci obbligavano a mantenere, le cose si <b>complicarono</b> di nuovo. Le discussioni andavano dalla richiesta della paternità del futuro bambino alle alternative, tutte piuttosto complicate, che si <b>sarebbero presentate</b> se Romina <b>non avesse voluto</b> abortire.
Bueno, pensé mientras veía a mi auto irse calle abajo, peor <b>sería</b> que me <b>roben</b> la billetera, los documentos, todo. (p. 85)	Ok, pensai mentre vedevo la mia macchina andarsene, <b>sarebbe peggio</b> se mi <b>rubassero</b> il portafoglio, i documenti, tutto.
Y si ella <b>notaba</b> mi ausencia no creo que <b>fuera a decir nada</b> . (p. 167)	E se lei <b>avesse notato</b> la mia assenza credo che non <b>avrebbe detto</b> nulla.
Como siempre me imaginé abuelo antes que padre, ver a Ludo tan feliz intentando calmar a su hijo y pensar en que Romina también podía haber tenido el nuestro era reconocer que si no <b>volvía a verla</b> cabía la posibilidad de que mi hijo <b>creciera</b> lejos de mí [...]. (p. 51)	Come sempre mi immaginai nonno ancora prima di essere padre, vedere Ludo così felice mentre cercava di calmare suo figlio e pensare che anche Romina forse aveva partorito il nostro era come riconoscere che se non <b>l'avessi rivista</b> probabilmente mio figlio <b>sarebbe cresciuto</b> lontano da me [...].

A livello ritmico il testo di arrivo non ha risentito troppo di questi cambiamenti, anche perché la particolarità dello stile dipende più dall'uso frequente del *che* relativo e dalla giustapposizione sintattica, espressione del flusso disordinato dei pensieri del protagonista, che dall'uso incorretto dei tempi verbali. In compenso, per altre tipologie di subordinate si è ritenuto che l'adozione di soluzioni più vicine alla lingua parlata non avrebbe intaccato la leggibilità. È il caso, in particolare, delle proposizioni oggettive e interrogative indirette, tradotte con il verbo all'indicativo in luogo del tradizionale congiuntivo anche laddove aderenti allo standard nella lingua di partenza:

Cuando me levanté, ya era de noche, la luna brillaba acuosa sobre mi cabeza y <b>no me acordaba</b> bien dónde <b>estaba</b> hasta que le pregunté a un gendarme, que me orientó de mal humor. (p. 65)	Quando mi alzai era già buio, la luna brillava acquosa sopra la mia testa e non mi <b>ricordavo</b> bene dov'ero finché non chiesi a un poliziotto, che contrariato mi diede indicazioni.
Una persona demasiado atenta y servicial que todo el tiempo me <b>preguntaba</b> si me <b>sentía</b> bien, si no <b>quería</b> ir a algún hospital, y por todos los medios <b>intentaba saber</b> qué me <b>había pasado</b> . (p. 58)	Una persona fin troppo gentile e servizievole che per tutto il tempo mi <b>chiese</b> se mi <b>sentivo</b> bene, se non <b>volevo</b> andare in ospedale, e le provava tutte per sapere cosa mi <b>era</b> successo.

¿No vio a la chica que estaba acá?, le pregunté a una mujer que estaba cerca. ¿Qué chica? La que estaba acá, sentada conmigo. Eh... sí, claro, la que estaba sentada con vos, eh... mirá, <b>creo</b> que se <b>fue</b> . (p. 131)	Non ha visto la ragazza che stava qui?, chiesi a una donna lì vicino. Quale ragazza? Quella che era seduta qui con me. Eh... sì, certo, quella che era seduta con te, eh... guarda, mi <b>sembra</b> che se n'è andata.
--	---

Spesso il racconto del narratore procede per accumulazione di tempi verbali, che tuttavia, in alcuni casi, andrebbe a scapito della scorrevolezza nel testo di arrivo. La tendenza dell'italiano alla nominalizzazione ha consentito di aggirare questo ostacolo:

Mariano [...] <b>parecía</b> entusiasmado con eso de que su padre <b>fuera a llegar</b> cuando nosotros ya nos <b>hubiéramos ido</b> . (p. 96)	Mariano, che <b>sembrava</b> entusiasta del fatto che suo padre <b>sarebbe arrivato</b> solo <b>dopo la nostra partenza</b> .
--	---

Anche in questo caso, è la ripetizione del pronome relativo a sorreggere la riproduzione dell'oralità e a garantire un effetto ritmico equivalente.

### 5.2.1.2 Discorso diretto e oralità

Sin da una prima lettura, uno dei dubbi principali in merito alla proposta di traduzione del romanzo è stata la resa del discorso diretto: ci si chiedeva se la fusione delle voci dei personaggi con quella del protagonista in un flusso narrativo continuo potesse funzionare anche nel testo italiano senza appesantirlo. Si era anche consapevoli, tuttavia, che “correggere” anche solo una delle componenti di questa particolare strategia stilistica, come l'assenza di segni ortografici e di andate a capo o la ripetitività dei verbi introduttivi (quando presenti), avrebbe di certo agevolato l'aspetto sintattico, ma tradito l'intenzione dell'autore di simulare nello scritto i meccanismi mentali e verbali di un racconto orale. Di conseguenza, le soluzioni scelte sono state la conservazione della struttura originale del discorso diretto, che dato l'andamento paratattico non penalizza troppo la lettura, e la rinuncia a individuare tradimenti iponimici del verbo *decir* (es. 'rispondere', 'raccontare', 'commentare', 'affermare', 'aggiungere', 'ribattere'), che avrebbero determinato un innalzamento del registro e tolto naturalezza alla narrazione. L'unica correzione ha riguardato la sostituzione del trattino lungo con la parentesi, molto più comune nelle convenzioni dell'ortografia

italiana, nei numerosi incisi che spezzano più volte il racconto del protagonista. Ecco alcuni esempi:

<p>[...] entonces empezaban los ataques: sos una persona horrible, cómo podés pensar que no sos el padre, ¿te volviste loco? No, loco no, es una posibilidad, nosotros estábamos mal, ¿ya te olvidaste de cuando agarraste tus cosas y te fuiste? A veces te mataría. Bueno, me voy. (p. 27)</p>	<p>[...] quindi iniziavano gli attacchi: sei una persona orribile, come puoi pensare di non essere il padre, sei impazzito? No pazzo no, è un'eventualità, noi stavamo male, ti sei già dimenticata di quando hai preso le tue cose e te ne sei andata? Delle volte ti ucciderei. Ok, me ne vado.</p>
<p>Me contó de un viaje de egresados que ellas y algunas chicas más habían hecho en forma paralela al viaje de egresados que habían hecho los otros. Esto no lo sabe nadie, sólo las que lo hicimos, <b>dijo</b>, fuimos seis y no lo sabe nadie, no lo tiene que saber nadie, eh, cuidadito. Por lo que <b>decía</b>, las seis formaban un grupo bastante cerrado y compartían ideas políticas que los otros ni se imaginaban. Éramos chicas, eh, muy chicas, pero pensábamos como grandes, <b>decía</b>, no era joda. (p. 43)</p>	<p>Mi raccontò di un viaggio che avevano fatto loro due con altre ragazze alla fine della scuola parallelamente al viaggio che avevano fatto gli altri. Questo non lo sa nessuno a parte quelli che c'erano, <b>disse</b>, eravamo in sei e non lo sa nessuno, non lo deve sapere nessuno eh, mi raccomando. Stando a quello che <b>diceva</b>, loro sei formavano un gruppo piuttosto chiuso e condividevano idee politiche che gli altri non potevano nemmeno immaginare. Eravamo piccole eh, molto piccole, ma ragionavamo da adulte, <b>diceva</b>, non si scherzava.</p>
<p>¿Vos sos nuevo?, te veo cara conocida, me <b>dijo</b> una chica que se sentó al lado mío. Venía antes, <b>dije</b>, y justo cuando el colectivo estaba arrancando alguien gritó, pare, chofer, que viene una rezagada, ¡vamos, compañera! (p. 50)</p>	<p>Tu sei nuovo?, mi sembra di averti già visto, mi <b>disse</b> una ragazza seduta al mio fianco. Venivo una volta, <b>dissi</b>, e proprio quando l'autobus stava per partire qualcuno gridò, autista, si fermi, che c'è una ritardataria, muoviti dai!</p>
<p>Después de hablar bastante [...] le <b>pregunté</b> por el otro muchacho. Era el hijo menor de los ancianos, lo habían conocido vendiendo pulseras y... Bueno, bueno, <b>dije</b>, ¿tuviste a tu hijo? ¿Qué? Si tuviste a mi bebé. No... ¿Cómo que no? No lo tuve, loco de mierda, si te dijeron otra cosa es problema tuyo. ¿Problema mío...? Sí, idiota, por algo será que la gente te miente. Y se fue. (p. 129)</p>	<p>Dopo aver parlato per un po' [...] le <b>chiesi</b> dell'altro ragazzo. Era l'ultimo figlio dei due anziani, l'avevano conosciuto vendendo braccialetti e... Va bene, va bene, <b>dissi</b>, hai avuto tuo figlio? Cosa? Se hai avuto il mio bambino. No... Come no? Non l'ho avuto, pezzo di merda, se ti hanno detto un'altra cosa è un problema tuo. Problema mio...? Sì, idiota, se la gente ti mente ci sarà un motivo. E se ne andò.</p>
<p>¿Te estás infiltrando un tobillo?, <b>preguntó</b>. Sí, cualquier cosa por volver a verte. ¿Sabés que eso te va a calmar, pero el tobillo va a seguir haciéndose pelota, no? Y sí, pero si no tengo que hacer reposo y entonces cuándo nos vemos, cuándo... Tenés razón, <b>dijo</b> después de hablar de las veces que él, cuando era deportista —no <b>dijo</b> de qué deporte, <b>dijo</b> así: “deportista”— había tenido que</p>	<p>Infiltrazioni alla caviglia?, <b>chiese</b>. Sì, qualsiasi cosa pur di rivederti. Non lo sai che questo ti calmerà il dolore, ma che la caviglia continuerà a gonfiarsi? Certo, ma altrimenti devo stare a riposo e allora quando ci vediamo? quando?... Hai ragione, <b>disse</b> dopo che parlò delle volte che lui, quando era uno sportivo (non <b>disse</b> di quale sport, <b>disse</b> così: “sportivo”), aveva dovuto fare delle</p>



infiltrarse algunas articulaciones que al final tuvieron que operarle. (p. 156)	infiltrazioni alle articolazioni che alla fine avevano dovuto operarlo.
---	---

## 5.2.2 Strategie lessicali

### 5.2.2.1 Tradurre il lunfardo

La traduzione di *Los topos* ha presentato non poche difficoltà soprattutto dal punto di vista lessicale, specie relativamente alla resa dei lunfardismi. Sebbene il lunfardo, per la sua natura di argot, sia fondato sulla sostituzione di termini già esistenti nello standard (cfr. 3.5.1) e dunque l'individuazione dei traduttori italiani non sia generalmente un'operazione complessa (es. *colectivo* = 'autobus'; *boliche* = 'discoteca'), in molti casi la ricerca di equivalenti deve fare i conti con la maggiore ricchezza lessicale di questa varietà rispetto alla lingua di arrivo e con i suoi aspetti connotativi.

Il lunfardo è tradizionalmente la varietà della classe operaia, il gergo popolare, per cui determinati campi semantici sono molto più frammentati rispetto ai diretti corrispondenti nello standard. Ciò significa che, in determinati registri, il lunfardo dispone di più termini per designare un concetto esprimibile con una sola parola in italiano. *Corralón* e *galpón*, per esempio, sono due termini del mondo operaio che indicano strutture dedicate all'alloggiamento e alla lavorazione di materiali e rimandano quindi al concetto di 'capannone'. Poiché *corralón* ha anche un'accezione commerciale, per conservare la distinzione nel testo di arrivo si è pensato di utilizzare un termine tra 'deposito' e 'magazzino', optando infine per quest'ultimo, più comune e usato nel testo anche al di fuori dell'ambito cantieristico:

Todo sucedía en un <b>galpón</b> donde había autos, camiones, topadoras y hasta dos helicópteros que, si eran usados de acuerdo al plan, provocarían el caos necesario para sorprender a las autoridades y mantener a la ciudad totalmente indefensa durante las horas que durara el saqueo. (p. 69)	Tutto succedeva in un <b>capannone</b> dove c'erano auto, camion, trattori e anche due elicotteri che, se usati come stabilito, avrebbero provocato il caos necessario a cogliere di sorpresa le autorità e lasciare la città completamente indifesa durante tutta la durata dell'attacco.
Eso un día. Otro: era una rubia, la cargué y me la llevé para el campo de allá, donde está	Questo un giorno. Un altro: era una bionda, l'ho caricata e l'ho portata nella campagna

el <b>corralón</b> [...] (p. 115)	laggiù, dove c'è il <b>magazzino</b> [...]
Después le pregunté qué necesitaba y me dijo que nada, que me quedara tranquilo, que sólo quería avisarme que ya habían terminado y que para el día siguiente iban a necesitar más materiales. Cuando se fueron llamé al <b>corralón</b> , encargué lo que hacía falta y me dediqué a observar a Robin. (p. 67)	Poi gli chiesi se avesse bisogno di qualcosa e mi disse di no, di stare tranquillo, che voleva solo avvisarmi che avevano già finito e che per il giorno seguente gli sarebbe servito altro materiale. Quando se ne andarono chiamai in <b>magazzino</b> , ordinai quello che mancava e mi misi a osservare Robin.

In alcuni casi, in mancanza di una soluzione diretta efficace, è stato necessario ricorrere a equivalenti funzionali o ad abbassamenti di registro: il significato della parola *laucha* (p. 112), che indica in senso caricaturale una persona di corporatura esile, è stato reso con ‘scheletro’; per tradurre la parola *guacha* (p. 49), invece, si è preferito ricorrere a un diminutivo (‘orfanella’) allo scopo di preservare la connotazione affettiva; l’imperativo *rajá* (p. 85), simile nell’uso a ‘vattene’, è diventato ‘smamma’, ancora più connotato. In altri casi, la povertà lessicale della lingua di arrivo ha imposto l’adozione della strategia “deformante” che Berman chiama “allungamento” (in Basso, 2010: 29). Nel romanzo, per esempio, vengono utilizzati tre termini per riferirsi al concetto di ‘mendicante’: oltre allo standard *vagabundo*, compaiono i lunfardismi *linyera* e *ciruja*. Se per la prima parola non è stato difficile individuare l’equivalente ‘vagabondo’, negli altri due casi si trattava di trovare un altro termine, oltre al classico ‘barbone’, dotato della stessa connotazione lievemente spregiativa (che non fosse ‘mendicante’, ‘senzatetto’ o ‘clochard’, appartenenti a un registro più elevato). Si è quindi optato per l’amplificazione ‘morto di fame’, considerato che in un’occasione *vagabundo* e *ciruja* ricorrono nella stessa frase e che affiancare le parole ‘vagabondo’ e ‘barbone’ avrebbe significato indebolire il climax ascendente delle parole del protagonista:

Y hasta fui un par de veces, pero siempre era lo mismo: orgías de <b>vagabundos</b> y <b>cirujas</b> , fiestas de olor rancio, insoportables. (p. 122)	Ci andai pure un paio di volte, ma era sempre la solita storia: orge di <b>vagabondi</b> e <b>morti di fame</b> , feste dall’odore rancido, insopportabili.
Un <b>linyera</b> que cada tanto aparecía por la plaza con su cajita de vino me dijo que buscar restos entre la basura, monedas en la vereda, es buscar pedazos de espejo. (p. 86)	Un <b>barbone</b> che ogni tanto compariva nella piazza con il suo cartone di vino mi disse che cercare resti nella spazzatura, monete sul marciapiede, è come cercare i pezzi di uno specchio.

