



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

**Nomi, corpi e voci
in viaggio verso gli Stati Uniti**

La rappresentazione dei migranti in cinque opere contemporanee

Relatore

Ch. Prof. Alessandro Cinquegrani

Laureanda

Chiara De Pin

Matricola 860582

Anno Accademico

2023 / 2024

Introduzione

«Nessuno presta attenzione alla mappa più grande, storica e geografica, delle rotte migratorie di un popolo di rifugiati. La maggior parte delle persone pensa a rifugiati e migranti come a una questione estera»¹: questa breve citazione tratta dal romanzo *Archivio dei bambini perduti* – pubblicato dalla scrittrice e giornalista messicana Valeria Luiselli nel 2019 –, è costruita sull'implicita opposizione tra la convinzione condivisa dai più secondo cui le migrazioni sarebbero eventi lontani, circoscritti, avulsi dal contesto e imputabili a cause specifiche, legate solamente ai paesi di partenza, e la necessità di analizzare la «mappa» storica e geografica entro cui si ascrivono, motivata dall'idea che le migrazioni siano fenomeni complessi, sfaccettati, radicati in tempi e spazi determinati, e comprensibili solamente a partire dalla loro stretta relazione con altre dimensioni della realtà in cui si collocano. D'altra parte, come suggerisce Barbara Sorgoni, è difficile isolare le esatte coordinate temporali e spaziali entro cui si iscrivono le migrazioni, dal momento che

[non sono] mai un evento circoscrivibile nel tempo, quanto piuttosto la conseguenza di processi sociali di ampia profondità storica, proprio come il loro impatto non è facilmente circoscrivibile in un luogo dello spazio: gli effetti della mobilità umana sono al contrario sempre di lunga durata e di ampio raggio, sia per chi si sposta sia per chi abita i contesti che [...] ricevono i migranti. [...] questi fenomeni cambiano in modo molto rapido e, pur potendo essere colti in contesti specifici, sono inseriti entro cornici geo-politiche globali che li orientano o determinano, e che gli stessi fenomeni di mobilità contribuiscono [...] a modificare.²

Essendo fenomeni di lunga durata ed estesissimi a livello spaziale, per analizzarli a fondo e in modo esaustivo sarebbe necessario allargare lo sguardo a dimensioni storiche, geografiche e politiche che si espandono su scala mondiale; risulterebbe dunque complicato isolare i singoli casi e rilevarne le cause e le caratteristiche peculiari.

Si potrebbe tuttavia iniziare facendo una doverosa distinzione tra le migrazioni contemporanee, riscontrabili a partire dagli anni Ottanta del Novecento, e le migrazioni precedenti, imputabile ad una profonda e irreversibile trasformazione della realtà divenuta evidente in quegli anni e causata da processi stratificati e complessi, peraltro ancora in corso:

Gli antropologi e i sociologi che a partire dagli anni novanta hanno volto la loro attenzione allo studio delle migrazioni si sono confrontati con alcune dimensioni specifiche che distinguono i processi migratori nel mondo globale. Dinamiche che differenziano a livello qualitativo e quantitativo le migrazioni attuali rispetto a quelle dei periodi precedenti, e che hanno spinto Stephen Castles e Mark J. Miller [...] e definire la nostra epoca «the age of migration». L'era delle migrazioni si è affermata nel corso degli anni ottanta attraverso una serie di trasformazioni economiche e socio-politiche a livello planetario³.

¹ Valeria Luiselli, *Archivio dei bambini perduti* (2019), trad. di T. Pincio, Roma, La Nuova Frontiera, 2019, p. 64.

² Barbara Sorgoni, *Antropologia delle migrazioni. L'età dei rifugiati*, Roma, Carocci, 2022, p. 151.

³ Carlo Capello, Francesco Vietti, Pietro Cingolani, *Etnografia delle migrazioni. Temi e metodi di ricerca*, Roma, Carocci, 2014, p. 45.

Tra le dimensioni che caratterizzano il mondo contemporaneo e che diventano oggetto di uno studio maggiormente approfondito a partire dagli ultimi decenni del Novecento, se ne distinguono due che risultano particolarmente impattanti sul fenomeno delle migrazioni contemporanee: la postcolonialità, intesa come «periodo che segue storicamente la decolonizzazione, e insieme come griglia concettuale che ci permette di leggere il presente come [...] radicato nella storia e negli equilibri di potere coloniali»⁴, e la globalizzazione, che «disegna un nuovo sistema di circolazione globale di uomini, merci, informazioni e culture»⁵; entrambi questi processi accorciano le distanze – ideali, culturali, economiche e fisiche – tra le potenze occidentali e il resto del mondo, e favoriscono lo spostamento di grandi masse di persone in cerca di una *vida mejor*. Unitamente a questo, nuove emergenze costringono gli individui ad abbandonare i propri paesi d'origine: si rileva infatti che le migrazioni attuali, più che motivate dalla ricerca di lavoro e di fortuna, siano spesso causate dalle conseguenze del «cambio climático», della «la pobreza» e de «las crisis humanitarias, los conflictos y el atraso económico»⁶.

Dopo aver distinto dal punto di vista temporale gli spostamenti di massa contemporanei da quelli registrati in periodi precedenti, pare opportuno circoscrivere a livello geografico le rotte specifiche che interessano la presente trattazione – pur nell'impossibilità di dimenticare il contesto globale in cui si inseriscono. D'altra parte, come esplicitato chiaramente dal prosieguo della già proposta citazione tratta da *Archivio dei bambini perduti*, la delimitazione di una determinata area geografica non corrisponde ad una minor complessità, ma anzi mostra come in territori spazialmente localizzati possano manifestarsi interessi, equilibri, relazioni e tendenze proiettabili in una dimensione ben più ampia:

Nessuno pensa ai bambini che arrivano qui [negli Stati Uniti] come a rifugiati di una guerra emisferica che si estende, quanto meno, a partire proprio da queste montagne per attraversare i deserti degli Stati Uniti del sud e del Messico settentrionale, spaziando per le *sierras* e le foreste messicane, le foreste pluviali all'interno del Guatemala, di El Salvador, fino ad arrivare ai monti dell'Honduras. Nessuno pensa a questi bambini come alle conseguenze di una guerra storica vecchia di decenni.⁷

Riferendosi alla massa di minori stranieri non accompagnati provenienti dal Centro America e diretti in America Settentrionale nei primi decenni degli anni Duemila, la voce narrante del romanzo evidenzia da un lato l'estensione spaziale del fenomeno della migrazione centramericana e messicana verso gli Stati Uniti e dall'altro la dimensione storica che lo caratterizza: non può essere infatti considerato solamente come un problema nazionale delle patrie di partenza, ma dev'essere analizzato

⁴ Lucia Quaquarelli, *Narrazione e migrazione*, Milano, Morellini, 2015, p. 19.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Alice Favaro, *Migraciones, marginalidades y representaciones de la violencia*, in *L'altro sono io. Scritture plurali e letture migranti*, a cura di S. Regazzoni e C. Domínguez Gutiérrez, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, p. 229.

⁷ V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., p. 65.

alla luce degli stretti rapporti geo-politici – in qualche caso neocoloniali – che legano ormai da tempo i paesi coinvolti nell'esodo, nel viaggio e nell'arrivo dei migranti centramericani e messicani.

Le rotte migratorie più significative nell'immaginario occidentale sono appunto quelle che partono dal Centro America in direzione degli Stati Uniti, a cui si affiancano – per pericolosità, importanza geo-politica, rilevanza culturale – quelle che dal Nord Africa e dall'Africa Subsahariana si dirigono verso l'Europa Meridionale; se nel primo caso le narrazioni si condensano attorno alla cosiddetta Frontera Norte – «una de las fronteras más largas del mundo con sus 3.175 kilómetros de longitud»⁸ –, nel secondo caso è l'«abismo vertical representado por la frontera natural del Mar Mediterráneo»⁹ a costituire il maggiore ostacolo che separa i migranti dal cosiddetto Nord del mondo. Pur essendo molto differenti tra loro per morfologia del territorio e modalità di attraversamento, le due frontiere in questione presentano tuttavia molti elementi in comune, come ad esempio

la militarizzazione sia dei controlli che degli interventi umanitari, con la corollaria criminalizzazione delle forme di attivismo umanitario e con l'adozione di politiche statali esplicitamente indirizzate verso il lasciar morire; la crescita esponenziale nel numero delle morti ma anche [...] dei tentativi di attraversamento; le nuove tecnologie di rilevamento e mappatura dei movimenti e delle morti utilizzate dagli apparati di controllo statali e sovranazionali, ma anche da associazioni indipendenti o umanitarie¹⁰.

Ma oltre alle similitudini rilevabili nella gestione – spesso crudele e disumana – della crisi migratoria da parte degli stati, si possono individuare drammatiche somiglianze anche rispetto alle sofferenze che i migranti sono costretti a subire nel corso del viaggio; se sia lungo la Frontera Norte che nel Mar Mediterraneo si moltiplica il numero di decessi – come già accennato nel brano appena proposto –, questo è dovuto anche alla violenza dilagante che interessa tali confini: i migranti, in quanto soggetti vulnerabili e indifesi, sono spesso vittima di individui senza scrupoli, come ad esempio ladri, briganti, rapitori, militari corrotti, trafficanti di droga e affiliati della mafia, che nel migliore dei casi si limitano a far loro del male e nel peggiore dei casi li uccidono brutalmente.

Di fronte a un fenomeno così tragico e incredibilmente reale, di fronte a corpi sofferenti e martoriati, di fronte alla “nuda vita” che si dispiega con una tale ferocia sotto gli occhi di tutti, è ancora possibile dire qualcosa? La parola, i discorsi, le narrazioni hanno ancora un senso e un qualche potere davanti a quello che viene definito come l'«ultimo olocausto della specie»¹¹?

I numeri e le mappe raccontano storie dell'orrore, ma le storie più orrende sono forse quelle per cui non ci sono numeri, né mappe, né possibili responsabilità, né parole che siano mai state scritte o pronunciate. E forse l'unico modo per fare giustizia – se mai fosse possibile – è di ascoltare e narrare mille volte queste storie in modo che non smettano mai di ossessionarci, di farci vergognare. Perché essere consapevoli di ciò che sta accadendo nel nostro tempo e scegliere di

⁸ A. Favaro, *Migraciones, marginalidades y representaciones de la violencia*, in *L'altro sono io. Scritture plurali e letture migranti*, cit., p. 230.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ B. Sorgoni, *Antropologia delle migrazioni*, cit., p. 83.

¹¹ Emiliano Monge, *Terra bruciata* (2015), trad. di N. Cancellieri, Roma, La Nuova Frontiera, 2017, p. 316.

non fare niente in proposito è diventato inaccettabile. Perché non possiamo più permetterci di considerare normale l'orrore e la violenza. Perché tutti quanti saremo chiamati a render conto di ciò che succede sotto i nostri occhi senza che nemmeno osiamo guardare.¹²

Queste toccanti parole di Valeria Luiselli possono essere considerate una risposta alla domanda posta poco sopra, dal momento che, oltre ad appellarsi bruscamente alle coscienze delle persone con l'obiettivo di scuoterle e costringerle a farsi carico di un problema profondamente attuale, dichiarano esplicitamente che ascoltare le storie dei migranti e narrarle all'infinito è una forma di giustizia, forse l'unica rimasta per coloro che sono morti nel tentativo di portare a termine il viaggio. Ossessionarsi con le loro storie, farle circolare il più possibile, far sì che raggiungano le orecchie di tutti, è l'unica maniera per dare importanza ad ogni singola vicenda e al dolore che racchiude, in modo che non sparisca nell'oblio e che lasci una traccia dietro di sé.

Questa è forse la motivazione principale che spinge gli autori delle cinque opere contemporanee oggetto della presente trattazione a scrivere di migrazione, e in particolare a descrivere il viaggio migratorio dal Centro America o dal Messico agli Stati Uniti nei suoi aspetti concreti e intangibili: lungi dallo strutturare i loro testi come epopee eroiche e viaggi avventurosi che terminano con un lieto fine, i messicani Valeria Luiselli, Emiliano Monge e Sara Uribe, l'americano Francisco Cantú e il salvadoregno Óscar Martínez raccontano – in modo talvolta crudo e brutale, e talvolta poetico e delicato – il dramma insito nell'esperienza migratoria, facendo convergere nelle loro narrazioni moltissime storie e voci di migranti centramericani e messicani, giustapposte o unite in una sorta di sottofondo corale, che in alcuni casi richiama il coro delle tragedie greche. Risulta molto significativo il fatto che tutti e cinque gli autori siano nati tra il 1978 e il 1985 e facciano dunque parte di una generazione di “giovani scrittori” particolarmente interessata a questioni di profonda rilevanza sociale, e che abbiano pubblicato i libri oggetto della presente trattazione tra il 2010 e il 2019, quando le migrazioni di massa dal Centroamerica e dal Messico agli Stati Uniti si sono intensificate, divenendo in tutto e per tutto un'emergenza.

Pur appartenendo a generi letterari differenti, i cinque testi in questione – intitolati rispettivamente *Archivio dei bambini perduti*, *Terra bruciata*, *Antígona González*¹³, *Solo un fiume a separarci*¹⁴ e *La Bestia*¹⁵ – tratteggiano la figura del migrante in modalità simili, o comunque comparabili: è possibile rilevare come molte delle rappresentazioni date dei migranti nei testi in questione ruotino attorno a tre nuclei fondamentali, a tre dimensioni dell'essere umano tutte a proprio modo fondanti, e cioè il

¹² Valeria Luiselli, *Dimmi come va a finire. Un libro in quaranta domande* (2017), trad. di Monica Pareschi, Roma, La Nuova Frontiera, 2017, p. 25.

¹³ Sara Uribe, *Antígona González* (2012), trad. di J. Pluecker, Los Angeles, Les Figues Press, 2016.

¹⁴ Francisco Cantú, *Solo un fiume a separarci. Dispacci dalla frontiera* (2018), trad. di Fabrizio Coppola, Roma, Edizioni minimum fax, 2019.

¹⁵ Óscar Martínez, *La Bestia* (2010), trad. di N. Vincenzoni, Roma, Fazi, 2014.

nome, il corpo e la voce; il presente studio si propone di individuare le accezioni attribuite da ogni opera a ciascuna di queste dimensioni e le strategie scelte per presentarla.

Come emergerà in particolare nel primo capitolo, il tema del nome ricorre diverse volte nei testi analizzati come una sorta di garante dell'identità dei migranti: alla perdita del nome corrisponde spesso la perdita dell'identità della persona che lo porta, che viene così inghiottita dalla massa anonima di individui nella sua stessa condizione; talvolta invece il nome viene ritrovato e riaffermato, oppure è caricato di significati simbolici che riverberano ogni volta che viene pronunciato. Del corpo – a cui è dedicato il secondo capitolo della presente trattazione – si ribadiscono invece la materialità, la fisicità, lo strettissimo legame con la realtà delle cose, estranea ad ogni astrazione: è in tutto e per tutto un corpo di carne, e come tale diviene spesso prova degli abusi e dei supplizi che i migranti subiscono nel corso del viaggio; come sostengono gli antropologi Didier Fassin e Estelle D'Halluin, infatti, «the body is the place [...] on which the mark of power is imprinted. It is an instrument used both to display and to demonstrate power»¹⁶. Come si chiarirà nel corso del terzo capitolo, oltre ad esercitare il proprio potere sui corpi dei migranti, spesso i loro aguzzini lo utilizzano anche per togliere loro la facoltà di parola, trasformandoli in creature mute e incapaci di conservare la propria umanità; ma anche quando non vi è una riduzione al silenzio effettiva e concreta da parte dei carnefici, sono il discorso dominante e la narrazione ufficiale a silenziare simbolicamente le voci dei migranti, dando una rappresentazione fuorviata della migrazione – spesso descritta come un'invasione del ricco Nord del mondo da parte di stranieri provenienti da una «realità barbarica»¹⁷.

In ognuno dei tre capitoli che seguiranno, viene riproposta – in diverse modalità e con differenti sfaccettature – la questione dell'unicità giustapposta all'immagine della moltitudine, tema ricorrente nelle cinque opere in esame: se da un lato, infatti, ogni migrante è un individuo a sé stante, un essere umano determinato e particolare, una persona unica che merita di essere ricordata, dall'altro, nel corso dell'esperienza migratoria, confluisce in una folla di donne e uomini nella sua stessa condizione, perdendosi nell'anonimato. L'unico modo per conservare la sua specificità è mantenere la presa sul proprio nome, sul proprio corpo e sulla propria voce; stando a quanto sostiene la filosofa Adriana Cavarero, infatti,

coloro che in tal modo si comunicano [attraverso la voce] sono degli esseri unici in carne e ossa che, al contrario dell'individuo astratto e universale, hanno un volto, un nome, una storia. Irripetibili e diversi da ogni altro, essi comunicano su una scena condivisa l'unicità della loro identità personale. Comunicano, reciprocamente, chi sono.¹⁸

¹⁶ Didier Fassin e Estelle D'Halluin, *The Truth from the Body: Medical Certificates as Ultimate Evidence for Asylum Seekers*, in «American Anthropologist», vol. 107, n. 4, dicembre 2015, p. 597.

¹⁷ V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., p. 64.

¹⁸ Adriana Cavarero, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 210.

Dalla lettura integrale del presente studio emergerà quanto i tre nodi tematici qui delineati siano pregnanti e adatti a raccogliere attorno a sé i diversi aspetti delle rappresentazioni dei migranti date dalle cinque opere in esame; si ha peraltro l'impressione che potrebbero mantenere la loro pertinenza e validità anche se fossero utilizzati come criteri per analizzare altri testi letterari che trattino della dimensione odepórica dell'esperienza migratoria, a prescindere dalla specifica rotta descritta. Come già accennato nella prima parte della presente *Introduzione*, infatti, per quanto differenti a seconda dell'area geografica in cui si collocano, le principali rotte migratorie che uniscono il Sud e il Nord del mondo presentano delle somiglianze evidenti; allo stesso modo, quasi tutti i migranti vivono durante il viaggio esperienze o sensazioni analoghe – l'angoscia di essere scoperti e rimandati indietro, le violenze subite, la necessità di spingere i propri corpi al limite, il dolore di fronte alla morte dei propri compagni, la morte sempre in agguato –, a prescindere da quale sia il territorio in cui si muovono. A sostegno di tali considerazioni va quanto affermato nell'introduzione delle *Elegie per i bambini perduti*, raccolta di elegie – citata più volte nel corso del romanzo *Archivio dei bambini perduti* – che racconta l'odissea di sette bambini partiti alla volta di una nuova patria in cui vivere, lasciandosi alle spalle i propri paesi:

L'introduzione spiega che, in origine, *Elegie per i bambini perduti* fu scritto in italiano da Ella Camposanto e tradotta in inglese da Aretha Cleare. È l'unica opera di Camposanto (1928-2014) [...] ed è liberamente basata sulla storica Crociata dei fanciulli, che vide coinvolti decine di migliaia di bambini in viaggio da soli per l'Europa [...]. Nella versione di Camposanto, la "crociata" ha luogo in quella che sembra un futuro non troppo lontano, in una regione che può andare dal Nord Africa, al Medio Oriente, all'Europa meridionale, se non all'America del Nord e a quella Centrale¹⁹.

La quasi totale assenza, nel corso delle elegie, di precise indicazioni geografiche risulta in linea con quanto esplicitato in questo breve frammento programmatico: potendo essere ricondotto a qualsiasi rotta migratoria diretta verso l'occidente, il viaggio dei sette piccoli migranti assume uno spessore simbolico ed universale che, come si vedrà in seguito, potrebbe essere rintracciato anche in *Antígona González* – in cui la figura mitica di Antigone è trasportata a Tamaulipas, in Messico – o in *Terra bruciata* – la cui azione si svolge quasi completamente all'interno di una "selva" priva di ulteriori coordinate spaziali.

Questi elementi rafforzano l'ipotesi che i criteri del nome, del corpo e della voce, applicati nella presente trattazione a opere riconducibili alla Frontera Norte e quindi all'aerea centroamericana, messicana e statunitense, potrebbero essere usati con esito positivo anche nel caso di testi appartenenti a letterature differenti – come ad esempio quella italiana – che rimandano alla frontiera del Mediterraneo. Ci si riferisce in particolare all'Italia e alla sua tradizione letteraria dal momento che il Bel Paese si trova in una condizione in parte simile a quella degli stati meridionali degli Stati Uniti:

¹⁹ V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., pp. 166-167.

è una delle principali “porte d’accesso” per i migranti che cercano di entrare in Europa via mare e rappresenta per molti il primo punto di arrivo del viaggio migratorio – che spesso prosegue poi verso altri paesi europei; inoltre, essendo lambita dal Mar Mediterraneo, è direttamente interessata dal fenomeno degli arrivi, della “difesa dei confini” – che spesso si traduce nel mancato salvataggio delle vittime di naufragio –, delle migliaia di morti nelle zone di frontiera.