In altri casi ancora, non essendo stato possibile individuare soluzioni equivalenti e altrettanto efficaci ritmicamente, si è dovuta sopprimere la differenza di intensità tra una coppia di termini del testo di partenza. Nel racconto di un grottesco viaggio in treno, el Alemán utilizza il termine standard *guardia*, che indica il ‘controllore’, insieme al sinonimo lunfardo *chancho*, che però significa anche ‘maiale’ e viene accostato a ‘vaca’ per creare un gioco di parole; trattandosi di un’enumerazione, si è scelto di mantenere lessicalmente solo una di queste due connotazioni (*chanchos* è stato quindi tradotto con ‘maiali’), approfittando della vicinanza tra le parole per preservare l’altra immagine (la presenza sullo stesso treno di passeggeri, animali, controllori e viveri):

En los ojos del Alemán, trenes a Liniers, trenes eléctricos, a fueloil, a kerosene, a leña, de pasajeros, de carga, vacas, <b>chanchos</b> , vino y sandías, <b>guardias</b> que agujerean mil, dos mil, tres mil boletos por segundo [...] (p. 162)	Negli occhi del Tedesco, treni per Liniers, treni elettrici, a nafta, a kerosene, a legna, passeggeri, merci, vacche, <b>maiali</b> , vino e cocomeri, <b>controllori</b> che forano mille, duemila, tremila biglietti al secondo [...]
--	---

Alcuni termini del lunfardo sono strettamente *cultural-specific* e mancano quindi di referenti nella lingua e nella cultura italiana. Il caso più classico è la parola *mate*, tipica infusione argentina alle erbe, accompagnata dal verbo *cebar*. Se per *mate* è stato naturale riportare il termine originale rinunciando anche al corsivo, così come per altri nomi di cibi come *tortas fritas* o *pan de carne*, *cebar* è stato tradotto con ‘preparare’, sebbene il verbo in lunfardo includa anche l’azione di servire la bevanda e dividerla in gruppo (l’esistenza del sostantivo *cebador*, tra l’altro, sottolinea l’esclusività del ruolo, nonché l’importanza di questo “rito” nella cultura argentina e sudamericana):

Cuando Amalia volvió la noté rara. Trajo <b>tortas fritas</b> envueltas en una servilleta y me las ofreció. Yo <b>cebaba mate</b> . Quedate, le dije, hablemos. Sí, hablemos, dijo ella. Pero no hablamos. Comíamos, tomábamos <b>mate</b> , mirábamos por la ventana. (p. 173)	Quando Amalia tornò notai che era strana. Portò delle <b>tortas fritas</b> avvolte in un tovagliolo e me le offrì. Io <b>preparavo il mate</b> . Resta, le dissi, parliamo. Sì, parliamo, disse lei. Ma non parlammo. Mangiavamo, bevevamo <b>mate</b> , guardavamo fuori dalla finestra.
---	---

In altre occasioni si è optato per la conservazione del termine in lingua originale, coadiuvato da un’amplificazione lessicale. Un esempio di tale strategia riguarda *escrache*, che designa un tipo di manifestazione organizzata dalle associazioni di diritti

umani di fronte alla casa di un ex militare di regime. Come vediamo nel seguente esempio, si è pensato di inserire tra parentesi e in corsivo la parola in lunfardo, preceduta da una breve spiegazione per un lettore di arrivo non necessariamente informato su questo particolare storico:

<p>Yo, la verdad, nunca me había asomado a HIJOS, y la insistencia de Romina no llegaba a convencerme. Sí me atraían algunas cosas. Eso de los <b>escraches</b>, por ejemplo, que para mí eran una forma de revancha o de justicia por mano propia, algo muy de mi interés pero que por cobardía, o idiotéz, o inteligencia, nunca concretaba. (p. 17)</p>	<p>Io, ad essere sincero, non mi ero mai avvicinato a HIJOS, e l'insistenza di Romina non bastava per convincermi. Certe cose però mi attraevano. <b>Le proteste di massa (gli escraches)</b>, ad esempio, che per me erano un modo per vendicarsi o per farsi giustizia da soli, qualcosa che mi interessava molto ma che per codardia, o idiozia, o intelligenza, non mettevo mai in pratica.</p>
--	---

A tal proposito, un discorso analogo vale per la sigla HIJOS, che nella prima occorrenza è stato corredato da una nota esplicativa a piè di pagina.

Altri termini specifici della cultura della lingua di partenza sono stati invece tradotti ricercando l'effetto straniante. Per la traduzione di *telo*, albergo a ore per coppie in cerca di privacy, per esempio, si era pensato inizialmente al termine 'motel', che tuttavia rimanda nello specifico alla cultura statunitense ed europea e implica la collocazione nei pressi di un'autostrada (mentre i *telos* si trovano dentro la città); in ultima analisi, si è preferita una resa più precisa e letterale:

<p>Maira, desnuda, recostada de espaldas a mí en la cama deshecha de un <b>telo</b>, escuchaba y asentía sin decir nada. (p. 17)</p>	<p>Maira, nuda, sdraiata dandomi le spalle sul letto disfatto di un <b>hotel a ore</b>, ascoltava e annuiva senza dire una parola.</p>
--	--

### 5.2.2.2 *Espressioni idiomatiche ed effetto comico*

Il romanzo di Bruzzone è ricchissimo di collocazioni ed espressioni del linguaggio colloquiale, in particolare nei dialoghi tra el Alemán, i suoi amici e il protagonista. Tali idiomatismi hanno determinato molto spesso alcuni problemi di interpretazione del testo, e solo un confronto diretto con l'autore ha permesso di comprenderne il significato e pensare a una soluzione traduttiva. La maggiore difficoltà è stata quella di mantenere nel testo di arrivo la spontaneità del parlato in un registro molto basso, che

più volte sconfina nel turpiloquio, e l'effetto comico-grottesco di alcune associazioni di idee. Trattandosi di un linguaggio fortemente espressivo e ricco di immagini, si è cercato di individuare nella lingua di arrivo soluzioni metaforiche funzionalmente equivalenti, rimanendo però fedeli alla struttura ritmica del testo originale.

Nell'esempio seguente vediamo come l'antitesi *yuyito/paja brava* (letteralmente 'fiore'/'erbaccia'), riferita ai tratti caratteriali opposti 'bontà'/'cattiveria', è stata riprodotta applicando la stessa metafora al mondo animale, che offre maggiori connotazioni in tal senso:

<p>Rubén era el único que pasaba por alto los comentarios del Alemán. Lo escuchaba y le creía, y no se indignaba ni lo miraba mal ni nada, y cuando se iba, después de que todos dijeran algo, qué Alemán hijo de puta, un día te va a salir mal, lo que sea, decía: <b>este Alemán es un yuyito, hay que ver lo que es ser paja brava...</b> (p. 117)</p>	<p>Rubén era l'unico che ignorava i commenti del Tedesco. Lo ascoltava e gli credeva, non si indignava né lo guardava male o cose del genere, e quando se ne andava, dopo che tutti finivano di dire la loro, vedrai, Tedesco, figlio di puttana, un giorno o l'altro qualcosa ti va storto, eccetera, diceva: <b>in confronto a certi lupi che ci sono in giro, questo Tedesco è un agnellino...</b></p>
--	---

Come si diceva in precedenza, a guidare la ricerca di una soluzione efficace è stata anche la necessità di riproporre in italiano l'uso del diminutivo, essenziale per il rafforzamento del contrasto.

Un altro caso particolarmente problematico è stata la resa dell'espressione *hacer monja*, che sovrappone ironicamente l'ambito clericale e quello puramente carnale. Secondo un popolare gioco linguistico spieगतoci direttamente dall'autore, infatti, la ripetizione della parola *monja* dà luogo a *jamón*, e l'espressione *hacer jamón* in lunfardo significa "fare sesso". Il gioco di parole è stato ricreato "sdoppiando" l'espressione originale in due verbi opposti, 'battezzare' e 'sbattezzare', dato che quest'ultimo, nel linguaggio comune, allude all'atto sessuale:

<p>Y cuando me acercaba me miraba un rato, me decía: seis cincuenta, puede ser, o siete, sí, pongámosle siete a la putita, ¿escuchaste, <b>putita?</b>, siete, promoción directa, reservame un turno para mañana que paso y te <b>hago monja.</b> (p. 150)</p>	<p>E quando mi avvicinavo mi guardava per un attimo, mi diceva: cinque e mezzo, forse, o sei, sì, diamole un sei a questa zoccola, hai sentito, <b>suorina?</b>, sei, promossa, tienimi un turno per domani che passo e <b>ti battezzo o sbattezzo io.</b></p>
--	--

Una metafora tipica utilizzata nel romanzo consiste nell’associazione tra l’ambito culinario e l’azione criminale. Come vediamo nei seguenti estratti, in mancanza di diretti equivalenti si è cercato di riformulare gli elementi all’interno del dialogo tra il protagonista e alcuni operai per conservare l’effetto finale, cioè l’idea dell’auspicata tortura ai danni di el Alemán (e, a seguire, la sua probabile reazione):

<p>Con los muchachos de la obra decíamos: un día de estos lo van a agarrar entre varios y lo van a <b>hacer guiso de mondongo</b>, este se cree Gardel, pero cuando toque a uno medio capanga le cantan un par de tangos y <b>lo dejan tripa y hueso</b>. (p. 116)</p>	<p>Con i ragazzi del cantiere dicevamo: un giorno di questi lo prendono e <b>con le sue budella ci fanno la trippa</b>, questo qua si crede di essere Gardel ma il giorno che rompe le palle a un mezzo mafioso gli fanno ballare un po’ il tango e poi <b>lo fanno a pezzettini</b>.</p>
<p>Después de eso, que terminó conmigo saltando afuera y mi compañero de trailer hecho una bola de insultos —putos de mierda, qué se creen que son, vayansé, le voy a hablar al Alemán y <b>los va a hacer picado fino</b>, todas cosas así—, vino la bendición, que por suerte no me tocó. (p. 123)</p>	<p>Dopo quella volta, in cui alla fine scappai e il mio compagno di caravan mi ricoprì di insulti (frocì di merda, chi vi credete di essere, andatevene, adesso parlo con il Tedesco e <b>vi spezza le ossa</b>, e cose del genere), arrivò la benedizione, che per fortuna non mi toccò.</p>

### 5.2.2.3 Intercalari e connettori del parlato

Un aspetto essenziale nella ricostruzione dell’apparato ritmico dell’oralità è la resa di tutti quegli elementi quali interiezioni, esclamazioni, particolari tic del parlato e connettivi, semanticamente vuoti ma dalla notevole portata espressiva. In *Los topes*, come è ovvio, molti di questi sono esclusivi dello spagnolo d’Argentina e la strategia scelta per tradurli è consistita, come in altre occasioni, nel riprodurre la variazione diatopica attraverso quella diafasica, ricercando soluzioni equivalenti del registro informale. Si è cercato, dunque, di conservare la spontaneità del dialogo tenendo in considerazione il “suono” del testo di partenza e il grado di naturalezza degli intercalari per un lettore italiano. Ecco alcuni esempi:

<p><b>Bueno, fijate</b> cómo son las cosas, ¿no?, ellos ponen las siliconas, el cirujano la mano de obra, y vos te quedás con unas lindas tetas, <b>¿qué te parece?</b> [...] Se dio vuelta, chequeó algo en el horno y mientras tanto dijo: <b>epa</b>, qué cortante, esto es algo que hay que pensarlo bien, bebota, podés tomarte un</p>	<p><b>Ok, ora ti spiego</b> come stanno le cose, <b>va bene?</b>, loro mettono il silicone, il chirurgo la manodopera, e tu ti ritrovi con delle tette bellissime, <b>che ne dici?</b> [...] Si voltò, diede un’occhiata al forno e intanto disse: <b>caspita</b>, come sei brusca, <b>guarda che</b> ci devi pensare bene, puoi prenderti un po’ di tempo,</p>
---	---

<p>tiempo, <b>igual</b> a mí me gustás así, <b>eh</b>, si te lo ofrezco es por vos y porque es una oportunidad buenísima, estos enanos consiguen lo mejor de lo mejor. [...] Después [...] sacó un cigarrillo, <b>mirá vos</b>, dijo, quedaba uno. (pp. 175-177)</p>	<p><b>comunque</b> a me piaci così, <b>eh</b>, se te l'ho proposto è per te e perché è una bellissima opportunità, questi nani riescono a trovare il meglio del meglio. [...] Poi [...] tirò fuori una sigaretta, <b>ma guarda un po'</b>, disse, ce n'era ancora una.</p>
<p>[...] uno dijo: <b>che, es verdad</b> eso que dice el Alemán, <b>eh, eso de que</b> te parecés a Maira, la piba de Liniers, esa se quería venir a Bariloche, ya teníamos todo arreglado y <b>mirá</b>, desapareció del mapa de un día para el otro, una pena. Y el otro, mientras untaba un pedazo de manteca en una galletita, dijo: <b>mirá vos, eh</b>, imaginate lo que serían vos y esa loca acá, juntas, <b>ja, ja, un despelote</b>. (pp. 168-169)</p>	<p>[...] uno disse: <b>è proprio vero</b> quello che dice il Tedesco, <b>eh, che</b> assomigli a Maira, la tizia di Liniers, quella che voleva venire a Bariloche, avevamo organizzato tutto e <b>tu pensa</b>, è sparita dalla circolazione da un giorno all'altro, che peccato. E l'altro, mentre spalmava un pezzo di burro su un biscotto, disse: <b>tu pensa, eh</b>, immaginati cosa sareste tu e quella lì in questo posto, insieme, <b>ah, ah, che casino</b>.</p>

Un trattamento simile è stato riservato ai connettori del discorso. Anche laddove il protagonista si serve di congiunzioni e avverbi propri dello standard, si è scelto di renderli con equivalenti più colloquiali, così da compensare alcune inevitabili riscritture a livello grammaticale (cfr. 5.2.2.1). Di conseguenza, *entonces* non è stato tradotto con 'quindi' ma con 'per cui'; *sin embargo* è diventato 'eppure' (non 'tuttavia'); per la traduzione di *también* sono stati utilizzati alternativamente 'pure' e 'tra l'altro', al posto di 'anche'.