A partire dai primi decenni degli anni Duemila, con l’intensificarsi dei flussi migratori dall’Africa e con la sempre maggior risonanza mediatica ad essi riservata – quasi esclusivamente nei termini di “emergenza” –, l’idea della migrazione e in particolare quella del viaggio migratorio penetrano sempre più nell’immaginario collettivo italiano, arricchendosi di nuove rappresentazioni e sfaccettature. Sono molti i reportage, i saggi, le opere testimoniali anche recenti che raccontano l’odissea dei migranti attraverso il Mediterraneo, mentre invece vi è un numero minore di rielaborazioni romanzesche, scritture ibride, esperimenti dotati di una forte ambizione artistica che si cimentino nella resa letteraria del tema in questione. Nell’area americana, invece, è possibile individuare un maggior numero di testi di questo genere: tra le cause extratestuali rilevabili a questo proposito, si può forse annoverare il fatto che le migrazioni di massa dal Centro al Nord America siano un fenomeno più antico e consistente – in termini di numeri – rispetto a quelle dirette verso l’Europa meridionale, e che gli Stati Uniti siano «el país ‘de acogida’ más importante»²⁰ del mondo – dal momento che secondo l’IOM World Migration Report 2024 accolgono intorno a 60 milioni di migranti sui circa 281 milioni di migranti internazionali²¹; le ingenti dimensioni del fenomeno in questione potrebbero aver incoraggiato la produzione di “obras fronterizas” poliedriche ed elaborate, in cui poter individuare categorie teoriche concernenti la figura del migrante applicabili anche a testi appartenenti ad altre letterature.

Archivio dei bambini perduti, Terra bruciata, Antígona González, Solo un fiume a separarci e La Bestia rientrano a pieno titolo in questo bacino testuale, dal momento che in ognuna di esse è possibile rilevare un forte livello di complessità, dato in genere da un’articolata impalcatura strutturale e teorica, un tentativo di dialogo con altre opere letterarie e critiche, un’attenta ricerca stilistica e formale, e in generale l’intenzione di dare una rappresentazione il più esaustiva e sfaccettata possibile dell’esperienza migratoria nella sua dimensione odepórica. L’impressione che si ha dalla lettura dei cinque testi in questione è che per raggiungere questo scopo non sia sufficiente mantenersi in una dimensione romanzesca, ma che si debba attingere a piene mani alla realtà, allentando i confini tra

²⁰ A. Favaro, *Migraciones, marginalidades y representaciones de la violencia*, in *L’altro sono io. Scritture plurali e letture migranti*, cit., pag. 231.

²¹ <https://worldmigrationreport.iom.int/msite/wmr-2024-interactive/>

quest'ultima e la finzione; non è infatti un caso se le opere oggetto di analisi mescolino elementi reali e fittizi e siano difficilmente collocabili all'interno di un genere letterario preciso e definito.

Ci si potrebbe riferire ad esse come ad «oggetti narrativi non-identificati», definizione data da Wu Ming I a «libri che sono indifferentemente narrativa, saggistica e altro: prosa poetica che è giornalismo che è memoriale che è romanzo»²²; «libri che non possono essere etichettati o incasellati in alcun modo, perché contengono quasi tutto»²³. Sebbene una tale espressione sia associata da Wu Ming I a quello che viene chiamato *New Italian Epic*, una nebulosa di testi di area italiana scritti a partire dal 1993, è pur vero che sembra adattarsi bene anche a *Archivio dei bambini perduti*, *Terra bruciata*, *Antígona González*, *Solo un fiume a separarci* e *La Bestia*, i quali forzano ognuno a proprio modo i limiti delle categorizzazioni di genere in cui paiono collocarsi inizialmente: alcuni di essi, infatti, si presentano come romanzi ma includono vasti inserti tratti da materiale reale, mentre altri sembrano a prima vista reportage o memoir, ma non si riesce a stabilire in quale misura gli eventi narrati siano aderenti alla realtà e dove entri in gioco la fiction.

Terra bruciata e *Archivio dei bambini perduti* rientrano appieno nella prima categoria, poiché inizialmente si considerano romanzi, ma con il prosieguo della lettura ci si rende conto che l'opera di Monge integra nel racconto frammenti tratti da testimonianze reali di migranti centramericani, attribuendoli ai personaggi fittizi e fondendoli a regola d'arte con le vicende narrate, e che l'opera di Luiselli fonda la narrazione romanzesca su un'elaborata impalcatura costruita a partire da approfonditissime ricerche d'archivio sul tema della migrazione centramericana verso gli Stati Uniti. Nel caso di *Archivio dei bambini perduti*, le tracce di questa raccolta di fonti reali di varia natura – testi critici e teorici, opere letterarie, foto, mappe, articoli di giornale, dati quantitativi – è rilevabile a partire dalla struttura stessa del romanzo: infatti, il materiale reale in questione confluisce in parte nelle scatole d'archivio che i quattro protagonisti portano con sé durante il loro viaggio *on the road* attraverso gli Stati Uniti, le quali vengono rappresentate visivamente nel corso dell'opera, interrompendo la narrazione in momenti significativi. Ad esempio, la scatola VII contiene una serie di polaroid, che vengono incluse nell'opera e si possono effettivamente ammirare; la scatola V è costituita da due mappe – rappresentate in forma d'immagine – seguite da una serie di rapporti sui decessi dei migranti, alcune riproduzioni di fotografie, trascrizioni di appunti e citazioni, ritagli da articoli di giornale, poesie. È come se la realtà invadesse l'universo narrativo, perché il fenomeno che si vuole rappresentare risulta così complesso da poter essere presentato solamente attingendo ad entrambe queste dimensioni.

²² Wu Ming, *New Italian Epic. Narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, p. 12.

²³ *Ivi*, p. 42.

Antígona González condivide alcuni aspetti con entrambi i testi appena analizzati: come *Terra bruciata*, integra nel racconto brevi passaggi estrapolati da testimonianze reali di familiari di migranti scomparsi, raccolte in prima persona o tratte da articoli di giornale e così ben integrate nel flusso della narrazione da non dar luogo ad alcuna soluzione di continuità; inoltre, analogamente ad *Archivio dei bambini perduti*, inserisce nel corpo del testo materiale autentico, che in questo caso comprende brani provenienti da blog, pagine Twitter, testi critici, teorici e letterari che ruotano attorno alla figura mitica di Antigone. Essendo così ibrida, l'opera di Uribe è difficilmente definibile: è pensata come un testo teatrale, ma è descritta altrove come un «lungo poema-documentario»²⁴ o un'opera concettuale; le asperità del linguaggio diretto ed incisivo che caratterizza gli stralci di materiale reale sono ammorbidite dallo stile fortemente poetico proprio di Sara Uribe – che è poetessa prima di essere narratrice.

Se *Archivio dei bambini perduti*, *Terra bruciata* e *Antígona González* si presentano come opere di finzione invase però dalla realtà, *Solo un fiume a separarci* e *La Bestia* sono caratterizzate dal movimento inverso: sebbene appaiano come resoconti fedeli di ciò che hanno vissuto i due scrittori, non è dato sapere quanto i profili delineati e i fatti narrati siano aderenti alla realtà e quanto invece vi sia una rielaborazione autoriale o l'inserzione di elementi fittizi. La nota che apre *Solo un fiume a separarci* rende bene questa sospettata contaminazione tra reale e finzionale, poiché afferma da un lato che «questo libro è una storia vera basata sui ricordi dell'autore», e dall'altro che «i nomi e le caratteristiche di alcune persone menzionate nel libro sono stati cambiati per proteggere la privacy. In alcuni casi l'autore ha riunito più personaggi in uno solo, rimodellando e/o riassumendo gli eventi a scopi narrativi, e i dialoghi sono stati ricreati in base ai suoi ricordi»²⁵. Se *Solo un fiume a separarci* si presenta, stando alle parole dell'autore stesso, come un «memoir sulla [sua] esperienza»²⁶ nella polizia di confine statunitense – basato sui diari che teneva durante gli anni di servizio – e si colloca dunque nella sfera del racconto autobiografico, la nota riportata poco sopra afferma però che i fatti, i dialoghi e i ritratti delle persone non sono sempre fedeli alla realtà, ma che spesso hanno subito una qualche forma di rielaborazione, data da necessità narrative o da oggettive limitazioni della memoria. L'impossibilità di sapere per certo quanto la finzione modifichi i dati oggettivi, determinata dal fatto che gli interventi autoriali appena menzionati non vengano mai segnalati nel corso della narrazione, spinge a pensare che in fin dei conti non sia così importante individuare i confini netti tra queste due dimensioni, ma che la ricchezza di *Solo un fiume a separarci* stia proprio nella sua natura ibrida e articolata.

²⁴ F. Cantú, *Solo un fiume a separarci*, cit., p. 116.

²⁵ *Ivi*, p. 2.

²⁶ *Ivi*, p. 248.

La complessità è accresciuta dalla frequente giustapposizione nel corso del testo di episodi narrativi e brani saggistici, spesso arricchiti dal riferimento a fonti e dati numerici; i brani saggistici fanno da corollario – quasi da commento – all’azione, contestualizzandola all’interno della realtà più ampia in cui si colloca e spingendo il lettore ad allargare il suo sguardo al quadro generale. L’autore articola la sua riflessione non solo a partire da testi critici concernenti il tema della migrazione centramericana e messicana negli Stati Uniti, ma anche da documenti storici, da articoli di giornale e interviste, da opere letterarie e da teorizzazioni non direttamente connesse al tema trattato – come per esempio le considerazioni di Carl Gustav Jung sull’Altro e sul male annidato in ognuno²⁷. La ricchezza teorica appena illustrata, unitamente al tentativo – peraltro riuscito – di dare all’opera una struttura poliedrica e sfaccettata, tradiscono l’ambizione di Cantú di uscire dal solco della memorialistica ed entrare nel dominio della letteratura:

Uno dei principali risultati che volevo ottenere con questo libro era creare uno spazio in cui i lettori potessero abitare l’emergente senso di orrore nei riguardi delle sofferenze che hanno luogo ogni giorno lungo il confine. [...] ho cercato di lasciare uno spazio in cui i lettori avrebbero potuto giungere a una loro interpretazione morale degli eventi descritti. Sebbene il libro offra una contestualizzazione storica e i risultati di diverse ricerche, non tenta in alcun modo di trovare un senso alla situazione politica attuale né cerca di spiegare le scelte politiche che ci hanno condotti fin qui: vuole essere letteratura e non un reportage, vuole far vibrare più l’anima che la mente.²⁸

A differenza di *Solo un fiume a separarci*, *La Bestia* è esplicitamente definito con un reportage; o meglio, come una raccolta di reportage scritti dal giornalista salvadoregno Óscar Martínez durante i suoi numerosi viaggi al seguito dei migranti centroamericani diretti verso gli Stati Uniti. Con la sola compagnia del suo collega fotografo, Martínez fa esperienza diretta di ogni tratto del percorso dei migranti: li segue a piedi, cavalca i treni insieme a loro, visita tutte le aree da loro attraversate, si inoltra nel deserto per vedere con i suoi occhi il confine fortificato che separa il Messico dagli Stati Uniti. Nel frattempo, raccoglie le storie e i racconti dei migranti che acconsentono a parlargli, intervista le loro guide, i membri di associazioni e organizzazioni che li supportano durante il viaggio, i briganti finiti in carcere che un tempo li assaltavano, i poliziotti e i politici della zona, le guardie di frontiera; in alte parole, tutti coloro che potrebbero dare informazioni rilevanti sul transito dei migranti e su ciò che li aspetta lungo la strada.

Oltre alle notizie di prima mano, Martínez si riferisce spesso a fonti testuali e a dati statistici per dare un fondamento solido alle sue riflessioni, al fine di presentare al lettore una panoramica generale ed esaustiva delle questioni che intende approfondire; allo stesso modo di Francisco Cantú, tende a valorizzare i singoli episodi, importanti per la loro specificità, ma allo stesso tempo a dar loro un respiro più ampio, riconnettendoli al quadro generale. Come nel caso di *Solo un fiume a separarci*,

²⁷ Cfr. *ivi*, pp. 163-165.

²⁸ *Ivi*, pp. 247-248.

anche il contenuto di *La Bestia* è dichiaratamente fondato sulla realtà, e in particolare sulle esperienze vissute in prima persona dallo stesso Martínez e su quelle a lui riferite dagli individui che intervista; tuttavia, analogamente a quanto osservato in *Solo un fiume a separarci*, non è dato sapere in quale misura l'autore intervenga sul resoconto delle vicende reali, sulla resa dei dialoghi, sulla descrizione delle persone, anche se nel caso del reportage di Martínez gli intervistati sono generalmente chiamati per nome – ad eccezione di coloro di cui è necessario celare l'identità – e si può supporre che vengano rappresentati in un modo abbastanza fedele alla realtà. Per quanto riguarda alcuni episodi specifici, i confini tra il racconto in prima persona di Martínez e le narrazioni dei fatti rese dai migranti durante le interviste divengono più difficili da individuare; talvolta è lo stesso Martínez a riportare le esperienze raccontate dai migranti come se vi avesse assistito in prima persona, in un'oscillazione di punti di vista e prospettive su cui si rifletterà più distesamente nel corso del presente studio.

Sia che si tratti di romanzi che incorporano materiale autentico, che di testi di non-fiction che tradiscano il ricorso occasionale alla fiction, si ha comunque l'impressione che per rappresentare a livello letterario un fenomeno così complesso come quello della migrazione contemporanea non ci si possa mantenere entro i confini di uno specifico genere letterario, ma che si finisca sempre per addentrarsi allo stesso tempo nei domini del reale e del finzionale, mescolando realtà e finzione per dare origine ad opere a cui si possa riconoscere un respiro universale; nel caso dei testi oggetto della presente trattazione tale obiettivo pare raggiunto, dal momento che, nonostante raccolgano innumerevoli vicende differenti e attribuiscono ad ognuna di esse l'importanza che merita, sembrano raccontare sempre la medesima storia: quella dei «migranti che non contano, [...] che già da molto tempo hanno smesso di contare»²⁹.

Per mesi se non anni, si sono figurati luoghi e hanno immaginato le persone che finalmente avrebbero rivisto: madri, padri, fratelli e sorelle. Per troppo tempo la loro mente si è riempita di polvere, fantasmi domande. Ce la faremo a passare di là sani e salvi? Troveremo qualcuno dall'altra parte? Cosa succederà durante il viaggio? E come finirà? Hanno camminato e nuotato, si sono nascosti e hanno corso. Sono saliti sui treni e hanno trascorso nottate insonni in cima alle gondole, con gli occhi rivolti a un cielo spoglio e senza Dio. I treni, come le bestie, si sono fatti strada trapanando la giungla, passando in mezzo a città e luoghi difficili da nominare. Poi, a bordo di quest'ultimo treno, sono giunti in questo deserto, dove una luce incandescente curva il cielo in un arco e perfino il tempo è ripiegato su sé stesso. Il tempo, nel deserto, era un perenne presente indicativo. Si svegliano. Guardano. Ascoltano. Aspettano.³⁰

²⁹ Ó. Martínez, *La Bestia*, cit., p. XIV.

³⁰ V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., p. 361.

Capitolo primo: il nome

1. Identità verificate

«A mia madre e mio nonno, per avermi donato la vita e un nome»¹: con queste parole si apre *Solo un fiume a separarci. Dispacci dalla frontiera*, scritto da Francisco Cantú e pubblicato nel 2018 negli Stati Uniti. Questa dedica breve e asciutta evoca due elementi che ogni individuo si augura di conservare, poiché da essi dipende, in fin dei conti, la possibilità di essere riconosciuto o meno come essere umano. Quando il corpo si svuota della vita, pur mantenendo per un certo tempo le sue fattezze, viene trasformato dalla morte in qualcosa di misterioso e quasi alieno, che travalica il campo dell'umano; nella morte, diventa un'entità difficilmente comprensibile o raggiungibile per le persone vive. Come la vita, anche il nome è una caratteristica essenziale dell'individuo: possedere un nome significa essere riconosciuto come individualità, come persona con caratteristiche specifiche e peculiari, distinta dalla massa anonima; significa avere un legame con il passato e con una storia più antica e stratificata di quella del singolo, perché il nome è attribuito dai genitori e insieme al cognome raccoglie l'eredità della famiglia; inoltre, per chi crede che il nome coincida con l'essenza della persona, esso racchiude in sé una direzione, quasi un destino. In senso lato, avere un nome significa avere un'identità forgiata nel tempo, una storia personale, delle memorie, una personalità determinata; significa, in fin dei conti, riconoscersi ed essere riconosciuti. Se il sopraggiungere della morte mette fine alla vita, nel migliore dei casi non riuscirà a cancellare anche il nome, perché il corpo, nominato e riconosciuto, riposerà in un luogo noto ai suoi cari e la sua identità verrà ricordata, con le sue generalità incise sulla pietra tombale come garanzia.

Avere un nome, nel mondo contemporaneo, significa anche poter provare di avere un nome. Come riporta Francisco Cantú, riferendosi alla riflessione della giornalista inglese Frances Stonor Saunders,

i documenti come il passaporto o il visto d'ingresso [sono] gli elementi centrali nel modo in cui la nostra società riconosce e dà valore alla vita umana. «L'identità è stabilita dall'identificazione», scrive Saunders, «e l'identificazione è stabilita documentando e fissando l'informazione significativa dal punto di vista sociale e codificabile che conferma chi noi siamo». Chi è in possesso di una tale documentazione, ha un'identità verificata, «cioè formata e confermata dall'identificazione, che è ritenuta veritiera». In quanto cittadini del primo mondo, godiamo di un privilegio impensabile nel possedere un'identità verificata – vuol dire, perlomeno, che i nostri nomi sono noti alla storia, che, le nostre morti verranno registrate.²

Avere un'identità verificata garantisce non solo la possibilità di avere una vita degna, che lasci un'eco dietro di sé, una traccia chiara e inconfutabile del suo passaggio, ma anche la certezza quasi assoluta che la propria morte verrà rilevata, registrata e – forse – piantata, e che il proprio nome sopravviverà al corpo e verrà – forse – ricordato.

¹ F. Cantú, *Solo un fiume a separarci*, cit., p. 5.

² *Ivi*, p. 258.

Cosa accade, allora, quando non si può provare di avere un nome, quando non si possiede un'identità verificata? La riflessione di Saunders, riassunta da Cantú, si conclude in questo modo:

La libertà di movimento di cui siamo in possesso ci libera dal peso opprimente dell'identità del migrante, ci libera dalla paura che le nostre vite potranno essere definite dal fatto di essere sprovvisti di documenti e sottoposti alla costante minaccia di arresto, rimpatrio, anonimato. «Una guerra all'immigrazione» [...] può anche essere descritta come «una guerra agli spostamenti globali dei possessori di identità non verificate».³

Oltre alle certezze poco sopra delineate, avere un'identità verificata ed essere un “cittadino del primo mondo” garantisce un altro notevole vantaggio: la libertà di andare più o meno ovunque sulla superficie del globo, senza infrangere la legge e senza mettere a rischio la propria vita a causa dell'anonimato. Una tale libertà di movimento è del tutto preclusa al migrante – colui che si sposta «per necessità o per scelta [lasciando] il proprio luogo di nascita per mettersi in viaggio e superare ostacoli e frontiere in cerca di lavoro, sicurezza e felicità»⁴. Secondo Capello, Vietti e Cingolani, la differenza tra il migrante e un individuo privilegiato ricalcherebbe quella

tra le condizioni paradigmatiche che Bauman definisce del “turista” e del “vagabondo”. Mentre la globalizzazione lavora incessantemente per soddisfare i desideri del turista abbattendo le barriere [...] si costruiscono nuovi fossati e nuove barriere [...] che bloccano i movimenti del vagabondo: un tipo di viaggiatore involontario, partito a causa di diseguaglianze globali che lo sradicano dalla sua località e gli impediscono di trovare altri luoghi migliori dove fermarsi.⁵

Le barriere e i fossati che il migrante si trova a dover superare non sono soltanto tangibili e difficilmente valicabili – come ad esempio le zone di frontiera, i muri artificiali, i confini naturali, le aree controllate dalla criminalità organizzata – ma anche intangibili e impenetrabili: rientrano in questa categoria le leggi sull'immigrazione, la politica dei visti, gli accordi internazionali in materia d'immigrazione, la forza o la debolezza di un certo passaporto. Infatti, anche se un individuo che intenda migrare fosse in possesso di un documento rilasciato dal paese d'origine che certifichi la sua identità, potrebbe non riuscire ad ottenere un visto che gli permetta di entrare legalmente nello stato che intende raggiungere; se si mettesse comunque in viaggio, il suo documento d'identità non basterebbe a garantirgli protezione e a mantenerlo nel solco della legalità.