#### 5.2.2.4 Un nome parlante: 'il Tedesco'

“El Alemán” è indubbiamente una figura chiave del romanzo: il suo linguaggio grossolano irrompe nella narrazione accentuandone i risvolti comici, e il ruolo che riveste nel finale ha un significato altamente simbolico (cfr. 3.3). Che il narratore intenda porre un'attenzione particolare su questo personaggio è evidente dall'appellativo che gli riserva, unico nome parlante nel racconto che allude, oltre all'imponente fisicità e ai modi bruschi, ai contorni esotici e caricaturali. La necessità di conservare questo effetto nel testo di arrivo ha guidato la scelta di ribattezzare il losco personaggio come 'il Tedesco'; una soluzione alternativa era 'il Crucco', nome foneticamente efficace e già di per sé comico, che avrebbe però aggiunto un ulteriore valore connotativo non presente nell'originale.

Si è deciso di proporre una traduzione per “el Alemán” in relazione ad altri due fattori. Il primo è legato, come già accennato, al livello interpretativo del testo; il nome in lingua originale avrebbe privato di senso alcune parti, come quella riportata di seguito, in cui viene messa in risalto proprio la correlazione tra l’appellativo e l’aspetto fisico del personaggio:

<p>Él, algunas noches, venía a hacerme compañía, y el resto del tiempo venía alguien más a dejarme de comer. Yo no veía a la persona pero sabía que era una mujer. Con el tiempo, supe que era Amalia, una gorda buena que <b>tenía más cara de alemana que el propio Alemán.</b> (p. 159)</p>	<p>Lui, certe notti, veniva a farmi compagnia, e le altre volte veniva qualcun altro a darmi da mangiare. Io non potevo vedere quella persona ma sapevo che era una donna. Dopo qualche tempo seppi che era Amalia, una grassona gentile che <b>aveva più sembianze da tedesca dello stesso Tedesco.</b></p>
--	--

L’altra ragione è di carattere puramente grammaticale e fonetico. Data la presenza dell’articolo *el*, sarebbe risultato problematico inserire il nome originale specie dopo la preposizione ‘di’: ciò avrebbe costretto a soluzioni quali ‘\*di el Alemán’, inefficace dal punto di vista sonoro, o ‘\*dell’Alemán’, più accettabile ma comunque risultato di una forzatura grammaticale (e in tal caso si sarebbe dovuta eliminare una parte dell’appellativo, l’articolo originale). Ancor più complicato sarebbe stato l’accostamento con la congiunzione ‘e’: proprio allo scopo di evitare incidenti linguistici quali ‘\*e el Alemán’ o ‘\*ed el Alemán’, la traduzione del nome è sembrata la soluzione più comoda.

### 5.2.3 Morfologia: i diminutivi

Uno dei fenomeni linguistici più frequenti dello spagnolo parlato è l’impiego (o l’abuso, se analizziamo in particolare la varietà sudamericana) della cosiddetta “sufijación apreciativa”, cioè l’aggiunta di un elemento morfologico alla radice di una parola allo scopo di conferirle una particolare connotazione, di valore affettivo oppure peggiorativo (Pérez in Capanaga, 1999: 111). Il linguaggio riprodotto in *Los topes*, in particolare, è ricchissimo di diminutivi formati dal suffisso più comunemente utilizzato, *-ito/-ita*. Ciò ha condizionato l’approccio alla traduzione verso la lingua italiana, dotata



di minore vitalità creativa a livello morfologico e meno incline a un uso spontaneo di queste forme: in particolare, la tendenza dell'italiano è quella di affidare agli elementi lessicali un valore semantico che lo spagnolo riesce invece a sintetizzare con naturalezza sul piano morfologico. Di conseguenza, rinunciando in parte all'apporto sonoro che i diminutivi riescono a dare al testo sorgente, nella maggioranza dei casi si è preferito ricorrere all'allungamento lessicale nella lingua di arrivo, strategia che comunque offre un certo margine di creatività per la resa dell'ironia con la quale queste forme vengono utilizzate. Lo si può osservare in questa serie di esempi:

El capataz empezó: <b>patroncito</b> , usted no se lo va a tomar bien lo que le voy a decir [...]. (p. 81)	Il capocantiere esordì: <b>caro padrone</b> , quello che sto per dirle non le farà piacere [...].
Sacó una pistola y me dijo: rajá, nene, volvé por donde viniste que tu <b>autito</b> me lo llevo yo. (p. 85)	Tirò fuori una pistola e mi disse: smamma, bello, torna da dove sei venuto che la tua <b>bella macchina</b> me la prendo io.
¿Adónde va? A Bariloche, a ver si llego. Un <b>viajecito</b> . (p. 85)	Dove va? A Bariloche, vediamo se ci arrivo. Un <b>viaggetto da niente</b> .
Y, en casi todas las páginas, siempre podía ver, <b>clarita</b> , una especie de contraseña, esa palabra [...] (p. 87)	E, in quasi tutte le pagine, riuscivo sempre a vedere, <b>ben chiara</b> , una specie di parola d'ordine, quella parola [...]
Con lo de los accidentes todos estaban sorprendidos. Al menos una <b>caidita</b> , decía Rubén, a los golpes se aprende. (p. 119)	Tutti erano sorpresi per questo fatto degli incidenti. Almeno un' <b>inciampata ogni tanto</b> , diceva Rubén, sbagliando s'impara.
¿Cómo sabes dónde vivo?, le pregunté después de abrir la puerta de la pieza. Te seguí, <b>amorcito</b> . (p. 155)	Come fai a sapere dove vivo?, gli chiesi una volta aperta la porta della stanza. Ti ho seguita, <b>amore mio</b> .
Las casas, con la luz encendida, eran como <b>fueguitos</b> al otro lado del agua. (p. 166)	Le case, con la luce accesa, erano come <b>piccoli fuochi</b> dall'altra parte dell'acqua.
No hablábamos pero algo decíamos, o los <b>ruiditos</b> del bosque hablaban por nosotros. (p. 173)	Non parlavamo ma qualcosa dicevamo, o forse i <b>rumori impercettibili</b> del bosco parlavano al posto nostro.

In altri casi, invece, la conservazione della struttura morfologica dell'originale non ha inficiato la naturalezza del testo di arrivo, data l'esistenza di corrispondenti comuni nell'italiano (in particolare per l'espressione di un sentimento d'affetto):

[...] lo primero que dijo Lela fue que ahora sí íbamos a estar cerca del último lugar donde había estado mamá y de donde había nacido	[...] la prima cosa che Lela disse fu che adesso sì, avremmo vissuto vicino a dove mamma era stata per l'ultima volta e dove era nato l'altro
---	---

su otro <b>nietito</b> . Dijo así, “ <b>nietito</b> ”, y se puso a llorar. (p. 12)	suo <b>nipotino</b> . Disse così, “ <b>nipotino</b> ”, e si mise a piangere.
Pero igual siempre me elogiaba y me decía: me gustás así, <b>flaquita</b> , así, preciosa, ya te voy a agarrar, <b>jamoncito</b> , te voy a partir al medio. (p. 150)	Ma comunque mi elogiava sempre e mi diceva: mi piaci così, <b>piccolina</b> , così, <b>carina</b> , un giorno ti prendo, <b>bocconcino</b> , ti apro in due.
Sigue: ¿y ahora qué vas a decir, <b>churrasquita</b> ?, ¿te miraste en el espejo? (p. 188)	Continua: e adesso cosa dici, <b>polpettina</b> ?, ti sei guardata allo specchio?