Viaggiare senza la garanzia di un'identità verificata espone il migrante non solo al rischio di essere arrestato e rimpatriato, ma anche al pericolo di subire violenze e abusi, o di essere addirittura ucciso. Infatti, nel corso del suo viaggio, «el sujeto migrante se encuentra en no lugares: zonas fronterizas en los margenes de la sociedad donde es imposible la inclusion social y el mimetismo y donde migrar significa devenir invisibles y desprotegidos»⁶. Il riferimento è alla differenza tra «luogo» e

³ *Ibidem*.

⁴ C. Capello, F. Vietti, P. Cingolani, *Etnografia delle migrazioni*, cit., p. 37.

⁵ *Ivi*, p. 40.

⁶ A. Favaro, *Migraciones, marginalidades y representaciones de la violencia*, in *L'altro sono io. Scritture plurali e letture migranti*, cit., p. 232.

«nonluogo» teorizzata dall'antropologo francese Marc Augé, secondo la quale il «luogo» sarebbe uno spazio determinato dai legami sociali, in cui «l'individuo è totalmente definito dalle proprie relazioni [...] tutte leggibili nello spazio in cui vive»⁷, mentre il «nonluogo» sarebbe uno spazio di consumo, circolazione e comunicazione, «in cui non si può leggere alcuna relazione sociale»⁸. L'area della frontiera si caratterizza come un «nonluogo», uno spazio liminale di circolazione e di transito dove non si stringono relazioni sociali stabili – che in qualche caso potrebbero garantire protezione – e dove si instaurano equilibri precari tra i soggetti che lo attraversano: la polizia di frontiera, i narcotrafficanti, i banditi, le guide, i migranti.

Inoltrarsi in un luogo del genere senza la protezione data da un'identità verificata significa essere totalmente invisibili, ombre senza nome e senza diritti, e dunque la preda ideale di banditi e narcos. Come spiega Óscar Martínez nel suo reportage *La Bestia*, resoconto dei suoi numerosi viaggi al seguito dei migranti attraverso il Messico fino al confine con gli Stati Uniti, «i migranti sono la preda perfetta, perché sono invisibili, sempre preoccupati di nascondersi dalle autorità»⁹. Egli riporta la sua conversazione con El Calambres, il capo dei banditi che aggrediscono i migranti a La Arrocera, uno dei tratti più pericolosi del cammino dei migranti attraverso lo stato messicano del Chiapas:

«[...] Fottevano chiunque capitasse da quelle parti». «Chi li fotteva?». «La gente che viveva e lavorava lì. Ho visto le gang arrivare lì e prendere il controllo [...]. È da un po' che sono lì ormai, fanno i loro comodi. Cacciano i clandestini». «E perché danno la caccia solo a gente senza documenti?». «Perché sanno che è gente di passaggio che non darà grane. Se si mettono contro qualcuno di lì, invece, possono stare sicuri che gli causerà dei problemi [...]. Gli altri sono solo di passaggio».¹⁰

Spesso i migranti vengono attaccati ma riescono a sopravvivere e proseguono il loro viaggio verso nord, denunciando raramente i propri assalitori. Tuttavia, sono innumerevoli anche i casi di migranti torturati e uccisi, i cui cadaveri senza nome vengono fatti sparire e solo di rado rinvenuti dalle autorità. Oltre a non avere un luogo di sepoltura in cui riposare ed essere piantati, i corpi dei migranti rimangono privi di nome anche nella morte, e il ricordo di ciò che erano in vita si perde senza lasciare dietro di sé nessuna eco. Óscar Martínez racconta con particolare rammarico il ritrovamento del corpo di una donna guatemalteca nello stato del Chiapas:

Il 20 novembre 2008 [...] è stato ritrovato il corpo di una donna strangolata nel quartiere Relicario della città di Huixtla [...]. È stata stuprata sul pavimento sudicio e coperto di paglia di una baracca fatta di scatoloni. È tutto quello che sappiamo. [...] La foto della donna guatemalteca uccisa è stata pubblicata in un piccolo quotidiano locale, «El Orbe» [...]. Mostrava la donna con gli occhi spalancati, la bocca aperta piena di erba secca, sporcizia e foglie, la nuca insanguinata [...]. Non è stata avviata nessuna indagine. Quello che resta di lei sono le mezze storie raccontate da chi

⁷ Marc Augé, *L'antropologo e il mondo globale*, trad. di L. Odello, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2014, pp. 51-52.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, pp. 18-19.

¹⁰ *Ivi*, p. 49.

l'aveva incrociata lungo il suo cammino. [...] Storie e una piccola croce persa in un cimitero pieno di corpi senza nome.¹¹

A differenza della massa di cadaveri di migranti rimasti insepolti e scomparsi senza lasciare traccia, il corpo della donna guatemalteca ha un luogo in cui poter giacere in pace. Tuttavia, la brutalità della sua morte, delineata con dovizia di particolari e con eccessiva solerzia dal quotidiano locale in questione, sembra incompatibile con la quiete che l'eterno riposo dovrebbe garantire. Anche se la donna può vantare un luogo di sepoltura, le circostanze del suo trapasso sono una promessa di inquietudine dello spirito. Ma oltre alla violenza subita, l'altro grande oltraggio che colpisce la donna è la certezza che non verrà mai ritrovata dai propri cari e che il suo ricordo ancora vivo nelle storie dei compagni di viaggio presto svanirà, come tutto ciò che resta di lei.

La sua sorte non potrebbe essere più differente da quella riservata al nonno del narratore in *Solo un fiume a separarci*; anch'egli migrante, lascia il Messico da bambino, trascorre l'esistenza negli Stati Uniti e viene sepolto a San Diego, così vicino al confine che dell'ossario si vedono le colline di Tijuana:

Trovammo i resti di mio nonno alla fine di un lungo corridoio, nella terza fila in basso, il quarto loculo a partire da una finestra aperta che dava sul cimitero. Fui sorpreso dai raggi solari che entravano dalla finestra, inondando lo spazio angusto di una luce calda. Ero già stato qui in un'altra occasione, da ragazzino, ai funerali del nonno, ma ricordavo soltanto l'immagine confusa di un corridoio ampio e immerso nella penombra con i nomi dei morti incisi sulle pareti. [...] Quando fui solo, mi voltai verso il nome di mio nonno inciso su quella parete di morti. Héctor Luis Cantú. Ripetei il nome nella mia testa, poi mi voltai di nuovo verso la finestra spalancata in direzione delle colline di Tijuana. «Nonno», dissi, ad alta voce. «Si vede il Messico, da qui».¹²

La luce del sole che riscalda le tombe, la finestra spalancata che dà sul Messico, il silenzio rotto solo dalle parole nostalgiche ma rassicuranti di Francisco contribuiscono a veicolare un'immagine pacifica della morte, come se il fatto di essere sepolto dignitosamente, vicino alla sua terra d'origine e alle tombe dei parenti, garantisse al nonno il sonno eterno. La sua tomba viene visitata dai suoi cari, e il suo nome non rischia di essere dimenticato, perché è inciso nella pietra e riecheggia nella mente del nipote; inoltre, è letto e ripetuto da tutti coloro che leggono e leggeranno l'opera di Cantú. La stessa fortuna è riservata a tutti gli altri defunti sepolti nell'ossario, i cui nomi ricoprono le pareti; ma non alla donna guatemalteca e ai corpi anonimi che giacciono attorno a lei, con solo una piccola croce a testimoniare il loro passaggio sulla terra.

¹¹ *Ivi*, pp. 35-36.

¹² F. Cantú, *Solo un fiume a separarci*, cit., p. 107.

2. Perdere il nome

Dei cinque testi in esame, *Terra bruciata* è quello che più si concentra sul tema del nome in relazione ai migranti, al punto da renderlo uno degli elementi portanti della struttura narrativa e da svilupparlo con esiti di grande interesse. Scritto dal giornalista messicano Emiliano Monge e pubblicato in Messico nel 2015, *Terra bruciata* racconta l'inferno vissuto da una settantina di migranti caduti nelle mani di un gruppo di trafficanti di esseri umani senza scrupoli: i migranti, traditi dalle guide che li stavano conducendo nel cuore di una selva appena oltre il confine con il Messico, vengono sequestrati, torturati, trasportati contro la loro volontà in territori impervi e ostili e infine uccisi o venduti al miglior offerente. I primi a trarre vantaggio dal traffico di esseri umani sono proprio le guide, due ragazzini che conoscono la giungla come le loro tasche e che per questo vengono chiamati «i ragazzi della selva»¹³; avrebbero il compito di scortare i migranti attraverso quell'intricata distesa di vegetazione, e invece li accompagnano in una radura in cui li attendono i trafficanti. Questo permette loro di guadagnare un bel po' di denaro: vengono pagati dai migranti ignari prima della partenza, poi dai trafficanti, come ricompensa per la loro collaborazione; oltretutto, possono appropriarsi di tutti gli averi forzatamente abbandonati nella radura dalle persone sequestrate, e venderli ad altri migranti appena arrivati ai margini della selva e in cerca di un modo per attraversarla. Gli oggetti raccolti sono tantissimi: alcuni sono irrilevanti e sostituibili, altri ancora sono speciali e unici; ma c'è una particolare categoria di oggetti il cui valore è incommensurabile.

L'ombra che un attimo fa è entrata nel vicoletto in cui [i due ragazzi] nascondono i vecchi teli di iuta della loro bancarella, percorre lo spazio sempre più in fretta e si avvicina al punto in cui si trovano [...] costringendoli, senza volerlo, a mettersi in guardia. [...] Quando il maggiore sta per saltare e brandire il coltello, l'ombra si ferma e lo ferma dichiarando: «C'era questo in una tasca... ho pensato che magari vi serviva... magari ci tenete.» [...] «Era dentro a una tasca... era qua dentro» ripete l'uomo che è stato sul punto di perdere la vita mentre scuote i pantaloni che ha comprato dai due ragazzi. «Che cazzo di spavento ci hai fatto prendere» commenta il minore, esaminando la piccola carta d'identità che ha tra le dita. [...] «Che cazzo di bambina, è davvero brutta» dice il maggiore dei due ragazzi, lasciandosi cadere di nuovo a terra.¹⁴

Un migrante compra dai ragazzi della selva un paio di pantaloni per sua figlia, e in una delle tasche trova la carta d'identità della bambina a cui appartenevano, che è stata sequestrata poco prima nella radura. L'uomo considera quel documento così importante che segue i venditori nel buio del vicolo e cerca di restituirlo, immaginando che ci tengano. La spontanea gratuità del suo gesto si distingue dalla maggioranza delle azioni compiute e subite nel corso del viaggio dei migranti, spesso mosse dalla necessità, dalla speranza di un tornaconto, dalla paura, dalla crudeltà; si contrappone agli atti dei due ragazzi, votati al profitto, violenti, ambigui e insinceri. L'uomo corre il rischio di esporsi perché sa quanto possa essere rilevante per un migrante avere con sé un documento che certifichi la

¹³ *Ivi*, p. 16.

¹⁴ *Ivi*, pp. 195-196.

propria identità. Tuttavia, il valore che vi attribuisce non potrebbe contrastare maggiormente con la noncuranza con cui i ragazzi tratteranno l'oggetto e commenteranno in seguito la sorte della bambina; né la carta d'identità, con tutto ciò che rappresenta, né la vita stessa della piccola sembrano avere alcuna importanza per loro.

Se il fatto che i migranti siano privati dei propri documenti è irrilevante per i ragazzi della selva, per i trafficanti rappresenta addirittura un vantaggio. I migranti, già in una posizione di estrema vulnerabilità, sono ancora più indifesi senza lo schermo di un'identità verificata; i pochi diritti che ancora possiedono vengono meno, e insieme alla carta d'identità saranno spogliati anche del loro nome:

«Non volevate un'altra patria?» domanda Stele a squarciagola e, dopo aver sentito su di sé tutti gli sguardi delle anime che maledicono *'l seme di lor semenza, e di lor nascimenti*, guarda gli uomini che imbracciano ancora le armi e ordina: «Facciamogli sentire il calore della nostra patria!». [...] gli uomini e le donne che sono scappati dai loro paesi, paesi che sono ormai terra bruciata, sentono che il terrore che è venuto a colpirli allenta i loro sfinteri [...]. «Chi è la patria?» grida Stele voltandosi. «Sono io la patria!» risponde Epitaffio allargando le braccia in modo teatrale. «E cosa vuole la patria?». «La patria vuole che vi inginocchiate». [...] Quando gli uomini e le donne dei paesi che sono ormai terra bruciata non sono altro che anime prone, Epitaffio [...] sussurra [...]: «La patria vuole che cominciate a frugargli nelle tasche». [...] coloro che imbracciano i fucili camminano e si inginocchiano sopra alle creature che hanno perduto ogni ambizione e le esaminano e perquisiscono una a una. Sebbene ci sia qualcuno che vorrebbe ancora provare a difendersi dicendo qualcosa, qualsiasi cosa, le parole delle anime che ben presto perderanno anche il loro nome svaniscono ancora prima di essere pensate.¹⁵

Poco dopo averli sequestrati, Epitaffio e Stele – capi dei trafficanti – si prendono crudelmente gioco dei migranti. Questi ultimi sono stati costretti ad abbandonare i loro paesi, qui descritti come «terra bruciata» – e dunque inospitali, invivibili, rasi al suolo dalla violenza –, per raggiungere nuove terre da poter chiamare “patria”, e cioè luoghi dove vivere in pace e sentirsi a casa propria; ma questa loro speranza, la loro «ambizione», viene spazzata via dall'effettività del sequestro, e l'unica patria che estenderà su di loro la sua autorità sarà la brutale volontà dei rapitori. Il potere di questi ultimi si manifesta immediatamente nella facilità con cui obbligano i migranti a piegarsi e cedere, non solo metaforicamente, ma anche fisicamente, costringendoli a prostrare i loro corpi a terra e a trattenere le parole con cui vorrebbero difendersi. Tale resa è propedeutica alla perdita del nome, da un lato perché permette ai trafficanti di perquisirli in cerca dei loro documenti, e dall'altro perché è un affronto alla loro dignità di persone; non è un caso, infatti, se sono descritti come «creature», quasi che non fossero più esseri umani, o che qualcosa della loro umanità rischiasse di andare perduto.

Questo brano è molto rilevante anche perché è costellato di spie che tradiscono l'intenso dialogo intertestuale intrattenuto da *Terra bruciata* con la prima cantica della *Divina Commedia*. I migranti, sebbene siano ancora vivi, vengono chiamati «anime», termine con cui anche Dante si riferisce spesso

¹⁵ *Ivi*, pp. 24-25.

ai dannati; questo uso della parola «anime» per definire gli uomini e le donne rapiti non è limitato a questo frammento testuale, ma innerva l'intera opera. E anzi, i migranti vengono talvolta indicati come «spiriti» o «ombre», esattamente come accade nell'*Inferno* dantesco. È particolarmente forte l'espressione «anime prone», che non trova corrispondenza nella *Commedia*, ma rende bene la capitolazione dei migranti, che va di pari passo con la perdita dell'ambizione; la locuzione «perdere ogni ambizione», d'altra parte, assomiglia a quelle presenti in alcuni famosi versi danteschi¹⁶. Invece, la parte in corsivo della formula «maledicono *'l seme di lor semenza, e di lor nascimenti*» è una vera e propria citazione dall'*Inferno* di Dante¹⁷; quello del rimando diretto ai versi della *Commedia* è un espediente molto usato da Monge nel corso del romanzo.

Il fatto di associare i migranti rapiti ai dannati avvicina la loro condizione non solo alla morte, ma anche alla sofferenza insopportabile, continua e cieca subita dalle anime dantesche condannate al tormento eterno. Per loro non c'è possibilità di redenzione, la loro sorte è già scritta, esattamente come quella degli uomini e delle donne sequestrati; il romanzo è appena iniziato, eppure la sensazione del lettore è che non ci sia spazio per la speranza¹⁸. Pezzo dopo pezzo, le anime descritte da Monge perderanno tutto, in primis la loro ambizione e il loro nome: «i due ragazzi tornano ai loro sacchi e ricominciano a riempirli con i vestiti le scarpe, i braccialetti, i documenti, gli spazzolini, le immagini, le foto, le catenine, le forcicine, i saponi, gli orecchini e i santini perduti da quelli che hanno perduto anche ogni ambizione e il loro nome»¹⁹.

Ma perdere il nome non significa solo perdere i documenti e con essi la propria identità verificata. Perdere il nome significa perdere una parte di sé ancora più importante:

«Bisogna farli stare zitti una volta per tutte... fargli il lavaggio del cervello... farli diventare nessuno prima possibile.»

Non la smettevano di urlarci, picchiarci e pisciarci addosso... non potevamo né parlare né guardarci... chi parlava lo colpivano con degli stracci bagnati... a quelli che si cercavano con gli occhi glieli bruciavano con un fiammifero... poi dicevano... «Sei morto»... è andata avanti così finché non ci hanno messo nelle stanze.

«Bisogna fare in modo che dimentichino tutto... che non sappiano più chi sono e nemmeno chi sono gli altri» spiega Facciadibronzo dopo un lungo silenzio²⁰

Con questo discorso asciutto e stringato, Epitaffio – chiamato talvolta Facciadibronzo nella prima sezione del libro – spiega a uno dei suoi nuovi accoliti come fare per piegare definitivamente gli

¹⁶ Dante Alighieri, *La Divina Commedia – Inferno*, ed. critica a cura di U. Bosco e G. Reggio, Milano, Mondolibri, 2006, p. 10, Canto I, v. 54: “ch'io perdei la speranza de l'altezza”; p. 36, Canto III, v. 9: “lasciate ogni speranza, voi ch'intrate”.

¹⁷ *Ivi*, p. 43, Canto III, vv. 104-105.

¹⁸ E. Monge, *Terra bruciata*, cit., p. 74: “Mausoleo [...] guarda intorno a sé, sente i lamenti di coloro che ormai non si aspettano più niente dal destino tornare a impossessarsi dello spazio”.

¹⁹ *Ivi*, p. 30.

²⁰ *Ivi*, p. 76.

uomini e le donne sequestrati; mentre parla, gli altri trafficanti sottopongono questi ultimi ad ogni sorta di tortura, ricorrendo all'umiliazione del corpo per far dimenticare loro ciò che sono stati e ciò che sono, per distruggere i loro ricordi e le loro aspirazioni²¹ che insieme danno origine alle loro personalità individuali. Perdere il nome significa dunque, in fin dei conti, perdere l'identità, «diventare nessuno». La scena è tanto più drammatica poiché le violenze non vengono descritte dalla prospettiva dei trafficanti, ma attraverso le voci dei migranti stessi, che raccontano nel dettaglio ciò che stanno subendo: le loro parole sono riportate in corsivo, perché provengono «da diverse testimonianze di migranti dell'America Centrale, raccolte durante il loro passaggio dal Messico»²² da commissioni nazionali e internazionali e da associazioni elencate nella *Nota* con cui si conclude l'opera – l'espedito di riportare in corsivo nel corpo del testo le testimonianze reali dei migranti è frequentemente utilizzato da Monge in *Terra bruciata*.

Se la perdita del nome si verifica nel corso della prima sezione del romanzo, dalla seconda sezione in poi si dà per assodata e le sue conseguenze diventano chiare: tra le tante denominazioni utilizzate per indicare gli uomini e le donne sequestrati, ricorre con particolare frequenza l'espressione «senzanome»²³; è come se l'assenza del nome, il loro essere «nessuno» fosse stato sancito definitivamente, fosse diventato parte della loro essenza e non potesse più essere revocato. La tragicità della condizione dei «senzanome» è tantopiù evidente quanto più si paragona a quella degli individui che hanno ancora un nome: lo si può notare in particolare a partire dalla seconda sezione dell'opera in cui, accanto alla linea narrativa che racconta le vicende dei migranti sequestrati, si dipana quella di «coloro che hanno appena oltrepassato il muro che divide in due la terra bruciata»²⁴, e cioè di alcuni migranti che hanno appena raggiunto il villaggio dove i ragazzi della selva vendevano gli oggetti dei senza nome e che sono stati convinti da questi ultimi a inoltrarsi nella selva al loro seguito. Uno dei migranti, descritto per la prima volta mentre contratta con il maggiore dei ragazzi per il prezzo di un paio di scarpe, viene descritto come «l'uomo che può ancora vantare un nome»²⁵; da quel momento in poi, egli verrà sempre definito come «Coluichehaancoraunnome». Un tale appellativo, usato ogni volta che il personaggio compare sulla scena, fa sì che il lettore lo riconosca proprio grazie alla sua caratteristica di possedere un nome: esattamente come accade con la definizione «senzanome», anche in questo caso l'impressione è che l'essenza di quest'uomo risieda tutta nel suo avere un nome.