### 5.2.4 Tradurre il titolo?

Il titolo, specie in ambito editoriale, riveste una grande importanza nella collocazione di un romanzo e costituisce “la tarjeta de presentación del autor en público, el primer mensaje que envía a sus lectores potenciales” (Alvarado, 2006: 48). L’efficacia e la chiarezza sono quindi due tra gli aspetti che l’autore tiene in considerazione nel momento di intitolare la sua opera, e questo discorso, qualora si manifesti la necessità, vale anche per il traduttore.

Partiamo considerando il ruolo dell’efficacia espressiva. Nel caso di questo romanzo, l’autore riprende, declinata al plurale, una parola utilizzata più volte della storia per alludere al presunto tradimento del padre del protagonista nei confronti della madre, come vediamo in questo segmento tradotto:

¿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, cigarrillo 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 <b>topo</b> siempre pareció algo distinto a lo que era. (p. 134)	E papà?, chiesi. Tuo papà è questo, disse mio nonno. In una delle immagini, l’amica di mamma abbracciava un giovane dai capelli laccati, occhiali da sole, sigaretta in bocca e giubbotto nero di pelle. [...] È questo qui? Sì, disse Lela. Sembra un autista di autobus, vero?, disse mio nonno. Esatto, un autista di autobus, disse Lela, quella <b>talpa</b> è sempre sembrato qualcosa di diverso da quello che era.
---	--

In sede di traduzione si è approfittato della polisemia del termine in entrambe le lingue e dell’uso comune di ‘talpa’ in ambito spionistico anche in italiano. Le definizioni fornite a tal proposito dal DRAE e dal Dizionario Treccani sono, infatti, perfettamente

sovrapponibili. Per la Real Academia il *topo* è, oltre al comune mammifero, una “persona que, infiltrada en una organización, actúa al servicio de otros”<sup>17</sup>; il Treccani spiega che per ‘talpa’ si intende, con uso traslato, un “informatore clandestino, infiltrato [...] tra il personale di uffici pubblici o privati [...] allo scopo di raccogliere notizie riservate o segrete”<sup>18</sup>. Quindi, trattandosi di due equivalenti funzionali dall’effetto identico, è sembrato opportuno proporre una traduzione analoga nel titolo di arrivo (*Le talpe*), considerato inoltre che l’autore intendeva, attraverso l’uso del plurale, suggerire l’idea di un tradimento che nella vicenda si estende alla società nel suo complesso, fondata su vincoli familiari sempre labili e su relazioni interpersonali di facciata.

La chiarezza (e quindi l’immediatezza) è l’altro fattore decisivo nel primo contatto tra un libro e i suoi destinatari. La decisione di proporre una traduzione per il titolo di questo romanzo deriva anche dalla necessità di evitare che il lettore di arrivo potesse essere fuorviato dal termine in lingua originale, un evidente falso amico. La versione italiana gode, in teoria, di maggiori possibilità di veicolare l’effetto pensato dall’autore e di suggerire, insieme al disegno in copertina, uno dei generi di riferimento del romanzo.

---

<sup>17</sup> Cfr. <http://lema.rae.es/drae/?val=topo>

<sup>18</sup> Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/talpa/>

## Conclusioni

Tradurre un romanzo comporta, tra le altre cose, intraprendere un lungo viaggio, faticoso e incerto, sulle tracce dell'intenzionalità dell'autore originale. Nel caso della traduzione di *Los topos*, questo percorso è stato senz'altro illuminato dalla collaborazione diretta con Félix Bruzzone e da uno scambio di idee sulla messa a fuoco dell'opera a livello interpretativo e letterario. È pur vero che un conto è conoscere un'intenzione, e un altro è capire come è stata convertita in parole e suoni, attività regolata da una serie di meccanismi cognitivi molto complessi, spesso oscuri e inafferrabili; ma senza le delucidazioni dell'autore sarebbe stato di gran lunga più difficile mantenere il filo e la coerenza durante il processo traduttivo, e molte delle pagine di questo lavoro avrebbero sicuramente perso valore.

In tal senso, il periodo di ricerca che ho trascorso in Argentina, prima nell'ambito del programma di scambio Overseas e poi grazie all'ottenimento della borsa di studio finalizzata alla preparazione della tesi di laurea, si è rivelato fondamentale per la stesura del mio elaborato, anche per il fatto di avermi dato la possibilità di vedere da vicino i luoghi frequentati dall'autore, citati nel romanzo, e di entrare in contatto con la lingua con cui egli si esprime. Quando ci siamo incontrati a Recoleta, Bruzzone ha pronunciato quello stesso interrogativo che mi ero posto in sede di Introduzione e durante la lettura del libro: come posso raccontare, diceva, una storia familiare di cui non ho alcun ricordo e che, anche se avessi vissuto in prima persona, sarebbe sempre circondata dall'ambiguità e dal silenzio? Le risposte sono contenute nello sviluppo incontrollato della narrazione e l'autore ha contribuito a chiarirle ulteriormente. L'essenza anche giocosa della letteratura, secondo l'autore, è che qualsiasi trauma storico, anche il più grave, si presta a una serie potenzialmente infinita di versioni, aneddoti, rivisitazioni e cambi di prospettiva. Se il racconto è costruito sul presente e proiettato al futuro, inoltre, può essere declinato attraverso soluzioni narrative inedite molto più facilmente rispetto a una storia cristallizzata su un evento storico già noto. Qui si inserisce quel senso di leggerezza che pervade tutta l'opera (l'autore la chiama *frescura*), caratterizzata da

diversi episodi comici nella loro improbabilità, nei quali, allo stesso tempo, si può intuire costantemente il senso di negazione istintiva di un dramma forse troppo pesante per essere assimilato. *Los topos* si colloca proprio tra i due poli opposti di *memoria* collettiva e *olvido* personale, che, come abbiamo visto, da quarant'anni dividono la società argentina.

Pur nella sua leggerezza, quindi, questo romanzo è ricco di rimandi simbolici che solo una fase approfondita di analisi e l'incontro con l'autore, due elementi preliminari alla traduzione sicuramente cruciali, hanno permesso di portare alla luce. Estrapolare tutte le parti di racconto in cui appaiono forti il senso di incertezza e l'utopia della costruzione di vincoli affettivi stabili è stato quasi automatico sapendo che per l'autore questo romanzo può costituire anche una forma di ricerca personale, un modo per ripercorrere quell'impossibilità di sapere vissuta personalmente. Nella sostanza, le azioni e le decisioni del narratore protagonista dipendono sempre dalla volontà di credere o meno a cose sapute da altri (la convinzione della nonna sull'esistenza di un fratello scomparso, le attività illegali di Maira, gli aneddoti del Alemán, ecc). Sosteneva infatti l'autore: "Yo puedo saber algunas cosas, pero puedo imaginar muchísimas otras, todas podrían ser verdad. El personaje cree que tiene este hermano desaparecido, o podría creer que tiene tres hermanos desaparecidos, o cinco...".

Una volta trovata la chiave di lettura insieme all'autore, si era consapevoli del fatto che il compito più arduo sarebbe stato prestargli la voce per un pubblico di lettori italiani. Tanto più se, sempre in sede di analisi, emergeva in modo chiaro come le modalità narrative e l'impalcatura stilistica rispecchiassero totalmente l'andamento emozionale del protagonista, e che quindi, nell'ottica della fedeltà alle intenzioni, ci sarebbe stato poco spazio per riscritture o facili soluzioni addomesticanti. Il testo di arrivo, come è naturale, ha subito continue trasformazioni, riposizionamenti, aggiunte, condensazioni; in tal senso, la stessa riflessione meta-traduttiva ha costituito un'ulteriore occasione per acquisire maggiore consapevolezza di alcune scelte e, al contempo, rimetterne in discussione altre.