²¹ *Ivi*, p. 75: «il gigante [...] [punta] lo sguardo sulle anime che subiscono le pene della patria che sbrana ogni aspirazione e seppellisce ogni ricordo».

²² *Ivi*, p. 317.

²³ *Ivi*, p. 103: «i senza nome provenienti da un'altra terra»; p. 107: «i senza nome provenienti da altri paesi».

²⁴ *Ivi*, p. 187.

²⁵ *Ivi*, p. 188.

La condizione di coloro che sono ormai «senzanome» e quella di «Coluichehaancoraunnome» si oppongono nettamente l'una all'altra: se i primi sono stati privati di tutto ciò che erano, il secondo conserva ancora la sua identità, e come lui anche gli altri migranti che stanno attraversando la giungla al seguito dei ragazzi della selva, ma che non sono ancora caduti tra le grinfie dei trafficanti – questi migranti che «possono vantare ancora un Dio, un nome, un'anima e un'ombra»²⁶. Mentre le donne e gli uomini rapiti all'inizio dell'opera hanno ormai perso le loro ambizioni, di coloro che si stanno inoltrando nella selva si dice che «credono ancora nella sorte»²⁷ e che «pensano ancora che il loro destino sarà diverso»²⁸. Tuttavia, nella mente del lettore diventa sempre più forte il sospetto che le loro non siano che illusioni²⁹, e che la loro sorte sarà identica a quella di coloro che li hanno preceduti. Il sospetto si trasforma in certezza alla fine del romanzo, non appena si legge che «la marcia degli uomini e delle donne che presto perderanno il loro nome è incorniciata da una miriade di verdi»³⁰ e che «coloro che non riusciranno mai a lasciare la terra bruciata intonano per la prima volta il loro cantico e per la prima volta le loro lingue raccontano i loro terrori»³¹: entrambe queste frasi fanno eco a espressioni molto simili utilizzate nei primi capitoli dell'opera in riferimento al primo gruppo di migranti sequestrati; in particolare, la seconda locuzione ricalca le parole che introducono per la prima volta in *Terra bruciata* le voci dei migranti, e cioè «quelli che camminano ormai da diversi giorni intonano il cantico dei loro timori»³². L'innegabile richiamo tra queste espressioni sancisce definitivamente il destino del secondo gruppo di migranti, e si ha la certezza che la storia si ripeterà proprio nel momento in cui giunge ad una conclusione: questo perché, nella realtà, la tragedia della sofferenza dei migranti si rinnova giorno dopo giorno senza che se ne intraveda la fine, in quello che Monge definisce come «ultimo olocausto della specie»³³.

3. Diventare numeri

Le bocche aperte al sole, dormono. Bambini, bambine: le labbra screpolate, le guance segnate dal vento che li sferza giorno e notte. Occupano l'intero spazio, duro ma caldo, allineati come nuove salme sul vagone lungo il metallo del tetto a gondola. Da sotto la visiera, l'uomo al comando li conta, sei bambini; sette meno uno. Il treno avanza lento sui binari paralleli a un muro di ferro. Al di là, su entrambi i lati del muro, si stende, identico, il deserto. In alto, la notte di pece è immobile.³⁴

²⁶ *Ivi*, p. 277.

²⁷ *Ivi*, p. 243.

²⁸ *Ivi*, p. 247.

²⁹ *Ivi*, p. 278: “grida il minore incalzando [...] il gruppo di uomini e donne che portano ancora con sé le proprie illusioni come delle ombre”.

³⁰ *Ivi*, p. 310.

³¹ *Ivi*, p. 314.

³² *Ivi*, p. 11.

³³ *Ivi*, p. 316.

³⁴ V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., p. 170.

Questo è l'incipit delle *Elegie per i bambini perduti*, opera citata più volte all'interno del romanzo *Archivio dei bambini perduti* – pubblicato nel 2019 negli Stati Uniti dall'autrice messicana Valeria Luiselli – accanto ai numerosi rimandi intertestuali a capisaldi della letteratura mondiale, da cui differisce per il fatto di non esistere nella realtà extratestuale ma di essere un'invenzione di Luiselli. *Elegie per i bambini perduti*, attribuito a una scrittrice italiana fittizia di nome Ella Camposanto, è costituito di sedici frammenti testuali definiti «elegie»³⁵, che vengono inseriti in modo intermittente all'interno del romanzo e interrompono la linea narrativa principale ogni volta che la protagonista decide di leggere il libriccino in cui sono contenuti. Il viaggio di quest'ultima e della sua famiglia attraverso gli Stati Uniti in direzione del Texas e dell'Arizona è dunque accompagnato dal racconto di un altro viaggio, quello di un gruppo di bambini che cercano di raggiungere una frontiera potenzialmente localizzabile in diverse regioni del globo interessate dal fenomeno migratorio³⁶ ma che probabilmente si trova in America centrale; stando a questa interpretazione, i due percorsi procedono dunque in direzioni contrarie, ma con la stessa meta: il confine fortificato tra il Messico e gli Stati Uniti. Le *Elegie* funzionano come una *mise en abyme* del romanzo, dal momento che la storia che delineano è collegata alla vicenda narrata in *Archivio* attraverso una fitta rete di parallelismi, rimandi e somiglianze, quasi che ne costituissero un riflesso sublimato ed esemplare³⁷.

Le *Elegie* si aprono in *medias res*, quando il viaggio attraverso il Messico è già iniziato da tempo, e presentano fin da subito i loro protagonisti: un gruppo di bambini e bambine, distesi sul tetto del treno merci che stanno cavalcando per oltrepassare il deserto; stanno dormendo, ma si dice che assomigliano a delle «salme», come se la morte li attendesse dietro ad ogni angolo. Questi bambini, partiti in sette ma ridotti ora a sei, sembrano non avere nome; fin dall'inizio del viaggio, infatti, la loro guida attribuisce ad ognuno di loro un numero, come in un penoso battesimo: «si misero in fila indiana e l'uomo che li guidava li toccò sul capo con l'estremità di un bastone e disse: bambina uno, bambina due, bambino tre, bambino quattro, bambino cinque, bambino sei, bambino sette»³⁸. La riduzione dei bambini a numeri attuata dal coyote³⁹ rivela che, per lui, i migranti che accompagna non sono altro che volti impersonali, sostituibili, sacrificabili: non gli suscitano alcuna empatia, non sono da lui riconosciuti nella loro essenza di persone e nella specificità delle loro caratteristiche. Se in *Terra bruciata* i trafficanti facevano di tutto per cancellare il nome degli individui che avevano rapito, il coyote delle *Elegie* non sembra nemmeno considerare il fatto che i bambini ne posseggano

³⁵ *Ivi*, p. 171.

³⁶ *Ivi*, p. 167: “nella versione di Camposanto, la “crociata” ha luogo in quello che sembra un futuro non troppo lontano, in una regione che può andare dal Nord Africa, al Medio Oriente, all'Europa meridionale, se non all'America del Nord e quella Centrale (i bambini sul tetto delle “gondole”, per esempio, una parola usata nell'America centrale per indicare un certo tipo di vagone dei treni merci)”.

³⁷ Cfr. Zyanya Dóniz Ibáñez, *El archivo encarnado en Lost Children Archive (2019)*, in «Lucero», 25(1), 2020, p. 33.

³⁸ V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., p. 198.

³⁹ Parola usata per indicare la persona che, previo pagamento, guida i migranti attraverso il Messico.

uno. Se morissero nel corso del viaggio, all'uomo non importerebbe nulla e i loro cadaveri anonimi non sarebbero altro che cifre da conteggiare, come risulta chiaro dal seguente brano:

L'uomo spiegò ai bambini che se avessero fatto un errore qualunque, un qualsiasi passo falso, anche loro sarebbero diventati nient'altro che carne e ossa, corpi, teste mozzate. Poi fece una conta. Gridò: "Tenente, la conta! Conti i cadaveri!" E rispose a sé stesso: "Signorsì!" e cominciò a contare, schiaffeggiando ogni bambino sulla testa mentre gridava: uno, due, tre, quattro, cinque, sei, sette.⁴⁰

D'altra parte, il processo di perdita dell'identità va ben oltre la poca considerazione che la guida ha dei bambini. Come è stato delineato nel paragrafo precedente, in *Terra bruciata* i trafficanti ricorrevano alla tortura e all'umiliazione degli individui sequestrati per far loro dimenticare il proprio nome; ai sette protagonisti delle *Elegie* non accade nulla del genere, ma è il viaggio stesso, con la sua violenza e brutalità, a mettere a rischio la loro identità, e in particolare i loro ricordi e le loro speranze.

Il bambino sei, il bambino i cui piedi erano stati curati dalla ragazza del secchio, si raggomitava in posizione fetale ogni notte, in attesa del sonno. Provava a ricordare suo nonno, ma nella sua mente non c'era traccia del vecchio e nemmeno degli astici. Ogni cosa era stata cancellata. [...] Poi provò a ricordare le mani morbide della ragazza che gli aveva rimesso a posto i piedi con le sue forbici, provò a rievocare i suoi occhi neri [...]. Ma per quanto si sforzasse la sua mente lo respingeva a forza nelle più grandi chele metalliche della bestia che ora strisciava ritmicamente lungo i binari.⁴¹

In una delle precedenti elegie, i piedi martoriati del bambino sei vengono curati da una ragazza prima dell'arrivo del treno; le forbici usate da quest'ultima ricordano al bambino gli astici che pescava insieme al nonno prima di partire; se all'inizio del viaggio questa memoria è ancora nitida, mano a mano che si inoltra nella giungla in groppa al treno, il bambino perde gradualmente la capacità di ricordare il suo passato, perché la sua mente è fagocitata dal momento presente e non riesce ad allontanarsi dalla dura realtà del treno che sta cavalcando.

Proprio come accade alle persone rapite in *Terra bruciata*, anche nelle *Elegie* l'oblio del passato è seguito dall'incapacità di immaginare il futuro; è ciò che capita al settimo bambino quando il quarto bambino gli chiede come si immagina la grande città aldilà del deserto, e lui descrive un ponte sospeso che percorrerà «a bordo di una bella macchina»⁴²:

E poi? E allora lui cercò di spingersi oltre con l'immaginazione, ma non riuscì a figurarsi altro, poté soltanto tornare indietro con il pensiero alla giungla putrida, al tetto blu della vecchia gondola, i suoi pensieri erano come un oceano che arretrata, accumulando distruzione e paura in una grande ondata. Nella sua mente, il futuro impeccabile, le acque rievocate, lisce e immobili, inondate di colpo dall'onda marrone di antichi fiumi, coperte da detriti di viticci e piante rampicanti che strisciano sotto gallerie buie, simili a quelle scavate nelle alte montagne che aveva visto dal tetto della gondola.⁴³

⁴⁰ V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., p. 235.

⁴¹ *Ivi*, p. 236.

⁴² *Ivi*, p. 311.

⁴³ *Ibidem*.

Per quanto il settimo bambino cerchi di proteggere le sue speranze e aspirazioni, rappresentate come acque limpide, esse vengono inondate dal mare di macerie, detriti e marciume che simboleggiano il presente del viaggio e la giungla che si estende da ogni parte.

Che i migranti subiscano o meno violenze fisiche, dunque, è la natura stessa dell'impresa migratoria per come è narrata nei testi in esame a strappare loro l'identità pezzo dopo pezzo: e tuttavia, se la privazione della libertà e la crudeltà delle torture messe in atto in *Terra bruciata* è tale da impedire ai migranti di resistere all'oblio, i bambini protagonisti delle *Elegie* fanno del loro meglio per conservare qualche frammento di sé. In questo senso, l'unico passaggio in *Archivio* in cui i loro nomi vengano esplicitati diventa particolarmente significativo:

[il sesto bambino] spiega agli altri bambini che il telefono è anche una macchina fotografica, per cui adesso devono mettersi in gruppo per un ritratto. Si avvicinano l'uno all'altro [...]. Il bambino dice: Conto fino a tre e poi ognuno dice il suo nome, tutti assieme. Finge di mettere a fuoco. [...] I cinque bambini si danno un'aria seria, maestosa. Il sesto si aggiusta il cappello nero, conta fino a tre e, al tre, tutti [...] gridano il proprio nome: Marcela! Camila! Janos! Dario! Nicanor! Manu!⁴⁴

L'espedito ludico di una fotografia immaginaria, scattata con un cellulare rotto trovato dal sesto bambino, diventa per i sei piccoli un'occasione per ricordare chi sono: mentre ritrovano un po' di spensieratezza infantile grazie a questo gioco improvvisato e alla reciproca vicinanza, forse riacquisiscono anche una certa presa su sé stessi e sulla propria interiorità. Con il susseguirsi delle elegie, l'atmosfera cupa e orrificata in cui si svolge il viaggio viene spezzata sempre più spesso dalla capacità immaginativa dei bambini e dai loro scambi di battute: più riescono – mentre il coyote dorme – a interagire tra loro e a ricorrere alla fantasia, più la morsa dell'angoscia si allenta. L'apice viene raggiunto quando, durante un temporale, il sesto bambino inizia a percuotere il tetto della gondola, come se si trattasse di uno strumento musicale; uno dopo l'altro, i suoi compagni gli fanno eco, pestando i piedi, battendo scarpe e bottiglie, coordinandosi in una strana sinfonia selvaggia:

nei [...] colpi c'è il tempo di tutto quello che hanno accumulato: forza, paura, odio, vigore e speranza. [...] un suono profondo, viscerale, quasi feroce, che parte con un ululato, si diffonde contagioso nel gruppo di bambini, e termina in una risata ruggente. Colpiscono e ridono e ululano come mammiferi di una specie più libera. Immergono le dita nella polvere diventata fango sul tetto del vagone e ci si dipingono le guance. [...] Quando la pioggia si attenua, i bambini, stremati, bagnati, sollevati, si distendono a faccia in su sulla gondola, le bocche aperte per catturare le ultime gocce. [...] È il più grande dei sei bambini a drizzarsi per cominciare a parlare, dicendo: I guerrieri devono guadagnarsi un nome. [...] Prosegue spiegando che i nomi erano come doni. [...] un nome doveva essere rispettato, perché il nome era come l'anima di una persona, e anche come il destino di una persona. Poi, alzandosi in piedi, il bambino va da ognuno dei compagni, lentamente, e gli sussurra all'orecchio un nome da guerriero. [...] loro gli rispondono con un sorriso nell'oscurità, in segno di riconoscenza per ciò che gli è stato dato. Sorridono forse per la prima volta da giorni, accogliendo il bisbiglio del compagno come un regalo. [...] E lentamente si addormentano, uno a uno, abbracciando i loro nuovi nomi.⁴⁵

⁴⁴ *Ivi*, p. 356.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 363-364.

Percuotere il treno e urlare all'unisono è insieme irresistibile e liberatorio. Da un lato i bambini ritrovano il vigore proprio perché odono il grido dei compagni e non possono trattenersi dall'unire la propria voce; dall'altro, questo ululato selvaggio permette loro di liberare ciò che hanno dentro – tutte le paure, le angosce, l'odio accumulati nel corso del viaggio – e lasciar emergere con una ruggente risata la speranza e forse anche una certa gioia. Le loro grida trasmettono una potenza e una ferocia animali, che travalicano il campo dell'umano e li rendono almeno per qualche momento esseri intrepidi e liberi, nonostante la propria condizione di migranti, vulnerabili e continuamente esposti alla brutale volontà altrui. Quello celebrato dai bambini assume le caratteristiche di un rito di passaggio, in cui ci si dipingono le guance e si riceve un nome da guerriero. Il nuovo nome è quasi più significativo di quello che già possiedono, perché se lo sono guadagnato e perché rappresenta la loro essenza, la loro anima, la loro sorte; dopo averlo ricevuto, sorridono per la prima volta da giorni, forse perché ritornano padroni di sé e consapevoli di ciò che sono.

4. Dal particolare all'universale

4.1 Personaggi esemplari in *Archivio dei bambini perduti*

Se è in primis il coyote a chiamare con un numero i sette bambini, con il chiaro intento di ridurli a cifre, è pur vero che neanche la voce narrante delle *Elegie* li chiama mai per nome, e per riferirsi a loro ricorre di buon grado agli asettici appellativi «primo bambino», «secondo bambino», «terzo bambino», «quarto bambino», «quinto bambino», «sesto bambino», «settimo bambino». Questa scelta narrativa non pare motivata solo dalle ragioni delineate nel precedente paragrafo, ma sembra alludere a un senso più profondo e strutturale, le cui spie si possono individuare nel seguente brano:

Vengono da luoghi diversi, i sei bambini che dormono in cima al vagone. Sono arrivati da punti distanti della mappa, da altre vite, le loro storie disgiunte sono ora serrate dalle circostanze l'una all'altra nella ferrea linea dei binari. Prima di salire sul treno, sono andati a scuola, hanno passeggiato nei parchi o sui marciapiedi, vagato nel reticolato della propria città [...]. Le loro strade non si sono mai incrociate prima; le loro vite non avrebbero dovuto intersecarsi, ma è andata così. Ora, a bordo di quel lurido treno, ammassati uno addosso all'altro, le loro storie tracciano un'unica linea che procede dritta per aride terre. Se qualcuno le mappasse, le loro sei storie, ma anche le decine di storie simili alle loro, alle centinaia e alle migliaia di storie di coloro che sono arrivati e che arriveranno su treni come questo, la mappa traccerebbe un'unica linea: una crepa sottile, una lunga fenditura che trancia questo vasto continente in due.⁴⁶

Prima di mettersi in viaggio, ognuno dei bambini abitava un certo luogo e faceva la propria vita; dopo la partenza, tutto viene stravolto e i bambini si ritrovano legati per necessità gli uni agli altri, senza la possibilità di uscire dal percorso dei binari. Le elegie accennano alle loro esistenze precedenti e alle loro caratteristiche individuali, tanto da delinearli come personaggi peculiari e definiti. Eppure le loro esperienze, anche se speciali e irripetibili, sono così affini a quelle di migliaia di altri bambini migranti

⁴⁶ *Ivi*, p. 171.

da risultare sovrapponibili in un'unica linea; tale linea, se tracciata su una mappa, segnerebbe l'identico percorso seguito da centinaia e centinaia di minori diretti verso il confine, ma potrebbe anche rappresentare il fatto che le loro storie così simili siano condensabili in un'unica storia, quella narrata dalle *Elegie per i bambini perduti*. In questo senso, l'uso dei numeri invece che dei nomi per riferirsi ai protagonisti delle elegie potrebbe essere funzionale a renderli personaggi esemplari, capaci di rappresentare tutti quelli che, come loro, lasciano la propria terra in cerca di una sorte migliore. Se l'attenzione rivolta alla loro specificità di individui tradisce il valore che viene attribuito all'esistenza particolare di ogni migrante, l'universalità della loro storia permette la potenziale identificazione con qualsiasi bambino che cerchi di raggiungere gli Stati Uniti.

Come accennato nel precedente paragrafo, dopo essere stato a lungo taciuto, il nome dei bambini – ormai ridotti a sei – è infine esplicitato. Di contro, il lettore non viene mai a conoscenza dei nomi propri dei quattro membri della famiglia protagonista di *Archivio dei bambini perduti*: la madre, voce narrante della prima metà del testo, si riferisce ai tre compagni di viaggio ricorrendo alla definizione dei loro ruoli all'interno del nucleo familiare – usando cioè i termini «marito», «figlia», «figlio», e spesso anche «la femmina» e «il maschio» per indicare i due bambini; la seconda metà della vicenda è invece raccontata dal figlio, che chiama «mamma» e «papà» i genitori, e si rivolge alla sorellina usando dei soprannomi. La scelta di non rivelare mai i nomi propri dei quattro protagonisti, analoga a quella di tacere quasi sempre il nome dei sette bambini migranti, è anch'essa un indizio del complesso rapporto tra particolare e universale rilevato in *Archivio*: le dinamiche che si instaurano tra madre, padre, figlio e figlia sono così comuni che chiunque condivida la quotidianità con i propri affetti vi si potrebbe riconoscere; ogni famiglia, a modo suo, sviluppa memorie e linguaggi condivisi, subisce fratture rimediabili o insanabili, vive momenti di armonia e momenti di conflitto. Il fatto di sostituire i nomi propri dei quattro personaggi con i loro ruoli familiari andrebbe, dunque, nella direzione di renderli a propria volta figure paradigmatiche, in cui ogni madre, ogni padre, ogni figlio e ogni figlia possano in qualche misura identificarsi.