Il tutto è stato però guidato da una certezza di base: non si poteva prescindere dall'elemento sonoro, dalla dinamicità narrativa e dall'espressivismo linguistico in un

romanzo essenzialmente polifonico in cui la voce, interiore del protagonista ed esterna degli altri personaggi, costituisce un fattore importante di innovazione all'interno di un discorso tradizionale. La missione, che data la naturale imperfezione del nostro lavoro è destinata a rimanere parzialmente incompiuta, era proprio quella di restituire nel testo tradotto quella voce un po' stonata, fuori dal coro, a tratti incerta, abilmente celata dietro al delirio del narratore.



## Riassunto

Lo scopo del presente elaborato è la proposta di traduzione in italiano di un romanzo contemporaneo dello scrittore argentino Félix Bruzzone, *Los topos*, che racconta la storia di un giovane, orfano di entrambi i genitori desaparecidos, e della sua ricerca del presunto fratello nato in cattività. Nello specifico, il viaggio del narratore-protagonista costituisce il tentativo, destinato al fallimento, di recuperare la sua identità perduta e costruire vincoli familiari e affettivi in una società violenta, dove la sparizione forzata, sotto altre forme, è ancora una pratica abituale. Con i suoi tratti comici e grotteschi, l'opera rivendica in modo creativo una certa indipendenza dal tradizionale discorso vittimizzante sulla memoria, sia nello sviluppo della storia che nelle strategie stilistiche e narrative.

I primi tre capitoli di questa tesi inquadrano *Los topos* in un contesto culturale e letterario e presentano un'analisi delle ragioni dell'originalità dell'opera nell'ambito della produzione letteraria su questo tema: in particolare, nel Capitolo I vengono illustrati i fatti storici relativi all'ultima dittatura militare argentina (1976 - 1983) e le ripercussioni sociali del regime negli anni successivi; il secondo capitolo contiene un breve ritratto di Félix Bruzzone e un'intervista realizzata all'autore nel contesto di un rapporto di collaborazione e di un periodo di ricerca svolto in Argentina, che si sono rivelati fondamentali per l'interpretazione e la traduzione del testo originale; il Capitolo III è dedicato all'analisi del romanzo dal punto di vista tematico, narrativo, linguistico e stilistico. Gli ultimi due Capitoli sono relativi all'attività di traduzione dell'opera: il quarto contiene la versione italiana, proposta integralmente, mentre nel quinto vengono esaminate le strategie adottate per la risoluzione dei principali problemi traduttivi, con l'obiettivo di base di riprodurre l'apparato ritmico dell'oralità che caratterizza il testo originale.



## Resumen

El objeto de este trabajo es la propuesta de traducción al italiano de una novela contemporánea del escritor argentino Félix Bruzzone, *Los topos*, que cuenta la historia de un joven hijo de desaparecidos y de la búsqueda de su hermano nacido en cautiverio. Más en concreto, el viaje del narrador-protagonista representa el intento, destinado al fracaso, de recuperar su identidad perdida y establecer lazos familiares y afectivos en una sociedad violenta, en la que la práctica de la desaparición sigue existiendo bajo nuevas modalidades. Con sus matices cómicos y grotescos, la obra se caracteriza por cierta creatividad e independencia de los discursos victimizantes de la memoria, tanto en la historia como en las estrategias estilísticas y narrativas.

Los primeros tres capítulos de esta tesis contextualizan *Los topos* en un marco cultural y literario y plantean un análisis de las razones de la originalidad de la obra con respecto a otras novelas que tratan el mismo tema: en particular, en el Capítulo I se presentan los hechos históricos de la última dictadura militar argentina (1976-1983) y sus consecuencias sociales en los años siguientes; el segundo capítulo contiene un breve retrato biográfico de Félix Bruzzone y una entrevista realizada al mismo autor en Buenos Aires a los efectos de este trabajo; el Capítulo III se concentra en el análisis de la novela en diferentes niveles (temático, narrativo, estilístico y lingüístico). Los últimos dos capítulos están relacionados con la actividad de traducción de la novela: el cuarto contiene la versión italiana, propuesta de forma integral, mientras que en el quinto se examinan las estrategias empleadas en la resolución de los principales problemas traductivos con el objetivo de reproducir el ritmo de la oralidad que caracteriza el texto original.

## Abstract

The purpose of this work is to offer a translation into Italian of the Argentinian contemporary novel *Los topos*, by Félix Bruzzone. The novel tells the story of a son of disappeared political prisoners and his search for his lost brother, supposedly born while his mother was detained. More specifically, the narrator-protagonist's journey represents a doomed-to-failure attempt to retrieve his own identity and to build affective and familiar bonds in the context of a violent society that still practices disappearance of persons in new ways. With its comic and grotesque nuances, Bruzzone's book displays a degree of creativity and independence from the traditional victimizing memory discourse, both in the plot and in narrative and stylistic strategies.

The first three chapters of this work are aimed to set *Los topos* in a specific cultural and literary context, highlighting the reasons for the novel's originality compared to other books on the same topic. In particular, Chapter I describes the historical events related to the last military dictatorship in Argentina (1976 - 1983) and its social consequences over the following decades. The second Chapter contains a brief portrait of Félix Bruzzone and an interview to the author, carried out in Buenos Aires for the purposes of this work. Chapter III provides an analysis of the novel at different levels (thematic, narrative, stylistic and linguistic). The last two chapters deal with the translation of the novel itself: Chapter IV contains the integral Italian version, while the fifth chapter explores the strategies applied to solve the main translation problems and reproduce the rhythm of the speech, a peculiar feature of the source text.

## Bibliografía

- Alvarado, M. (2006). *Paratexto*. Buenos Aires: Eudeba.
- Arqués, R. e Padoan A. (2012). *Il grande dizionario di spagnolo*. Bologna: Zanichelli.
- Basso, S. (2010). *Sul tradurre: esperienze e divagazioni militanti*. Milano: Bruno Mondadori.
- Bruzzone, F. (2014). *Los topos*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Bruzzone, F. (2015). *76*. Buenos Aires: Momofuku.
- Capanaga, P. (1999). *Palabras de papel. Formaciones neológicas en español (1989-1999)*. Bologna: CLUEB.
- CLAVE. (2011). *Diccionario de uso del español actual*. Madrid: Ediciones SM
- CONADEP. (2006). *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (8ª ed.). Buenos Aires: Eudeba.
- Conde, O. (2004). *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Taurus.
- Dutrenit, S. (ed.) (1996). *Diversidad partidaria y dictaduras: Argentina, Brasil y Uruguay*. México, D.F.: Instituto Mora.
- Halliday, M.A.K. (1978). *El lenguaje como semiótica social* (capp. I e XIII). México D.F.: FCE.
- Levý, J. (1995). “La traduzione come processo decisionale”, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano: Bompiani.

- Lipski J. M. (1996). *El español de América*. Madrid: Cátedra.
- Nergaard, S. (a cura di) (1995). *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano: Bompiani.
- Quiroga, H. (2005). “El tiempo del proceso”, in J. Suriano, *Dictadura y democracia (1976-2001)*. 35-86.
- Romero, L. A. (2010). “Democracia, República y Estado: cien años de experiencia política en la Argentina”, in R. Russell (ed.), *Argentina 1910-2010. Balance del siglo*. 15-99.
- Russell, R. (ed.) (2010). *Argentina 1910-2010. Balance del siglo*. Buenos Aires: Taurus.
- Suriano, J. (2005). *Dictadura y democracia (1976-2001)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Tam, L. (2006). *Grande dizionario di spagnolo*. Milano: Hoepli.
- Tcach, C. (1996). “Partidos políticos y dictadura militar en Argentina (1976-1983)”, in S. Dutrenit (ed.), *Diversidad partidaria y dictaduras: Argentina, Brasil y Uruguay*. 25-88.
- Vezzetti, H. (2009). *Sobre la Violencia revolucionaria. Memorias y Olvidos*, cap. 1. Buenos Aires: Siglo XXI.