4.2 Personificazioni in *Terra bruciata*

Questa tendenza dei personaggi a travalicare la dimensione individuale e concreta per rimandare a significati di più ampio respiro – tradita da un uso non scontato di nomi propri e appellativi – non si rileva solamente in *Archivio dei bambini perduti*, ma pure nel già citato romanzo di Monge, *Terra bruciata*. Anche in quest'opera non si ricorre quasi mai ai nomi propri; si usano invece dei soprannomi, per la maggior parte derivati dall'ambito della morte, ad eccezione di quelli ispirati a caratteristiche fisiche o caratteriali del loro possessore. Al secondo gruppo appartengono, ad esempio, i nomignoli «Canuto» e «Tinto», assegnati a due gemelli che differiscono l'uno dall'altro solo per il

colore dei capelli – in un caso bianchi e nell’altro tinti di nero –, mentre il più vecchio tra tutti i migranti viene ribattezzato Indovino perché pare sappia leggere il futuro. Nel primo gruppo rientrano invece i soprannomi dei protagonisti (Epitaffio e Stele), dei loro antagonisti (Funerale e padre Loculo), dei rispettivi scagnozzi e di altre persone che ruotano loro attorno – alcuni esempi sono Perdita, Mausoleo, Fossa, Tomba, Scheletra, Cimitera.

Tutti questi personaggi sono accomunati dal fatto che traggono vantaggio, direttamente o indirettamente, dalla compravendita dei migranti: alcuni sono trafficanti, altri sono acquirenti, ma tutti contribuiscono a portare gli uomini e le donne sequestrati sempre più vicini alla morte; sebbene molti di costoro respirino ancora, la loro condizione viene assimilata a quella delle anime dannate ed è assai più vicina al tormento patito nell’Inferno dantesco che ad una qualunque forma di vita. In un contesto del genere, il fatto che gli appellativi con cui si indicano gli aguzzini dei migranti provengano dal campo semantico della morte appare quantomai azzeccato: non sono più solamente dei trafficanti, ma appaiono agli occhi del lettore quasi come torturatori infernali, intenti a traghettare le anime sofferenti sull’enorme camion chiamato «Oratore di Ade»⁴⁷; a differenza dei diavoli danteschi, però, non si muovono in una dimensione ultraterrena, ma contribuiscono a ricreare l’inferno in terra. Sebbene nel corso dell’opera vengano descritti nella loro specificità di persone, nelle loro aspirazioni e passioni, nei loro eccessi e nelle loro paure individuali, i loro nomi sembrano rappresentare tutti gli aspetti materiali e immateriali del decesso, quasi che fossero etichette attribuite a figure simboliche che sfilano scena dopo scena in un grottesco corteo funebre; oltre ad essere individui determinati che si muovono nell’universo narrativo di *Terra bruciata*, i trafficanti diventano dunque delle personificazioni appartenenti al dominio della morte.

4.3 Personaggi simbolici in *Antígona González*

Mentre in *Terra bruciata* e in *Archivio dei bambini perduti* i sintomi della tensione tra concreto e “simbolico” sono rispettivamente l’uso dei soprannomi e quello dei numeri al posto dei nomi per riferirsi ai personaggi, nel testo ora in esame – un’opera teatrale pubblicata nel 2012 in Messico da Sara Uribe e intitolata *Antígona González* – ciò che spinge alla riflessione su questo rapporto è proprio la presenza di un nome particolarmente significativo: quello della protagonista, Antígona. Nell’opera di Uribe, Antígona è una donna messicana come tante, che insegna a scuola e conduce una vita normale, ma tutto cambia quando il suo fratello minore, Tadeo, parte per gli Stati Uniti e sparisce nel nulla; il testo si concentra sulla disperata ricerca condotta da Antígona per ritrovarlo.

Sebbene nel corso del testo la figura di Antígona González venga delineata nella sua individualità – con riferimenti ai suoi ricordi, alla sua vita personale e al legame affettivo che la unisce a Tadeo –,

⁴⁷ E. Monge, *Terra bruciata*, cit., p. 20.

il nome che porta induce a pensare che la vicenda non si muova esclusivamente su un piano concreto e particolare. È il testo stesso a spingere il lettore nella direzione di una riflessione più approfondita, quando gli pone questo interrogativo metaletterario:

: *¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué vamos a hacer con sus palabras?*

: *¿Quién es Antígona González y qué vamos a hacer con todas las demás Antígonas?*⁴⁸

La seconda domanda – rielaborazione di Uribe della prima domanda, che è una citazione da *El grito de Antígona* di Judith Butler – suggerisce che Antígona González sia solo una delle tante Antigoni che cercano di dare sepoltura ai propri cari. È come se il nome “Antígona”, più che riferirsi ad una donna in particolare, rimandasse ad una determinata condizione, ad una situazione paradigmatica vissuta da molte persone; come se il nome “Antígona” costituisse un simbolo. Mentre negli altri testi analizzati la rilevanza del nome risiedeva nella sua capacità di identificare un individuo specifico, garantirne l’identità e distinguerlo dalla massa anonima, il nome “Antígona” conferisce all’esperienza personale e concreta di Antígona Gonzáles un carattere paradigmatico e trasforma la sua persona in una “maschera” indossabile da chiunque viva una situazione analoga alla sua.

Per comprendere meglio che cosa simbolizzi Antígona all’interno dell’opera di Uribe è necessario ritornare al modello di ogni Antigone letteraria, e cioè alla figura mitica di Antigone, la principessa tebana figlia di Edipo protagonista dell’*Antigone* di Sofocle. Il legame intertestuale tra la tragedia classica e l’*Antígona González* è avvalorato dalla presenza in quest’ultima di quattro citazioni dall’opera sofoclea, una delle quali è particolarmente significativa perché chiude l’*Antígona González* con una domanda provocatoria: «*¿Me ayudarás a levantar el cadáver?*»⁴⁹. A differenza del cadavere di Polinice, che è presente ma abbandonato alle porte di Tebe senza diritto ad una tomba, il corpo di Tadeo – che costituirebbe la prova definitiva della sua morte – non compare e non viene cercato da nessuno se non dalla sola Antígona. Se l’Antigone classica rivolge il quesito riportato poco sopra alla sorella Ismene, domandandole aiuto per seppellire il corpo di Polinice, Antígona González interpella la coscienza del lettore: quest’ultimo avrebbe il coraggio di chiedere giustizia per le migliaia di persone – migranti e non – sparite in Messico? Avrebbe il coraggio di cercare i propri cari scomparsi per dar loro sepoltura, nonostante la paura di ritorsioni?

Sebbene il collegamento con l’*Antigone* di Sofocle sia forte e strutturale, altrettanto significativi appaiono i legami intertestuali che l’*Antígona González* intrattiene con altre opere letterarie, sia di area europea che di area americana, tutte debitrice della tragedia classica: come spiegato chiaramente

⁴⁸ *Ivi*, p. 10.

⁴⁹ *Ivi*, p. 170.

sia nell'articolo intitolato *¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?*⁵⁰ che nelle note finali dell'opera di Uribe, quest'ultima è costituita dall'intreccio tra brani originali e frammenti provenienti da varie "Antigoni" letterarie, tra cui «las Antígonas de Butler, Zambrano y Yourcenar [...] las de Gambaro, Marechal y Satizábal»⁵¹; Uribe viene a conoscenza delle ultime tre grazie al lavoro critico di Rómulo E. Pianacci, intitolato *Antígona, una tragedia latinoamericana*⁵², che secondo l'autrice realizza «un exhaustivo inventario y un minucioso análisis de las características de algunas notorias Antígonas europeas, frente a las numerosas y recontextualizadas Antígonas "criollas"»⁵³. Da parte sua, Uribe riflette sulle differenze rilevate da Pianacci tra le riscritture europee e quelle americane, e si chiede che cosa rappresenti il personaggio di Antigone in America Latina:

¿Por qué [Antígona] vuelve una y otra vez con distintos apellidos y epítetos? ¿Por qué en las versiones europeas las Antígonas permanecen en la Tebas griega y en América se sitúan en los territorios particulares donde se han perdido los cuerpos? Se trataba [...] de hacer patente esta suerte de eterno retorno nietzscheano de las Antígonas, de evidenciar la continuidad histórica de sus apariciones luego de dictaduras y guerras.⁵⁴

Questa riflessione teorica tratta dall'articolo citato poco sopra viene riecheggiata nell'*Antígona González* attraverso un rimando all'opera di Pianacci: «*la interpretación de Antígona sufre una radical alteración en Latinoamérica – en donde Polínicos es identificado con los marginados y desaparecidos*»⁵⁵; da questo frammento testuale si comprende come, nell'ambito delle rielaborazioni latinoamericane della tragedia sofoclea, il personaggio di Polinice non sia più solamente il principe di Tebe ucciso e abbandonato fuori dalle porte della città, ma divenga l'incarnazione di ogni vittima della violenza del potere e di ogni persona scomparsa. L'identificazione tra Polinice e Tadeo è sancita dalla riscrittura data da Uribe alla citazione precedente:

: en su distorsión y alteración Polínicos es identificado con los marginados y desaparecidos

: en su distorsión y alteración Polínicos es Tadeo.⁵⁶

Il personaggio di Tadeo sarebbe dunque una figura simbolica, proprio come Polinice nei riadattamenti latinoamericani dell'opera di Sofocle. Rappresenterebbe tutti coloro che sono spariti in Messico negli ultimi anni, senza più dare notizie di sé: molte di queste persone sono migranti, rapiti da banditi e narcotrafficienti e mai più ritrovati; oppure sono abitanti delle aree più dilaniate dalla narcoguerra, mai più tornati a casa perché assassinati e fatti sparire. Il destino dei loro corpi è ignoto: come spiega Uribe, talvolta vengono rinvenuti ammassati in fosse comuni, senza alcun documento

⁵⁰ Sara Uribe, *¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?*, in «Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane», Terza serie, n. 7, novembre 2017, pp. 45-58.

⁵¹ *Ivi*, p. 54.

⁵² Rómulo E. Pianacci, *Antígona, una tragedia latinoamericana*, Buenos Aires, Losada, 2015.

⁵³ S. Uribe, *Antígona González*, cit., pp. 176, 178.

⁵⁴ S. Uribe, *¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?*, cit., pp. 54-55.

⁵⁵ S. Uribe, *Antígona González*, cit., p. 22.

⁵⁶ *Ibidem*.

che possa identificarli⁵⁷. Anche se i corpi ricompaiono, dunque, il fatto di non avere un nome li condanna a non poter essere sepolti e pianti dai propri cari, e costringe questi ultimi a continuare a cercare il cadavere dello scomparso come prova della sua morte, nella speranza di avere pace.

La “maschera” di Antígona rimanda a tutti coloro che hanno perso qualcuno ma che non sanno se sia vivo o morto, perché è sparito senza lasciare traccia; a tutti coloro che non si arrendono di fronte all’assenza di un proprio caro, e continuano disperatamente a cercarlo anche se così facendo rischiano di mettersi in pericolo a propria volta. Il carattere simbolico e “collettivo” del personaggio di Antígona emerge chiaramente dal frammento seguente, in cui la donna spiega perché si è recata all’obitorio di San Fernando:

Vine a San Fernando a buscar a mi hermano.
Vine a San Fernando a buscar a mi padre.
Vine a San Fernando a buscar a mi marido.
Vine a San Fernando a buscar a mi hijo.
Vine con los demas por los cuerpos de los nuestros.⁵⁸

Pur essendo un personaggio di finzione, costruito tramite i rimandi ad altre Antigoni letterarie, Antígona González è legata a doppio filo alla realtà: infatti, se da un lato è l’incarnazione testuale di tutte le persone in carne ed ossa che non abbandonano le ricerche dei propri cari scomparsi, dall’altro la sua figura si ispira a due persone reali: un’attivista colombiana di nome Diana Gómez che usa lo pseudonimo di Antígona Gómez, e una giovane attrice di nome Antígona González. Nel delineare la genesi della sua opera, Sara Uribe racconta che

lo primero que fragüé fue la base narrativa, la historia de Antígona y Tadeo, la de su desaparición y la de su relación como hermanos. Esta escritura se nutrió de múltiples relatos leídos y escuchados, pero particularmente, sobre todo en el tono, del blog de Antígona Gómez o Diana Gómez, una activista colombiana, cuyo padre, Jaime Gómez, fue secuestrado y posteriormente hallado muerto en 2006. Diana Gómez adopta el nombre de Antígona para librar el duelo por su padre, a quien escribe largas cartas en su blog. Todo en esas misivas es profundamente personal y al mismo tiempo profundamente político. Hay una intimidación palpable: la vida cotidiana de Antígona Gómez cohabita con la ausencia de su padre. [...] hay mucho de Antígona Gómez en Antígona González.⁵⁹

Per quanto riguarda invece la giovane attrice Antígona González, Sara Uribe si imbatte nel suo nome consultando il blog e l’account Twitter *Menos días aquí*, frutto di un progetto collettivo che mira a contare e registrare tutte le morti violente avvenute in Messico di cui si ha notizia; il conteggio dei morti è eseguito da volontari, ognuno dei quali si impegna a riportare i dati essenziali relativi a tutti i corpi ritrovati in una data settimana⁶⁰. Sara Uribe racconta che

si se revisa [...] el listado con los nombres de los voluntarios, puede hallarse el nombre de una joven actriz que contó 340 muertos del 17 al 23 de enero de 2011: Antígona González. Cuando lo

⁵⁷ S. Uribe, *¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?*, cit., pp. 46-48.

⁵⁸ S. Uribe, *Antígona González*, cit., p. 102.

⁵⁹ S. Uribe, *¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?*, cit., pp. 53-54.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 48-49.

advertí me pareció una coincidencia casi inverosímil, luego pensé que si una mujer de la vida real podía llamarse Antígona González, entonces, la mujer que buscaba a Tadeo, podía llamarse así también.⁶¹

Il fatto che il nome di Antigone venga utilizzato come pseudonimo da persone reali è estremamente rilevante, perché significa che il simbolo che incarna è ancora oggi tristemente attuale; quella di Antigone è una condizione che non si sceglie, ma che capita, come afferma Antígona González attraverso l'unica citazione diretta dal blog di Diana Gómez inserita nell'opera teatrale di Uribe: «*No quería ser una Antígona pero me tocó*»⁶².

4.4 Confronto

Dalla presente analisi si può osservare come i personaggi tratteggiati dalle tre opere messicane in esame tradiscano una tensione tra due dimensioni: una dimensione particolare e specifica, e una dimensione che travalica i confini individuali e li proietta su un diverso piano, caricandoli di significati simbolici o paradigmatici. Il fatto che questa osservazione possa essere applicata a tutte e tre le opere, seppur con variazioni e particolarità, induce a chiedersi perché il nesso tra i due livelli di cui si è parlato sia così rilevante per questi autori rispetto alla tematica migratoria. Un'ipotesi potrebbe essere che tali testi cerchino di problematizzare il rapporto tra la concretezza della singola storia di migrazione e la sua potenziale esemplarità o portata simbolica; che cerchino di indagare la relazione tra il carattere particolare e il carattere universale dell'esperienza migratoria. Ogni viaggio, infatti, è unico e peculiare, ma allo stesso tempo assomiglia a migliaia di altri viaggi analoghi. Ogni migrante è speciale e degno di attenzione, e tuttavia simile a moltissimi altri migranti; questo fa sì che da un lato possa diventare un esempio, ma che dall'altro si perda nella moltitudine di persone che cercano di superare le frontiere. Non è un caso che una delle spie più significative di questa riflessione sia proprio l'uso che i tre autori messicani fanno del nome: che venga rimpiazzato con un numero o con un soprannome, che sia già in partenza carico di significati altri, il nome non è mai neutro e il suo statuto è messo costantemente in discussione. Se per il senso comune il nome è "proprio", appartiene a un dato individuo, lo distingue dalla massa anonima, lo rende riconoscibile, nei tre testi in esame il nome non è mai dato per scontato, ma anzi è spesso taciuto, perso, sostituito, dimenticato e con esso va talvolta perduta l'identità stessa della persona; altre volte, come nel caso di Antígona, il nome non identifica una singola persona, ma viene attribuito a diverse figure.

Le considerazioni sul nome prendono invece una direzione diversa se si esaminano il reportage *La Bestia* del salvadoregno Óscar Martínez e il memoir *Solo un fiume a separarci* dell'americano – messicano d'origine – Francisco Cantú. Entrambe le opere affondano le proprie radici nelle

⁶¹ Ivi, p. 49.

⁶² S. Uribe, *Antígona González*, cit., p. 10.

esperienze reali di Martínez e Cantú e ne restituiscono una versione trasfigurata dal filtro letterario; entrambi gli autori delineano i ritratti di numerosi migranti che incontrano – nel caso di Martínez durante i viaggi che intraprende al loro seguito dal Centro America agli Stati Uniti, e nel caso di Cantú durante i quattro anni da lui trascorsi nei ranghi della polizia di frontiera americana. Da parte sua, Martínez cerca di associare un nome e una nazionalità ad ogni migrante di cui scrive, premurandosi di cambiarlo nel caso in cui pubblicarlo potesse mettere in pericolo il suo proprietario; la sua costanza nel farlo tradisce la rilevanza da lui attribuita all'identità degli uomini e delle donne che incontra. Cantú invece riporta di rado i nomi dei migranti che ferma, ma non attribuisce loro soprannomi o denominazioni particolari; di contro, inserisce il cognome di tutti i suoi colleghi, anche se in alcuni casi li cambia per ragioni di privacy. Sia i primi che i secondi sono delineati nella loro concretezza, senza alludere a dimensioni ulteriori di significato; una probabile eccezione è però costituita dal personaggio di José, la cui esperienza di cattura e rimpatrio in seguito all'attraversamento illegale del confine occupa un'intera sezione dell'opera ed è descritta nel dettaglio, mentre invece le storie di migrazione presentate nei capitoli precedenti sono tratteggiate solo di sfuggita. Se da un lato José possiede un nome ed è descritto come una persona specifica, dall'altro sembra quasi che la sua vicenda sia presentata per mostrare al lettore – e a Francisco stesso – che cosa vivano ogni migrante e la sua famiglia in seguito ad un arresto e ad un'espulsione; in questo senso, anche José, come i protagonisti di *Archivio dei bambini perduti*, potrebbe essere considerato in una certa misura un personaggio esemplare.

5. Rappresentare i vivi: individui o masse?

5.1 Solo un fiume a separarci

Come già accennato, *Solo un fiume a separarci* racconta l'esperienza da guardia di frontiera vissuta dall'autore Francisco Cantú che, dopo aver conseguito una laurea in relazioni internazionali incentrata sullo studio del confine tra Messico e Stati Uniti, decide di arruolarsi per conoscerlo dall'interno. L'opera è divisa in tre parti, la prima delle quali narra episodi del lavoro sul campo svolto da Francisco, e in particolare scambi e dialoghi avuti con i migranti da lui fermati durante i pattugliamenti sul confine. Uno degli incontri più significativi nell'ambito della presente riflessione è quello con una coppia di migranti scoperti da Francisco a dormire in una chiesa dopo essere stati abbandonati dalla loro guida e aver vagato disperati per giorni:

L'uomo mi raccontò che venivano da Morelos. «Mia moglie e io siamo qui in cerca di lavoro», disse. [...] Infilò i pochi averi in uno zaino e aiutò la moglie ad alzarsi. Le lacrime ormai asciutte le avevano rigato il viso sporco; quando si voltò verso di me, vidi che era incinta. «Di quanti mesi sei?», le domandai. La donna distolse lo sguardo, il marito rispose al suo posto. «*Seis meses*». Sorrise. «Mia moglie parla inglese perfettamente», disse [...]. All'esterno, osservai i loro visi nel bagliore dei fari. La donna sembrava giovane. «Dove hai studiato l'inglese?», le domandai.

«Nell'Iowa», rispose, a bassa voce. [...] Teneva il capo chino, evitando il mio sguardo mentre parlava. [...] «Perché sei andata via?», le domandai. Mi disse che era tornata a Morelos per occuparsi dei fratelli dopo la morte della madre. [...] «È stata mia l'idea di attraversare il confine», disse. «Volevo che il nostro bambino visse negli Stati Uniti, come avevo fatto io». L'uomo si prese qualche istante per fissarmi nella luce dei fari. «Ascolta», disse, «credi che sarebbe possibile riportarci in Messico *como hermano*? Potresti accompagnarci al confine», mi supplicò, «e lasciarci lì, *allí en la línea*. Come un fratello». Sospirai [...]. «Devo portarvi al comando», risposi, «È il mio lavoro». L'uomo fece un respiro profondo, annui e salì sul retro del furgone, poi si voltò per aiutare la moglie incinta a fare altrettanto.⁶³

Nel suo lavoro, Francisco è spesso costretto a compiere azioni dure, come ad esempio arrestare i migranti che cercano di attraversare il confine; eppure dal suo atteggiamento e dalle numerose domande che rivolge traspaiono una delicatezza inaspettata nel rapportarsi ai coniugi, un interesse profondo per la storia narrata e un'acuta curiosità verso i motivi che li spingono a migrare. In questa sede, non è il caso di chiedersi se questo frammento sia la riproduzione fedele dell'incontro avvenuto nella realtà; è invece importante notare con quanta attenzione Francisco osservi i due, rilevi i dettagli del loro aspetto e registri i gesti anche minimi che compiono. Lungi dall'interessare solo il presente episodio, un tale comportamento da parte di Francisco è riscontrabile tutte le volte che incontra dei migranti e gli permette di tratteggiare ritratti definiti e riconoscibili.