## Sitografía

- Asociación Madres de Plaza de Mayo:  
<http://www.madres.org/navegar/nav.php?idsitio=5&idcat=906&idindex=173>  
[Ultima consultazione il 23/06/2016]
- Aznárez, J. J. (1997). “Argentina lanza bonos por medio billón para indemnizar a las familias de los desaparecidos”, in: *El País* (ed. online), 21 agosto:  
[http://elpais.com/diario/1997/08/21/internacional/872114419\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1997/08/21/internacional/872114419_850215.html)  
[Ultima consultazione il 23/06/2016]
- Bruzzone F. (2012). “Un hijo de desaparecidos y su infinita búsqueda de un papá”, in: *Clarín* (ed. online), 9 giugno: [http://www.clarin.com/sociedad/hijo-desaparecidos-infinita-busqueda-papa\\_0\\_715728598.html](http://www.clarin.com/sociedad/hijo-desaparecidos-infinita-busqueda-papa_0_715728598.html)  
[Ultima consultazione il 24/06/2016]
- Cobas Carral A. (2013). *Narrar la ausencia. Una lectura de Los topos de Félix Bruzzone y de Diario de una Princesa Montonera de Mariana Perez*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires:  
[http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/viewFile/Olivar2013v14n20a03/pdf\\_52](http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/viewFile/Olivar2013v14n20a03/pdf_52)  
[Ultima consultazione il 23/06/2016]
- Crenzel, E. (2010). *Políticas de la memoria. La historia del informe nunca más*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires:  
<http://www.identidadcolectiva.es/pdf/61.pdf>  
[Ultima consultazione il 25/06/2016]
- Diccionario de la Real Academia Española: <http://www.rae.es/>  
[Ultima consultazione il 22/06/2016]

- Dizionario Treccani online: <http://www.treccani.it/vocabolario/>  
[Ultima consultazione il 22/06/2016]
- Dizionario Treccani online (Sinonimi): <http://www.treccani.it/sinonimi/>  
[Ultima consultazione il 22/06/2016]
- Enciclopedia Treccani online: <http://www.treccani.it/enciclopedia/>  
[Ultima consultazione il 22/06/2016]
- Gambero C. (2010). “Tierra de la memoria”, in: *Página 12* (ed. online), 11 aprile:  
[http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3787-2010-04\\_11.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3787-2010-04_11.html)  
[Ultima consultazione il 23/06/2016]
- H.I.J.O.S.: [www.hijos-capital.org.ar](http://www.hijos-capital.org.ar)  
[Ultima consultazione il 23/06/2016]
- Jitrik, N. (2013). “El oficio de escritor”, in: *Página 12* (ed. online), 11 giugno:  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-221995-2013-06-11.html>  
[Ultima consultazione il 25/06/2016]
- Reato C. (2012). “Videla: la confesión”, in *La Nación* (ed. online), 15 aprile:  
[www.lanacion.com.ar/1464752-videla-la-confesion](http://www.lanacion.com.ar/1464752-videla-la-confesion)  
[Ultima consultazione il 24/06/2016]

## Ringraziamenti

Il tempo non è mai stato un mio grande alleato, neppure adesso che mi affretto a scrivere le ultime parti di questo lavoro. Proprio per questo, penso che tutti coloro che negli ultimi tre anni hanno voluto regalarmene anche solo una piccola parte meritino il mio sentito grazie.

Ringrazio innanzitutto la Professoressa Gloria Bazzocchi, per aver accettato con la solita generosità il ruolo di relatrice e per aver seguito con affettuosa pazienza e comprensione il mio lavoro. Sin dal primo esame di Traduzione Editoriale, mi ha dato la sicurezza e la fiducia di cui avevo bisogno dopo i primi mesi complicati in questa Scuola per me nuova e di alto livello, dimostrando sempre, in generale, un'attenzione quasi materna alle necessità di tutti noi studenti. Ringrazio inoltre il Professor Lozano, prima coordinatore per il progetto Overseas che ho avuto la fortuna di svolgere in Argentina, poi correlatore di questa tesi, sempre disponibile a chiarire ogni mio dubbio. Estendo il ringraziamento, in generale, a tutto il personale docente e ai colleghi della SSLMIT: ognuno di loro, per ragioni diverse, è stato per me fonte di ispirazione e motivazione.

Non posso non ringraziare Félix Bruzzone, che dalle prime e-mail si è dimostrato entusiasta del mio progetto. Non dimenticherò facilmente quella caldissima giornata di gennaio a Buenos Aires, quando mi ha accolto a casa sua come un caro amico, annullando la mia inevitabile timidezza. Ogni sua parola è stata per me fondamentale e mi ha accompagnato nelle varie fasi della redazione di questa tesi.

Ringrazio anche tutti i professori della UNL di Santa Fe e i ragazzi della Secretaría de Relaciones Internacionales per avermi assistito con totale disponibilità durante la mia esperienza di studio in Argentina. Devo molto, soprattutto, al Professor Mónaco, per le sue delucidazioni sul lunfardo, e alla Professoressa Falchini, per le preziose lezioni sulla questione dell'*autoría*.

Ringrazio tutte le mie amiche e i miei amici, per la leggerezza e il supporto costante, nello specifico Valentina, per me la sorella che non ho mai avuto, e la sua splendida famiglia. Grazie a Giulia e ai miei amici di Orani, Silvia, Marianna, Simone, Mariagrazia, Claudia e Roberta, sempre calorosamente presenti nonostante la mia lontananza da casa. Desidero ringraziare in modo particolare Valeria, per aver creduto nella nostra amicizia malgrado qualche piccolo incidente di percorso, per la vicinanza quotidiana in questi tre anni, per la sua irresistibile determinazione che tanta forza ha saputo trasmettermi in ogni momento.

Un grazie speciale va ai miei amici argentini, al loro calore così spontaneo e fraterno, che mi ha fatto sentire a casa dal mio primo giorno a Santa Fe. Ringrazio soprattutto Mati, Agustina e Andresa, per avermi insegnato un po' della loro lingua e delle loro infinite parole. Se a una seconda lettura di *Los topos* sono riuscito a coglierne appieno il ritmo e la voce, è anche merito dei loro inconsapevoli suggerimenti. Grazie anche alle loro nonne che, davanti a un delizioso asado, hanno avuto la pazienza di spiegarmi il significato delle parole *memoria* e *olvido*.

Ringrazio le mie titolari del Centro Traduzioni, Alda, Benny e Maria Pia, e le mie care colleghe, Elena, Sabrina e Federica, per aver creduto in me e per darmi tutti i giorni la possibilità unica di fare quello che amo fare. Questa è per me la cosa più importante.

Il ringraziamento più affettuoso lo rivolgo alla mia famiglia, pensando a quelle piccole sensazioni da cui ho tratto conforto in questi lunghi anni di studio: la sensibilità di mia madre, le mani forti di mio padre, l'ironia di Luigi, l'abbraccio caldo di mia nonna. Il valore di ognuna di queste cose, lungo un percorso spesso difficile e a prova di nervi, è per me inestimabile.