Nonostante questo, Cantú non rivela quasi mai i loro nomi, a parte in qualche raro caso. La conclusione dell'episodio analizzato poco sopra mostra come la questione del nome divenga in *Solo un fiume a separarci* il sintomo di una riflessione più ampia:

Afferrai la porta metallica della gabbia e mi fermai. «Come vi chiamate?», chiesi. L'uomo mi fissò in modo strano e lanciò un'occhiata alla moglie. Poi, come se fosse un incontro normalissimo, si presentarono uno alla volta. Ripetei i loro nomi e gli dissi il mio. «*Mucho gusto*», dissi. Loro risposero con un sorriso educato. «*Igualmente*». Misi il chiavistello alla gabbia e chiusi la portiera del furgone. Seduto alla guida, mi voltai per osservarli oltre il divisorio in plexiglass. L'uomo abbracciava la moglie e le sussurrava qualcosa con gentilezza, carezzandole il capo. [...] sentii i gemiti sommessi della donna. Mentre guidavo tra le strade senza nome del villaggio [...] per un attimo mi sentii perduto. [...] Al comando, ispezionai i loro effetti personali [...]. Nell'ufficio registrazione compilai i moduli di rimpatrio volontario e inserii i loro nomi nel database. Prima di lasciarli in una cella, gli augurai buona fortuna per il viaggio e li esortai a essere prudenti, a pensare al bambino. Più tardi quella stessa notte [...] mi resi conto di aver già dimenticato i loro nomi.⁶⁴

Sebbene quella tra i coniugi e Francisco sembri una normale presentazione, il contesto in cui avviene la rende atipica: il rapporto tra una guardia di frontiera e i migranti, infatti, non è di certo fondato su cortesia e reciprocità, e non è per sua natura paritario, come traspare chiaramente dal fatto che la prima viaggi comodamente seduta al posto di guida e i secondi siano rinchiusi sul retro di un furgone. L'anormalità della situazione viene rilevata anche dal marito, che guarda Francisco in modo strano, come se la sua curiosità lo sorprendesse. L'interesse per i nomi potrebbe alludere ad un'attenzione

⁶³ F. Cantú, *Solo un fiume a separarci*, cit., pp. 45-46.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 46-47.

verso l'identità e l'individualità delle persone che li portano, ampiamente dimostrata dalle domande inconsuete poste dall'uomo alla coppia.

Eppure, alla fine, quest'ultimo si accorge di aver dimenticato i loro nomi; considerata la pregnanza di significato di cui le denominazioni si fanno portatrici nei testi in esame, non può essere un dettaglio di poco conto. In quanto guardia di frontiera, Francisco incontra tantissimi migranti, con i quali dovrebbe avere contatti brevi, routinari e impersonali. Durante il suo periodo di servizio vede sfilare migliaia di volti e registra migliaia di nomi: pur essendo tutti diversi, i nomi rischiano di essere dimenticati e i volti a cui sono associati finiscono per assomigliarsi tutti. Se dunque in *Solo un fiume a separarci* si rileva il tentativo di restituire la specificità di ogni migrante, allo stesso tempo risulta chiaro quanto questo sia faticoso, sia perché gli uomini e le donne con cui si viene in contatto sono tantissimi, sia perché in un contesto così poco abituato all'umanità come la polizia di frontiera è difficile considerarli diversamente da numeri.

Non a caso, la situazione cambia radicalmente nella terza sezione del libro, quando Francisco lascia la polizia di frontiera e inizia a lavorare in un bar per pagarsi gli studi. Per due anni condivide la pausa pranzo con José, un messicano padre di famiglia che risiede da una vita negli Stati Uniti. Lo status dei documenti di José rimane ignoto finché, dopo essere tornato in Messico per assistere la madre in fin di vita, ha difficoltà a rientrare negli Stati Uniti e cerca di superare il confine illegalmente:

«Non volevo parlarne di fronte agli avventori», esordì [Diane], «ma credo che José stia avendo dei problemi a tornare qui». «Che tipo di problemi?». [...] «Non credo che abbia i documenti», disse. [...] Scossi il capo e abbassai lo sguardo al terreno. «Se solo avessi potuto parlare con lui prima che partisse». «Be', non avresti potuto fare molto», mi disse. [...] Alzai lo sguardo su di lei. «Lui non sa che tornare indietro non è più come un tempo», spiegai. [...] «L'ultima volta che l'ho sentito stava cercando di rientrare negli Stati Uniti». «Oh, no», esclamai. «Non può attraversare adesso. Non d'estate». [...] Chiusi gli occhi e vidi le distese di roccia vulcanica, i cadaveri gonfi, le lenzuola dell'ospedale e i corpi anneriti dal sole. «No», sussurrai, «non José». ⁶⁵

José verrà poi arrestato e processato, insieme a una quarantina di altri uomini. Ma se per la polizia di frontiera e per il tribunale José è solo uno dei tanti migranti irregolari che cercano di entrare negli Stati Uniti, per Francisco è un collega, un amico. Immaginandolo mentre affronta il viaggio, Francisco oppone la sua figura – riconoscibile, dotata di nome – all'ammasso di cadaveri gonfi e bruciati dal sole che lastricano il deserto. Ciò che lo differenzia da loro, almeno dalla prospettiva di Francisco, è il fatto di averlo conosciuto, di aver stretto con lui un legame affettivo.

È proprio in virtù di questo legame che, quando viene a sapere dell'ordine di rimpatrio emanato dal tribunale nei confronti di José, Francisco prova «dolore e risentimento»⁶⁶, e soffre come non aveva mai sofferto prima per nessun migrante rimandato indietro:

⁶⁵ *Ivi*, p. 177.

⁶⁶ *Ivi*, p. 225.

«Vedi», disse mia madre, «provare dolore è naturale. E ovviamente il dolore di José non può essere tuo, come anche il risentimento della sua famiglia. Ma lui è un tuo amico, quindi concediti il permesso di soffrire per lui, il permesso di rimpiangere il fatto che non sia qui». Scossi il capo. «Ma quello di José non è un caso isolato. Ci sono migliaia di persone nelle sue stesse condizioni, migliaia di casi, migliaia di famiglie. Milioni, in realtà – il solo pensiero mi fa mancare l'aria». Mia madre annuì. «È vero», disse, «ma è anche vero che per la sua famiglia e per te José è unico. Di sicuro ci sono migliaia o milioni di persone nella sua situazione, ma è solo grazie a lui se la loro condizione per te non è più qualcosa di astratto. Non sei più separato da ciò che vuol dire rimpatriare qualcuno. Sai cosa lo trattiene, cosa lo separa dalla sua famiglia. È qualcosa di molto vicino a te. Qualcosa che è diventato parte di te».⁶⁷

Come nel brano precedente, anche in questo frammento si sviluppa un'opposizione tra José e la folla di uomini e donne nella sua stessa situazione, qui considerati non più nella loro concretezza di cadaveri ma nella loro astratta genericità. Prima di conoscere José, la condizione del migrante che viene arrestato e rimpatriato era idealmente dolorosa agli occhi di Francisco; tuttavia, dal momento che non era mai stato toccato personalmente dalle sue conseguenze, rimaneva per lui una realtà non esperita, in qualche misura estranea. Se in precedenza non riusciva a immaginare la sofferenza sentita da ogni individuo e dalla sua famiglia in seguito all'arresto e al rimpatrio, tale sentimento gli diventa improvvisamente chiaro non appena si ritrova a provarlo; grazie a José, Francisco riesce a ripensare ai migranti non più come a una moltitudine confusa, ma come a persone distinte, ognuna con il proprio dolore specifico.

5.2 *Archivio dei bambini perduti*

A differenza di Francisco, che prima viene travolto dall'entità della questione migratoria e solo in seguito è toccato da una vicenda concreta e particolare, la madre protagonista di *Archivio dei bambini perduti* si ritrova in primo luogo coinvolta in una specifica storia di migrazione e questo la spinge a documentarsi sul fenomeno in termini più generali. Tutto inizia quando a New York conosce Manuela, una donna messicana le cui due figlie sono state arrestate dopo essere entrate illegalmente negli Stati Uniti e trattenute in un centro di detenzione lungo la frontiera meridionale. Manuela chiede alla protagonista di aiutarla a tradurre alcuni documenti da portare all'avvocato e da quel momento la donna si fa coinvolgere sempre di più nella vicenda, al punto da decidere di fare ricerche approfondite sulla situazione dei minori migranti al confine:

Per stare al passo con il caso, avevo approfondito lo studio delle leggi sull'immigrazione, assistito a udienze in tribunale, parlato con avvocati. Il loro non era che uno tra decine di migliaia di casi simili sparsi per il paese. Solo negli ultimi sei o sette mesi più di ottantamila bambini arrivati senza documenti dal Messico e da Honduras, Guatemala e El Salvador [...]. Tutti quei bambini scappavano da un contesto di abusi indicibili e violenze sistematiche [...]. Quei bambini erano venuti negli Stati Uniti per cercare protezione, cercare madri, padri o altri parenti migrati in precedenza che potessero accoglierli. [...] In quel periodo, la radio e alcuni giornali cominciavano

⁶⁷ Ivi, p. 226.

lentamente a dare risalto a storie sull'ondata di bambini che arrivavano nel paese senza documenti, ma nessuno sembrava trattare la situazione dal punto di vista dei bambini coinvolti.⁶⁸

Non è un caso se in questo brano il riferimento ai minori stranieri come ad un'ondata sia legato a quanto dicono radio e giornali. Nella seconda sezione di *Solo un fiume a separarci*, Francisco Cantú accenna ad uno studio di Jane Zavisca, professoressa di sociologia della cultura presso la University of Arizona, mirato a classificare le metafore usate dai giornalisti per riferirsi ai migranti. L'analisi in questione rileva che, tra le categorie di immagini usate vi è una «sottocategoria di metafore [che] dipinge i migranti come «acque pericolose che minacciano la nazione [...] una casa metaforica»⁶⁹; si rappresenta dunque «il confine come una barriera da rinforzare e sigillare contro la marea crescente», che invece simbolizzerebbe «il dirompente flusso di immigrazione clandestina»⁷⁰ che lo colpisce. Gli uomini e le donne che cercano di attraversare la frontiera non sono dunque descritti nella loro singolarità, ma come un mare di onde indifferenziate che minacciano di invadere il ricco nord del mondo. Anche in *Archivio dei bambini perduti*, la descrizione dei migranti come moltitudine indefinita è ricollegata alla rappresentazione che ne danno i mezzi di comunicazione; come traspare dal seguente frammento, i media non si limitano a registrare l'enormità del fenomeno e a tratteggiarlo in modo neutro, ma spesso tradiscono la propria posizione a riguardo:

centinaia di bambini che arrivano soli, ogni giorno, migliaia a settimana. Giornalisti e commentatori la chiamano emergenza migratoria. Parlano di un afflusso massiccio di bambini, di un'impennata improvvisa. Non hanno documenti, sono illegali, sono stranieri, dice qualcuno. Sono profughi, hanno diritto all'accoglienza, obiettano altri.⁷¹

La madre rimane particolarmente colpita dall'articolo di un quotidiano locale che descrive i bambini migranti come una «massa illegale» e una «piaga biblica»⁷², paragonandoli quindi ad un'invasione di creature infestanti – come zanzare o locuste. Se da un lato in *Archivio* proliferano immagini di questo genere, disumanizzanti e indeterminate, dall'altro lato le bambine di Manuela acquisiscono sempre più definitezza agli occhi della protagonista, mano a mano che cresce il suo coinvolgimento nella loro vicenda; nonostante questo, i loro nomi propri – che le caratterizzerebbero ancor di più e sancirebbero la loro “unicità” – non vengono mai rivelati al lettore.

5.3 *Terra bruciata*

Nei testi analizzati, l'espedito di rappresentare i migranti come un insieme inarticolato non è sfruttato solo dai media, ma anche dal narratore esterno di *Terra bruciata*, che fin dalla loro prima

⁶⁸ V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., p. 28.

⁶⁹ F. Cantú, *Solo un fiume a separarci*, cit., p. 112.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., p. 52.

⁷² *Ivi*, p. 150.

apparizione sulla scena descrive le persone cadute nella trappola dei trafficanti come se ambissero a diventare un unico corpo:

mentre le donne si avvicinano ai bambini e i bambini agli uomini, quelli che camminano ormai da diversi giorni intonano il cantico dei loro timori.

Qualcuno ha fischiato e si sono accese le luci... non riuscivamo a vedere davanti a noi... ci siamo stretti gli uni agli altri... corpi spaventati, ecco cos'eravamo.

Le parole delle anime i cui corpi vogliono essere uno solo attraversano lo spazio.⁷³

Se inizialmente i corpi vengono indicati al plurale, come se ogni migrante avesse il suo e fosse dunque un individuo determinato, la paura li spinge a stringersi gli uni agli altri, fino a diventare un agglomerato unico dotato di una sola voce e scosso dallo stesso tremore: «gli uomini e le donne che hanno lasciato la loro terra ormai da giorni sentono qualcosa uscire dalle loro viscere e si avvicinano sempre di più gli uni agli altri, fondendo i loro tremori in uno solo e le loro voci gravi in una sola»⁷⁴. La “fusione” è data per assodata poche pagine dopo, quando i migranti vengono descritti come «creature che formano una massa dalla voce che ora ripete i timori che d'improvviso hanno preso le loro teste»⁷⁵. All'accorpamento delle membra corrisponde dunque l'elevazione di un'unica voce “collettiva” che intona quello che viene definito «canto dei loro timori», espressione riecheggiata in altri punti del testo attraverso locuzioni simili o attraverso il ricorso al verbo “cantare” per descrivere l'azione di parlare e raccontarsi compiuta in varie occasioni dai migranti – «i senz'anima continuano a cantare il loro orrore»⁷⁶.

Tenendo conto del fatto che *Terra bruciata* intrattiene un fitto dialogo intertestuale con l'*Inferno* dantesco, queste scelte lessicali appaiono tanto più significative se si considera che “cantare” è un verbo programmatico utilizzato dai poeti per descrivere l'azione di comporre un poema in versi. Nell'*Inferno*, tale termine viene usato in questo senso sia da Virgilio quando allude alla composizione dell'*Eneide*⁷⁷, sia da Dante stesso quando delinea i fatti che si appresta a narrare⁷⁸. Da un lato, i Canti dell'*Inferno* danno voce al tormento dei dannati da lui incontrati durante il viaggio ultraterreno; dall'altro *Terra bruciata* restituisce il «canto» dei migranti – ormai ridotti ad «anime» – che racconta gli orrori e le sofferenze da loro subite. Ma se Dante riporta i nomi degli spiriti che interpella – o dà indizi sufficienti perché possano essere identificati – e si ferma ad ascoltare la loro storia, i nomi dei

⁷³ E. Monge, *Terra bruciata*, cit., p. 11.

⁷⁴ *Ivi*, p. 12.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 13-14.

⁷⁶ *Ivi*, p. 134.

⁷⁷ Seguono alcuni esempi: D. Alighieri, *La Divina Commedia – Inferno*, cit., p. 12, Canto I, vv. 73-74: “Poeta fui, e cantai di quel giusto / figliuol d'Anchise che venne di Troia”; pp. 304-305, Canto XX, vv. 112-113: “[...] così 'l canta / l'alta mia tragedia in alcun loco”.

⁷⁸ Ad esempio *ivi*, p. 314, Canto XXI, vv. 1-2: “Così di ponte in ponte, altro parlando / che la mia comedia cantar non cura”.

migranti non vengono mai espressi e le loro voci non sono più distinguibili le une dalle altre. Per gran parte del romanzo raccontano un'unica storia, scandita dalla prima persona plurale e da frequenti a capo: questo conferisce alla narrazione un ritmo cantilenante, dandole l'aspetto di una litania pronunciata collettivamente e composta da versi che riferiscono in rapida successione gli abusi sofferti. Il presente passaggio costituisce un valido esempio in tale senso:

*Ci hanno rimesso sul camion, quello grosso... ci hanno legato un'altra volta... ci hanno buttato per terra e ci hanno picchiato e urlato... ci è tornata la paura... ma era una paura diversa... non avevamo la forza di tremare... non avevamo la forza di sentire nulla... non c'era nemmeno niente da pensare né da dire, né niente per cui piangere.*⁷⁹

Le parole attribuite a quest'unica voce sono sempre riportate in corsivo, perché – come già accennato – sono tratte da testimonianze reali di migranti.

Il continuum viene spezzato solo raramente, quando il narratore nomina alcuni specifici individui rapiti, rendendoli riconoscibili tramite caratteristiche peculiari o azioni che compiono ma non rivelando mai i loro nomi: vi sono ad esempio la già citata bambina dalla testa enorme, il vecchio Indovino, «la più vecchia di tutte le senz'anima»⁸⁰ con i palmi delle mani bruciati, alcuni ragazzi che cercano di scappare o ribellarsi e vengono uccisi. Inoltre, altri migranti che hanno la fortuna di conservare la loro individualità sono Coluichehaancoraunnome e tutti i suoi compagni, indicati con appellativi che evidenziano il fatto che abbiano conservato la loro anima, la loro voce, il loro corpo, la loro ombra: dal momento che non sono ancora stati rapiti e non hanno ancora perso la loro identità non sono spinti a confondersi in un solo corpo e le loro voci sono distinguibili le une dalle altre; tutto cambierà quando cadranno nella trappola dei trafficanti ed eleveranno per la prima volta il loro cantico disperato.

6. Rappresentare i morti: individui o masse?

6.1 Confronto tra *La Bestia* e *Solo un fiume a separarci*

[...] il treno [...] ha scaraventato giù dal suo dorso tanti migranti, lasciandosi alle spalle innumerevoli corpi smembrati e mutilati. Proprio oggi ho saputo che un ragazzino di nome José ha perso la testa sotto quel treno. José era il più giovane dei tre salvadoregni con i quali ho viaggiato due mesi fa. [...] La testa, mi hanno detto, gli è stata mozzata con un taglio netto. Acciaio contro acciaio. [...] A volte è semplicemente la spossatezza a ucciderti. Basta scivolare lentamente nel sonno, e la testa ti è strappata via dal corpo. José è stato sbalzato giù da uno di quei sussulti del treno che possono farti cadere facilmente quando sei sfinito. È stato Marlon, che viaggiava con lui quando è successo il fatto, a darmi la notizia. Anche José stava scappando, mi ha confessato. [...] sapeva benissimo da cosa fuggiva: dalle gang che avevano costretto alla chiusura il forno in cui lavorava.⁸¹

⁷⁹ E. Monge, *Terra bruciata*, cit., p. 134.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 197-198.

⁸¹ Ó. Martínez, *La Bestia*, cit., pp. 6-7.

A poche pagine dall'inizio del reportage giornalistico *La Bestia*, il lettore si imbatte per la prima volta nel minuzioso resoconto di un decesso, che colpisce per la sua crudezza e per il tono asciutto con cui è narrato. Nei brani in cui descrive il fenomeno migratorio in termini generali, Óscar Martínez si riferisce alle vite e alle morti dei migranti alludendo alle statistiche, citando le fonti, senza scendere nel particolare; quando invece racconta le singole storie, si impegna a riportare più informazioni personali possibili sugli individui in questione, soprattutto se scopre che sono morti. Quello di José è un caso rappresentativo: il lettore viene a conoscenza del suo nome, della sua provenienza, a grandi linee della sua età, del motivo per cui è partito, del lavoro che faceva prima; persino il suo trapasso viene descritto nel dettaglio. Sia che scriva di migranti vivi che di migranti morti, Martínez si impegna a restituire loro un nome e un accenno di storia, dando rilievo alla loro identità e unicità di persone.

Però, in particolare quando parla di decessi, il giornalista non può fare a meno di sottolineare il numero esorbitante di cadaveri che costellano la via verso gli Stati Uniti e l'impossibilità di nominarli e riconoscerli tutti. Nel brano in esame, ad esempio, la figura di José – definita e specifica anche nella morte – è giustapposta a quelle dei numerosi migranti che sono stati scaraventati giù dal dorso del treno e che si sono ridotti a «corpi smembrati e mutilati». La situazione rilevabile lungo il tragitto della Bestia è drammatica e impressionante: «Quanti corpi ci saranno là fuori, nelle terre che costeggiano questi binari? Padre Solalinde ha definito questa terra un “cimitero senza nome”»⁸². L'immagine restituita al lettore è quella di una vasta distesa di corpi anonimi che lambisce la via percorsa dal treno. Alle parole di padre Solalinde fa eco un sermone a cui Martínez assiste, tenuto dal vescovo di Ciudad Juárez, Renato León: «“Se piantassimo in terra una croce per ogni morto nel deserto avremmo una fila che arriverebbe fino al mare”»⁸³. Anche León, come Solalinde, usa la metafora del cimitero e immagina i corpi dei migranti disposti ordinatamente in fila, con una croce a contrassegnare la loro tomba: se fossero collocate una vicina dopo l'altra, le sepolture sarebbero talmente tante da estendersi per chilometri e chilometri.

Il discorso di León spinge Martínez a fare una dolorosa considerazione:

Non ci sono numeri certi, qui. Ogni istituto o esperto ha le sue stime. Nessuna conta per area, nazionalità, genere o età. I morti sono morti. Morti nel deserto, nei fiumi, nelle colline. Migranti morti. [...] La maggior parte dei corpi ritrovati sono messi a verbale come «migrante non identificato». Le organizzazioni che forniscono questi dati li definiscono «calcoli approssimativi», «stime per difetto», o «incompleti».⁸⁴

Per quanto lui stesso, a più riprese, cerchi di rendere conto dell'enormità del fenomeno ricorrendo a dati statistici e conteggi ufficiali, in questo caso ne denuncia l'insufficienza: oltre ad essere inadeguati perché stimati per difetto, i dati trattano i migranti deceduti come totalità, senza indicarne le

⁸² *Ivi*, p. 75.

⁸³ *Ivi*, p. 294.

⁸⁴ *Ibidem*.

provenienze, le età, il genere, il luogo in cui i loro corpi riposano; e soprattutto, non ne ricordano il nome, sostituito con l'asettica etichetta "migrante non identificato". Inoltre, essendo astratti per loro natura, i numeri non restituiscono la concretezza dei cadaveri, a differenza delle raffigurazioni date da Solalinde, León e dallo stesso Martínez; se di fronte ai primi si può mantenere un certo distacco e sostenere che «i morti sono morti», le seconde costringono a immaginare la morte nella sua materialità.

Allo stesso modo di Martínez, anche Cantú struttura *Solo un fiume a separarci* alternando episodi narrativi che raccontano la sua esperienza personale con i migranti a riflessioni generali sostenute da fonti e dati; tuttavia, i numeri non rimangono quasi mai separati dai corpi, come esemplifica il seguente brano:

Nel 2017, Manny Fernandez ha scritto sul *New York Times* che la polizia di confine aveva registrato oltre seimila morti tra il 2000 e il 2016. Nella sola Pima County, in Arizona, sono stati rinvenuti i resti di oltre duemila migranti. Lo sceriffo di un'altra contea rurale del Texas ha dichiarato alla giornalista che «per ogni corpo che troviamo, probabilmente ce ne sono altri cinque». Anche se nel complesso il numero dei migranti che riescono a superare il confine è ai minimi storici, nelle contee con la maggior incidenza di decessi le morti sono rimaste costanti, quando non sono aumentate. Lungo tutto il confine, i medici legali e gli antropologi forensi di università e organizzazioni non profit lottano per identificare migliaia di resti. «Nessuno merita di essere soltanto un numero», ha detto a Fernandez uno di questi esperti. «Cerchiamo di scoprire a chi appartengano questi corpi, per restituirgli un nome». ⁸⁵

Il numero dei decessi registrati dalla polizia di frontiera è reso immediatamente tangibile dall'immagine dei cadaveri mai ritrovati e di quelli rinvenuti in Arizona, ma soprattutto dalla descrizione della condizione in cui versano gli obitori lungo il confine, invasi come sono da un'enorme quantità di resti umani anonimi. Il rapporto tra l'intangibilità delle cifre e la loro incarnazione corporea è delineato in modo ancora più sconvolgente dalla testimonianza resa allo scrittore Charles Bowden dall'ex sicario di un cartello della droga, il quale rivela il destino di molti individui – migranti e non – uccisi dalla narcoguerra:

Quando le persone che avevano rapito venivano giustiziate, i corpi venivano ammassati in fosse comuni, note con il nome di *narcofosas*. «Credo che qui, nella regione a ridosso del confine [...] se ci sono un centinaio di narcofosas, ne sono state scoperte solo cinque o sei» [...]. «Non saprei dirvi con precisione quanti cadaveri siano stati sepolti in questo modo. È un calcolo impossibile». Ciononostante «i numeri sono molto importanti, rappresentativi. Cento persone. Riesci a immaginare cento persone sepolte in un cimitero, ma non ammassate l'una sull'altra in una fossa comune. Puoi immaginare un tentativo di riconoscere, di identificare queste persone? Puoi immaginare che in un lotto di centoventi metri quadrati [...] ci siano cinquanta persone sepolte in una fossa comune?». ⁸⁶

La lettura di questo passaggio spinge a visualizzare le spoglie delle persone associate ai dati numerici in questione e a immaginare lo spazio che occupano, gettate le une sulle altre in un mucchio. Come

⁸⁵ F. Cantú, *Solo un fiume a separarci*, cit., pp. 109-110.

⁸⁶ *Ivi*, p. 126.

le rappresentazioni date da padre Solalinde e dal vescovo León in *La Bestia*, anche questi brani tratti da *Solo un fiume a separarci* rendono l'idea della moltitudine di corpi disseminati lungo il cammino dei migranti; tuttavia, se da un lato incoraggiano i lettori a superare l'astrazione, dall'altro ostacolano la messa a fuoco del singolo volto e la valorizzazione della singola identità. In fin dei conti, sia che siano considerati come cifre da conteggiare, sia che vengano raffigurati nella loro fisicità di cadaveri, i migranti morti rischiano di confluire tutti in un continuum indistinto e indifferenziato.

Da parte sua, Óscar Martínez si sforza di scandagliare tale continuum per ridare un nome a coloro rischiano di perderlo. Se nel passo analizzato all'inizio del presente paragrafo era riuscito a tutelare l'individualità di José distinguendo nettamente il suo corpo da quelli rimasti senza nome, nel frammento seguente restituisce sia l'immagine dell'ammasso di cadaveri, sia l'importanza di considerare ogni salma come un individuo e ogni decesso come un evento rilevante: «a Chalchuapa e Tacuba, giovani donne e uomini condannati alla violenza e alla morte diventano i nuovi corpi ritrovati in strada. Roberto, Mario, Yorge, Yésica, Jonathan, José, Edwin. Tutti tra i quindici e i ventisette anni. Tutti uccisi a El Salvador tra agosto e settembre»⁸⁷.

Sebbene anche in *Solo un fiume a separarci* si cerchi di rendere conto della specificità di ogni migrante nella descrizione delle interazioni con i vivi, la situazione si complica quando il protagonista è costretto a interfacciarsi con la morte. Le scene crude e violente a cui spesso assiste durante la sua quotidianità di guardia di frontiera finiscono per tormentarlo anche nei sogni, come accade nel seguente brano:

Nel sogno sono accucciato nell'oscurità. Il pavimento della caverna è ricoperto di masse scure, braccia e gambe amputate dai corpi cui un tempo appartenevano. Le tocco, le prendo in mano, avvertendo la polvere, il sangue, la pelle fredda. Ispeziono quelle membra alla ricerca di una testa, dei resti di un viso – qualcosa che possa identificare i corpi abbandonati qui. Lascio la caverna a mani vuote e riemerge in un paesaggio privo di colori.⁸⁸

Nonostante Francisco si sforzi di trovare indizi che gli permettano di capire di chi siano i cadaveri, alla fine è costretto a desistere. Se da un lato la descrizione minuziosa delle sue azioni e percezioni sensoriali contribuisce a dare l'idea della concretezza dei resti organici, dall'altro lo smembramento dei corpi li rende più simili a materia inerte che a esseri umani. Il fatto che non siano distinguibili gli uni dagli altri ma siano mescolati in un unico ammasso di carne ostacola sia idealmente che fisicamente la loro ricostituzione come singoli individui.

Rappresentazioni di questo tipo caratterizzano in particolare la seconda parte di *Solo un fiume a separarci*, che racconta l'esperienza di Francisco nella sezione d'intelligence della polizia di confine. L'abbandono dell'azione e il tempo trascorso davanti allo schermo di un computer non giovano alla

⁸⁷ Ó. Martínez, *La Bestia*, cit., p. 32.

⁸⁸ F. Cantú, *Solo un fiume a separarci*, cit., p. 19.

sua salute psicologica: se prima, pur correndo pericoli continui, aveva un certo margine di azione, ora è drammaticamente separato da ciò che accade sul campo e non può intervenire direttamente. Il fatto di lavorare in ufficio non lo protegge dalla violenza insita nella realtà della frontiera, ma anzi lo espone continuamente alla vista di immagini macabre e crude raffiguranti le vittime della narcoguerra, che può solo guardare e analizzare perché non ha il potere di fare nient'altro:

Ogni giorno nella sede dell'intelligence del Settore ricevevamo un'email della DEA [...]. Il messaggio conteneva foto e stralci d'informazioni provenienti dai media americani e messicani relativi alle attività recenti dei cartelli della droga in entrambi i paesi. Quegli estratti includevano immagini di cadaveri che erano stati fatti a pezzi e le cui parti erano state sparpagliate nel deserto, oppure raggruppate alla rinfusa e nascoste o ancora lasciate in bella mostra come per obbedire a un antico e sanguinoso rituale. I volti delle vittime sembravano congelati nell'istante del decesso e si affacciavano dai nostri monitor senza identità né storia, separati dai corpi che avevano abitato e dalle relazioni umane che li avevano sostenuti.⁸⁹

Questo brano chiarisce ancor più dei precedenti che il dramma legato alle vittime dei cartelli non è determinato solo dal fatto che vengono uccise e fatte a pezzi, ma soprattutto dall'enorme difficoltà che si riscontra nel ricomporre i cadaveri e restituire loro un nome; più in generale, se anche i corpi non fossero smembrati, il loro abbandono nel deserto senza nulla che possa identificarli li condannerebbe alla perdita dell'identità e alla quasi impossibilità di essere ritrovati e riconosciuti dai propri cari. La peculiarità del passo in questione, però, è la sensazione di estraneità provata da Francisco di fronte alle fotografie inviate dalla DEA: le vittime gli scorrono davanti senza nome né storia, imprigionate nell'eterno presente del decesso, quasi che la morte fosse la loro unica realtà e non fossero mai state vive; quasi che non fossero altro che materia inerte, senza più nulla che li connoti come esseri umani. Oltre a disumanizzare le vittime, la mediazione di fotografie e monitor distacca ancor di più l'osservatore dalla tragicità della singola scena di morte che sta guardando; questo, unito al fatto che egli sia costretto a guardare ogni giorno un'infinità di immagini del genere, fa sì che si abitui alla loro vista e che finisca per percepirle non più come una collezione di tragedie individuali e specifiche, ma come un flusso continuo e ininterrotto di morti impersonali.

6.2 Conclusioni

Nella *Nota dell'autore*⁹⁰ datata 2018 con cui si chiude *Solo un fiume a separarci*, Cantú riporta alcune osservazioni generali sull'evoluzione della situazione al confine tra Messico e Stati Uniti negli anni successivi al suo abbandono della polizia di frontiera; inoltre, articola la riflessione teorica sul fenomeno migratorio – già accennata nei brani saggistici che attraversano l'intera opera – rimandando al pensiero di importanti intellettuali, come ad esempio Giorgio Agamben, Gloria Anzaldúa, Judith Butler. Nel riferirsi alla retorica disumanizzante utilizzata dalla politica, dalla polizia e dai media

⁸⁹ *Ivi*, pp. 88-89.

⁹⁰ *Ivi*, pp. 245-263.

statunitensi in relazione ai migranti centroamericani – basata sulla comune tendenza a descriverli come una moltitudine indistinta –, Cantú allarga il focus sull'intero pianeta e si concentra in particolare sulle rotte di transito che caratterizzano il Mediterraneo, e sull'isola di Lampedusa, definita come «la porta d'accesso all'Europa dell'Africa settentrionale»⁹¹; esattamente come accade negli Stati Uniti, infatti, anche in Europa si rischia di fondare il discorso riguardo la questione migratoria su logiche degradanti, che finiscono per non tener conto dell'umanità dei migranti.

A questa tendenza si contrappongono le considerazioni di vari pensatori; in particolare, Cantú ricorda le parole pronunciate da Papa Francesco in occasione della sua visita all'isola di Lampedusa, per commemorare le persone morte nel tentativo di attraversare il Mediterraneo: il pontefice si riferisce «ai migranti deceduti non come a una massa indifferenziata e disumanizzata, ma come a una famiglia»⁹² definendoli «fratelli e sorelle». A livello ideale, il legame fraterno dovrebbe essere paritario, basato sull'affetto reciproco e sul riconoscimento della specificità dell'altro; dal momento che, con tutta probabilità, l'allusione del papa alla famiglia rimanda all'idea di una fratellanza universale che accomuni tutti gli individui in quanto esseri umani, considerare i migranti come fratelli e sorelle andrebbe nella direzione di tutelare la loro umanità e riconoscere l'importanza di ogni singola vita. Secondo Cantú, per favorire una tale concezione dei migranti ed evitare che le loro storie e i loro decessi diventino «ripetibili all'infinito, fino a raggiungere l'astrazione»⁹³ – secondo le parole di Frances Stonor Saunders –, bisogna iniziare «piangendone le morti, pronunciandone i nomi, guardandoli, ascoltandoli e amplificandone le voci»⁹⁴.

Alla luce dell'analisi delineata nel presente capitolo, si può concludere che la rilevanza riservata alla questione del nome nei testi di Uribe, Monge, Luiselli, Martínez e Cantú abbia proprio questa motivazione. E tuttavia, dal momento che non basta ricordare i nomi, ma è necessario anche prestare attenzione ai corpi e ascoltare le voci per restituire dignità ad ogni singolo migrante, i prossimi capitoli si concentreranno proprio su queste tematiche, cercando di rendere conto delle loro declinazioni specifiche in ognuna delle opere in esame.

⁹¹ *Ivi*, p. 258.

⁹² *Ivi*, p. 259.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ivi*, p. 260.

Capitolo secondo: il corpo

1. Imprese dei corpi

«Cuerpos que cruzan fronteras, continentes, océanos»¹: è così che Alice Favaro, nel già citato saggio *Migraciones, marginalidades y representaciones de la violencia*, si riferisce ai migranti, mettendo in primo piano la loro corporeità. Un tale approccio è interessante e condivisibile: infatti, sebbene sia doveroso considerare anche gli aspetti invisibili e intangibili dell'impresa migratoria – come ad esempio i desideri, i progetti e le paure di coloro che decidono di partire –, è opportuno ricordare che un'esperienza di migrazione è, nella sua dimensione più concreta, il lungo ed estenuante viaggio di un corpo che penetra illegalmente in zone di frontiera con l'obiettivo di raggiungere la meta agognata, e cioè uno luogo che nella maggior parte dei casi si trova oltre un confine difficilmente valicabile. Le aree percorse dai migranti nel corso del viaggio sono spesso ambienti impervi, ostili, costellati di insidie: per riuscire ad attraversarli è necessario spremere il proprio corpo, esercitando la sua resistenza, la sua adattabilità, il suo vigore, e costringerlo a sopportare condizioni private ed estreme. È inevitabile che l'impresa migratoria metta i fisici sotto pressione: ma se in alcuni casi la sofferenza non lascia cicatrici indelebili e i corpi riescono a riprendersi, in altri casi le ferite sono tali da segnarli inguaribilmente, o addirittura da trasformarli in cadaveri.

Considerata la centralità della fisicità nell'ambito dell'esperienza migratoria, non stupisce che i testi analizzati nella presente trattazione riservino speciale attenzione alla sfera corporea. Non a caso, le opere che più si concentrano sulla rappresentazione delle fatiche sopportate dai migranti sono quelle che assumono il viaggio migratorio come uno dei perni della narrazione, e cioè *Terra bruciata*, *Archivio dei bambini perduti*, *La Bestia* e *Solo un fiume a separarci*; il presente studio esamina il modo in cui queste ultime raffigurano, ognuna con le proprie specificità contenutistiche e formali, i corpi dei migranti alle prese con i territori di frontiera. Nel presente paragrafo non ci si riferisce ad *Antígona González*, dal momento che, pur trattando lo stesso tema degli altri testi, lo fa da una prospettiva peculiare: non quella di qualcuno che abbia vissuto sulla sua pelle il viaggio o visto i suoi effetti sui corpi, ma quella della sorella di un migrante scomparso. Il focus di *Antígona González* non è dunque la narrazione delle imprese compiute da Tadeo dopo la sua partenza – delle quali, anzi, non si sa nulla –, ma il dolore di Antígona di fronte alla sua scomparsa, e la conseguente disperata ricerca delle sue spoglie.

1.1 Marciare nella giungla

Dei quattro testi oggetto della presente analisi, i romanzi *Archivio dei bambini perduti* e *Terra bruciata* sono gli unici a dedicare un ampio spazio alla descrizione del tragitto intrapreso dai migranti

¹ A. Favaro, *Migraciones, marginalidades y representaciones de la violencia*, in *L'altro sono io. Scritture plurali e letture migranti*, cit., p. 229.

nel folto della giungla, spesso così fitta da poter essere attraversata solamente a piedi. L'impenetrabilità della boscaglia è ben descritta fin dalle prime pagine di *Terra bruciata* – la cui vicenda si svolge principalmente entro i limiti di una selva vicino al confine –, quando si allude alla «barriera vegetale che [i migranti] hanno violato per giungere nella radura in cui erano appostati i loro aguzzini»²: il groviglio di piante è tanto intricato da formare una sorta di muro che dev'essere «violato» per essere superato; l'unico modo per farsi strada è mozzare rami e liane menando fendenti con il machete, come fanno i due ragazzi della selva. Ma oltre alla difficoltà di movimento, vi è un'altra grande insidia dovuta all'inaccessibilità della giungla: il costante rischio di perdersi e non uscirne vivi, un rischio sul quale le due guide fanno leva in continuazione per spingere il secondo gruppo di migranti a rimanere compatto e camminare velocemente – «“Chi si ferma di nuovo vi giuro che lo lascio qua... e chi rimane qua non riuscirà mai ad uscirne da solo!”»³. Poiché i migranti non conoscono la foresta, sono costretti ad affidarsi ai due ragazzi per attraversarla e a mantenere il ritmo da loro imposto: se venissero lasciati indietro, per loro sarebbe la fine.

Tuttavia, nonostante le minacce dei due e il timore di smarrirsi, i migranti non riescono ad ignorare la fatica e sfruttano ogni pretesto per fermarsi:

prima [...] è stata una signora già anziana a smettere di camminare per recitare una preghiera [...]: aveva appena cominciato la sua orazione quando il minore l'ha raggiunta e l'ha spintonata per farle riprendere il cammino. Più avanti è stato Coluichevantancoraun'anima a uscire dal sentiero prendendo per mano la sua bambina e usandola come alibi: «Doveva fare pipì... non ce la faceva più» [...]. Poi, a fermarsi di colpo è stato un ragazzo che si sentiva mancare l'aria: voleva tirare fuori dallo zaino il piccolo inalatore che poteva liberargli i bronchi e invece è caduto nell'erba: furibondo, il minore [...] ha colpito l'inalatore con la sua torcia. E adesso è la donna incinta [...] a rallentare di colpo il ritmo delle sue gambe con la scusa del pancione, poi si avvicina al tronco di un enorme albero di sapote bianco e, affondando le unghie nella corteccia, contrae i lineamenti sul volto adombrato e lancia al mondo un lamento vacuo. [...] afferrando per il braccio Coleichehaancoraun'ombra, [il minore] la strappa dall'albero e inizia a spintonarla: «Muoviti, non ti permetterò di darci problemi!».⁴

Il focus del passo si sposta velocemente da un personaggio all'altro e da un bisogno corporeo all'altro, in una rapida successione di espedienti mirati a diminuire l'andatura concitata imposta dalle guide. Ma l'avanzata non può rallentare per nessuna ragione, nemmeno in favore di soggetti deboli come una bambina, un'anziana, una donna incinta e un giovane asmatico; la guida più giovane non ha alcuna pietà e anzi risponde alle necessità fisiche dei migranti strattonando e malmenando i loro corpi perché continuino a procedere senza sosta. Tuttavia, le sue intimidazioni non possono nulla contro la spossatezza che grava sempre più sulle membra dei viaggiatori i quali, alla fine, «prostrati dalla fatica,

² E. Monge, *Terra bruciata*, cit., pp. 12-13.

³ *Ivi*, p. 241.

⁴ *Ivi*, p. 240.

dalla pioggia incessante e dai rumori [...] camminano sempre più lentamente e sempre più lontani gli uni dagli altri»⁵.

Una situazione molto simile è presentata nella quarta elegia del romanzo *Archivio dei bambini perduti*, in cui si racconta di come i sette bambini protagonisti delle *Elegie* marcino per dieci giorni attraverso una fitta giungla al seguito del loro coyote, e crollino esausti e doloranti al termine di ogni giornata di cammino:

Molto spesso i piccoli cadevano o si gettavano al suolo, le gambe e i piedi non ancora pronti, non abbastanza forti, non abituati. Ma anche i più grandi, nonostante la pianta maggiormente sviluppata e il collo del piede muscoloso, faticavano a mantenere un passo fermo dopo l'ora del tramonto, sicché ringraziavano in silenzio quando gli altri rallentavano o cadevano, ponendo di fatto fine alla marcia. [...] Scalzi, stringevano nelle mani le piante dei piedi indolenzite, chiedendo quanto mancava per raggiungere lo scalo ferroviario. Alcuni restavano in silenzio, alcuni strillavano senza ritegno per le fitte, e c'era chi doveva girarsi e vomitare alla vista dei propri calzini zuppi di sangue e della pelle che veniva via. Ma all'alba del giorno dopo, e di quello dopo ancora, si alzavano comunque e facevano altra strada.⁶

Il presente brano rappresenta lo sforzo fisico dei bambini da una prospettiva originale, focalizzandosi sui loro piedi: ne delinea le caratteristiche anatomiche e descrive le reazioni dei piccoli migranti di fronte alle ferite che i piedi riportano in seguito all'incessante scarpinata. La sofferenza dei piedi sembra concentrare e rispecchiare la sofferenza dell'intero corpo, rendendoli una sorta di sineddoche; d'altra parte, è pur vero che essi sono realmente la parte del corpo più dolorante, se si cammina ininterrottamente per giorni. Sebbene appaia evidente che il ritmo tenuto sia eccessivo e stia portando i bambini allo stremo, il coyote – come i ragazzi della selva nel frammento precedente – non permette loro né di rallentare né di cedere. Proprio come capita a molti altri migranti in situazioni simili, sia che siano incalzati da qualcun altro sia che siano loro stessi ad imporsi di procedere in velocità, anche i sette protagonisti delle elegie spingono i loro fisici oltre il limite; in questo modo riescono a raggiungere in tempo uno scalo ferroviario nel cuore della giungla.

Mentre attendono il treno insieme ad altri migranti, vengono accerchiati da alcuni venditori ambulanti interessati esclusivamente al loro denaro; le uniche che si interessano al loro dolore fisico e che cercano di alleviarlo sono tre giovani donne «con lunghe trecce di ossidiana e secchi di magnesio in polvere»⁷:

Gratis, le tre ragazze si offrono di occuparsi dei piedi devastati dei bambini, dei talloni e degli avampiedi carnosì, spaccati come patate bollite. Si sedettero accanto a loro e immersero le mani a coppa nei secchi di metallo. Cosparsero di polvere le piante e il collo, e quindi si servirono di stracci rovinati o pezzi di asciugamano per avvolgere la pelle lacerata. Usarono le pietre pomice per ridurre i calli legnosi, attenti a non strofinare la pelle indolenzita, e massaggiarono i muscoli contratti del polpaccio con i pollici piccoli ma sicuri. Si offrono di bucare le vesciche gonfie con un ago sterilizzato.⁸

⁵ *Ivi*, p. 278.

⁶ V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., p. 199.

⁷ *Ivi*, p. 203.

⁸ *Ibidem*.

Allo stesso modo del precedente, anche questo brano è concentrato sui piedi dei bambini, delineati con dovizia di dettagli in tutte le loro parti; la descrizione indugia a lungo sulle vesciche, i muscoli doloranti, i calli, la pelle rovinata, rendendo visibile e concreta la sofferenza dei piccoli migranti. Ma se il passo precedente era dominato dalla fatica fisica e dalla costrizione a procedere nonostante tutto, questo frammento si concentra sulla cura attenta e competente riservata dalle tre ragazze ai piedi dei bambini, la quale si traduce in azioni concrete tratteggiate con precisione e realismo, ma rappresentate a livello espressivo con una certa delicatezza, al punto da rendere la descrizione quasi poetica.

1.2 Cavalcare i treni

A differenza del romanzo *Terra bruciata* e del memoir *Solo un fiume a separarci*, entrambi focalizzati su una sola tappa del cammino dei migranti – rispettivamente sull’attraversamento della giungla e del deserto –, il romanzo *Archivio dei bambini perduti* e il reportage *La Bestia* cercano di rappresentare il viaggio migratorio nella sua interezza, delineando gli innumerevoli scenari, tutti ugualmente insidiosi, che i migranti percorrono nel loro tragitto verso gli Stati Uniti; nel farlo, descrivono i mezzi di trasporto da loro maggiormente sfruttati per velocizzare gli spostamenti, e cioè i numerosi treni merci che solcano il Messico da sud a nord. I migranti viaggiano in bilico sul tetto dei vagoni, lasciandosi trasportare da questi mezzi di fortuna conosciuti come “la Bestia”, quasi che non fossero semplici treni, ma un’unica enorme e spaventosa creatura mitologica:

Eccola la Bestia, il serpente, la macchina, il mostro. Questi treni sono al centro di innumerevoli leggende, le loro storie sono imbevute di sangue. Alcuni tra i migranti più superstiziosi dicono che la Bestia è un’invenzione del diavolo. Altri sostengono che i rantoli e gli schianti del treno sono le grida di quelli che hanno perso la vita sotto le sue ruote. Acciaio contro acciaio.⁹

Come suggerisce il presente passo, tratto dal reportage di Óscar Martínez, nell’immaginario dei migranti la Bestia non è un semplice – seppur micidiale – ammasso di metallo inanimato, ma un essere vivo ed essenzialmente malvagio, paragonabile a un mostro o addirittura al diavolo, assetato del sangue di coloro che osano cavalcarlo. Questa descrizione orrorifica richiama un passo simile tratto dalle *Elegie per i bambini perduti*: «le ruote del treno sputano scintille [...] mentre dagli intestini metallici del treno arriva senza posa un rumore simile all’urlo di migliaia di anime, come se passare nel deserto comportasse lo schiacciamento di masse di incubi»¹⁰. La doppia natura della Bestia viene qui condensata nel forte e quasi ossimorico accostamento “intestini metallici”: il materiale di cui è fatta la ascriverebbe alla categoria delle macchine, ma il fatto che possieda un “intestino” in cui digerisce le sue prede la rende simile ad un animale feroce. Nemmeno lo stridore che produce

⁹ Ó. Martínez, *La Bestia*, cit., p. 65.

¹⁰ V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., p. 172.

sfrecciando sui binari sembra avere un'origine puramente meccanica: entrambi i passaggi lo assimilano alle grida di orrore di coloro che sono morti sotto le sue ruote.

Per evitare questo destino e sopravvivere, i migranti devono apprendere in fretta le regole della Bestia, in primis quelle utili a salire a bordo: infatti, se talvolta è possibile arrampicarsi senza rischi sul tetto dei vagoni durante i periodi di sosta, in altre occasioni il treno non si ferma ma si limita a rallentare, e dunque bisogna essere abbastanza abili da balzare su in corsa. I protagonisti delle *Elegie per i bambini perduti* provano entrambe le esperienze: spesso hanno la fortuna di salire sui tetti dei treni merci durante le soste, ma ad un certo punto del viaggio, come racconta la nona elegia, sono costretti ad imparare velocemente la tecnica per aggrapparsi alle fiancate dei vagoni:

concentratevi sul prossimo vagone merci o la prossima gondola e individuate una scaletta laterale. [...] appena il vagone è più vicino, puntate una sola sbarra. Stendete un braccio, afferrate la sbarra con la mano, correte insieme al treno, non troppo vicino ai binari e alle scintille delle ruote. Sfruttate l'abbrivio e la forza delle gambe per spingervi e staccarvi da terra, saltate su, afferrate una sbarra più bassa con l'altra mano, dondolando in avanti, e tirate il peso del corpo verso la scaletta laterale usando la forza delle braccia. Quasi tutti i bambini si erano dimenticati questi dettagli.¹¹

La lista di indicazioni snocciolate dal coyote è così incalzante e precisa che il lettore può facilmente visualizzare la successione e il ritmo delle azioni che il corpo dei migranti deve compiere per salire sulla Bestia; questo brano è molto simile, per forma e contenuto, al passaggio de *La Bestia* in cui la guida Wilber impartisce un insegnamento analogo a Óscar¹². Per le guide è facile dare queste istruzioni, perché sono la traduzione verbale degli atti che hanno imparato a padroneggiare durante i loro continui viaggi sui treni: la loro non è una conoscenza teorica e intellettuale, ma è inscritta nel loro stesso corpo grazie alla ripetizione e all'esperienza. Invece, in particolare per i sette protagonisti delle *Elegie*, quella sfilza di nozioni è così serrata e difficilmente memorizzabile che la dimenticano subito; non hanno il tempo di formulare nessun pensiero e si limitano ad agire, affidandosi al proprio corpo: «al fischio della terza sirena, erano rimasti immobili [...], cercando di non pensare, di non ricordare, di non pregare. Ma il tempo passò più veloce dei loro pensieri, impedendogli di porsi domande o crollare, e così pure il treno»¹³.

Come racconta Óscar Martínez nel suo reportage, quella di saltare sul treno in corsa è solo la prima tra le tante sfide fisicamente impegnative e rischiose che i migranti devono affrontare, dal momento che rimanere in groppa alla Bestia è almeno altrettanto difficile che salirvi. I tetti dei vagoni,

¹¹ *Ivi*, p. 330.

¹² Le indicazioni qui elencate sono molto simili a quelle che la guida Wilber impartisce a Óscar Martínez, in *La Bestia*, cit., pp. 63-64: “Se pensi di essere pronto, aggrappati a una maniglia e corri con [il treno] per almeno venti metri, in modo da prendere il suo ritmo. Quando hai preso il polso, ti appendi con entrambe le mani, poi, usando solo le braccia e facendo attenzione a tenere le gambe lontane dalle ruote, ti tiri su. Sali sulla scala con il piede interno, non quello esterno, in modo che il tuo corpo oscilli via dal treno e non venga risucchiato sotto»”.

¹³ V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., p. 331.

infatti, sono lisci e il rischio di scivolare giù è molto elevato; per questo, è fondamentale assicurarsi a qualsiasi appiglio si riesca a trovare – montanti, creste, pali, travi di metallo¹⁴. Lungo i tratti del percorso in cui si attraversano zone particolarmente fredde, mantenersi in equilibrio è ancor più difficoltoso a causa del ghiaccio che ricopre il metallo – «“Ho visto gente con le dita congelate, alcuni che scivolavano giù perché il tetto del treno era completamente ghiacciato”»¹⁵. Per restare in groppa alla Bestia, dunque, è necessario scegliere bene il vagone su cui arrampicarsi e il sostegno a cui ancorarsi; e tuttavia questo non basta, se non si rimane il più possibile attenti e vigili durante il tragitto.

Ma cosa può accadere, se nessuna delle due condizioni si verifica?

Jamie era disperato. Voleva cavalcare il treno con foga, compiere il viaggio il più in fretta possibile. [...] Ma la Bestia ti colpisce se sei impaziente. E Jamie, oltre che impaziente, era stanco. Erano giorni che dormiva appena, arrivò ad Arriaga dopo un viaggio di undici ore. E, con la stanchezza che gli pesava sulle palpebre, saltò su un treno merci. Non c'era un solo buon vagone in tutto il treno, solo scatole. Una combinazione pericolosa. I carri merci non sono altro che questo, scatole rettangolari di metallo, nessun pianerottolo tra un vagone e l'altro, nessuna barra in cima alla quale alla quale aggrapparsi.¹⁶

Questo frammento proviene dal racconto della tragica vicenda di Jamie, un contadino onduregno di trentasette anni¹⁷ incontrato da Óscar Martínez nel rifugio per migranti di Padre Solalinde, a Ixtepec. L'uomo è così ansioso di portare a termine il suo viaggio verso gli Stati Uniti che abbandona ogni cautela; questo, unito alla sfortuna di salire su un treno per nulla confortevole e all'impazienza di non attendere il successivo, firma la sua condanna: il tempo di cedere alla stanchezza per qualche momento e Jamie cade giù dal treno, finendo con la gamba sotto le rotaie¹⁸.

All'inizio non fa male. Più tardi, tuttavia, il dolore arriva quasi a dilaniarti i muscoli del volto e un improvviso e intenso calore ti attraversa il corpo a una velocità tale da farti pensare che ti esploderà la testa. All'inizio Jamie non capì quello che era successo. Sentì che qualcosa non funzionava quando provò a rialzarsi in piedi. Si piegò in due, cadde. Poi guardò giù. La sua gamba era mutilata. Finiva con un osso spezzato e qualche brandello di pelle stracciata, in fondo c'era un pezzo di piede attaccato a malapena, bluastro e maciullato. Cercò di risalire la collina usando due bastoni come stampelle, ma i lunghi filamenti di pelle strappata continuavano a impigliarsi nei cespugli di rovi. Con un coltellino da tasca provò allora a terminare il lavoro, tagliando via la sua gamba masticata dal treno. Non ci riuscì. Tagliò invece una striscia dei suoi pantaloni inzuppati di sangue e la usò come laccio emostatico. In qualche modo fu in grado di camminare [...]. In questa parte del paese il treno attraversa vallate e montagne, ma quasi sempre passa lontano dalle città. Se vieni sbalzato giù, [...] nessuno ti troverà. È semplice: o ce la fai da solo, o sei finito.¹⁹

La scena è descritta come se l'occhio della voce narrante, allo stesso modo di una macchina da presa, non puntasse immediatamente sull'elemento più rilevante – la ferita causata dalle ruote del treno –,

¹⁴ Ó. Martínez, *La Bestia*, cit., p. 62.

¹⁵ *Ivi*, p. 75.

¹⁶ *Ivi*, p. 67.

¹⁷ *Ivi*, p. 66.

¹⁸ *Ivi*, p. 68.

¹⁹ *Ivi*, p. 69.

ma seguisse la prospettiva di Jamie che, ignaro di essere stato mutilato, cerca di rialzarsi e cade a terra; solo a quel punto lo sguardo del giovane, insieme a quello del narratore, si sposta verso il basso e si fissa sulla sua gamba destra. Se l'indugio delle righe precedenti era probabilmente mirato ad accrescere la suspense sul destino di Jamie, questo spostamento di focus non lascia più alcuno spazio all'immaginazione: la brutalità della mutilazione, ulteriormente evidenziata dal tono con cui è descritta – conciso, distaccato e completamente concentrato sui fatti invece che sull'interiorità dell'uomo –, è resa con una tale precisione e una tale ricchezza di dettagli che il lettore ne è disturbato. Le condizioni di Jamie sono così gravi che il fatto stesso che riesca a procedere è incredibile: sa che se si arrende nessuno lo ritroverà, e dunque si costringe ad avanzare finché raggiunge una strada e viene salvato da un furgone di passaggio. L'impresa che il suo corpo riesce a compiere non ha nulla di eroico o edificante, ma assume tinte tragiche: Jamie ne esce sconfitto e cambiato per sempre; anche se riesce a sopravvivere, infatti, il suo fisico è irrimediabilmente spezzato, e questo lo costringe a rimanere nel rifugio per migranti di Solalinde senza alcuna possibilità di concludere il viaggio e provvedere alla sua famiglia.

Jamie non si salva solo grazie alle sue forze, ma anche per merito della fortuna: se non fosse stato trovato, sarebbe di certo morto. Molto spesso, la sopravvivenza dei migranti non dipende dalla loro prestanza fisica, ma dai capricci della sorte: basta un errore, un attimo di distrazione, una circostanza avversa, e il viaggio termina nel peggiore dei modi. Il reportage *La Bestia* è costellato di esempi del genere; un episodio rilevante è riportato dal diciannovenne Saúl, che racconta a Óscar di aver assistito alla morte di una ragazzina onduregna di diciotto anni, accidentalmente caduta dalla Bestia: «“La vidi”, ricorda, “proprio mentre precipitava, aveva gli occhi spalancati”. Poi riuscì a sentire il suo ultimo grido, subito soffocato dall'impatto del suo corpo al suolo. Da lontano vide qualcosa rotolare via. “Come una palla con dei capelli. La sua testa, immagino”»²⁰. La scena, impressa a fuoco negli occhi e nelle orecchie di Saúl – che afferma di non riuscire a togliersela dalla mente²¹ –, richiama un evento simile descritto nella sesta elegia:

Dormivano tutti e non udirono né videro la donna, anch'essa addormentata, rotolare giù da un lato della gondola. Si svegliò mentre ruzzolava per il crinale dentellato, squarciandosi lo stomaco su un ramo spezzato e seguitando a cadere, fino a che il corpo sbatté, nel vuoto improvviso. La prima creatura vivente a notarla, il mattino dopo, fu un porcospino [...]. Le annusò un piede, quello scalzo e poi, non interessato, le girò attorno puntando con il naso un grappolo di amenti di pioppi ormai quasi secchi.²²

²⁰ *Ivi*, p. 73.

²¹ *Ibidem*.

²² V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., p. 265.

Sebbene la descrizione di Martínez sia agghiacciante e quella di Luiselli più poetica e delicata, i due decessi appaiono ugualmente brutali; la loro tragicità è acuita dal fatto che non sono da imputare alla crudeltà di un essere senziente, ma alla violenza cieca e casuale della Bestia.

La forma in cui viene narrato il primo decesso ne accresce l'orrore: Saúl esprime ciò che ha visto in modo crudo e diretto, riportando dettagli macabri, come la testa della ragazza che rotola via, e drammatici, come i suoi occhi spalancati e il suo ultimo grido. Sebbene il racconto di Saúl non lasci trasparire le sue emozioni, il fatto che dica esplicitamente di non riuscire a dimenticare la scena e definisca «orribile»²³ l'esperienza di cavalcare i treni proprio in relazione alla morte della ragazza tradisce il dolore che prova di fronte ad un fatto del genere. Mentre questo decesso viene notato e ricordato da qualcuno, la morte descritta nella sesta elegia si consuma di notte, nel silenzio, senza che nessun occhio cosciente, a parte quello del narratore, se ne accorga; il porcospino che per primo si imbatte nel corpo della donna, inconsapevole dell'enormità di ciò che le è accaduto, non le presta attenzione. È invece il tono di Luiselli, pacato e poetico, a dare importanza alla sua morte, trattandola con cura e delicatezza.

1.3 Addentrarsi nel deserto

Il memoir *Solo un fiume a separarci* descrive il superamento del confine fortificato tra Messico e Stati Uniti come un'impresa difficilissima, non solo perché è pattugliato giorno e notte dalla polizia di frontiera, ma soprattutto perché taglia in due ambienti aridi e inospitali – in particolare spianate desertiche e catene montuose – che i migranti sono costretti ad attraversare. Sebbene sia incredibilmente pericoloso affrontare le montagne e inoltrarsi nel deserto, la maggior parte dei migranti intraprende questa via, dal momento che penetrare negli Stati Uniti attraverso le città è al giorno d'oggi praticamente impossibile. Coloro che migrano, dunque, preferiscono rischiare la vita nel deserto e avere almeno qualche possibilità di farcela, invece che optare per strade più sicure che sarebbero di certo vicoli ciechi. Generalmente, sono ben consapevoli delle insidie a cui vanno incontro, e tuttavia non hanno altra scelta; questo paradosso è reso molto bene dalle parole pronunciate dal messicano José, collega e amico di Francisco Cantú, in seguito al suo arresto e rimpatrio dovuti al tentativo di rientrare negli Stati Uniti dopo essere tornato in Messico:

«Vedi, ogni volta che cerco di passare il confine rischio la vita. [...] Sappiamo che nel deserto e nelle montagne si celano molti pericoli. La mafia, la migra. Ci sono puma, serpenti. Ci sono dirupi e canyon profondissimi. E niente acqua. Ci sono molti pericoli, ma non mi importa. Io devo attraversare il confine, devo arrivare dall'altra parte. [...] Nulla può impedirmi di attraversare. [...] Camminerò nel deserto per cinque giorni, otto giorni, dieci giorni – affronterò qualsiasi sforzo mi riporterà [dalla mia famiglia]. Mangerò erba, sterspoglie, cactus, berrò l'acqua putrida per il bestiame oppure non berrò proprio nulla. Mi nasconderò dalle pattuglie della *migra*. Pagherò la mafia qualunque cifra chiedano. [...] Continuerò ad attraversare il confine, ancora e ancora,

²³ Ó. Martínez, *La Bestia*, cit., p. 74.

finché non ce la farò, finché non sarò di nuovo con la mia famiglia. *No, no me quedo aquí. Voy a seguir intentando pasar.*²⁴

Questo brano delinea con precisione i pericoli che attendono coloro che si inoltrano nei territori che lambiscono il confine. Ai rischi determinati dall'incontro con altri esseri umani – i narcotrafficienti e gli agenti della *migra*²⁵ – si uniscono quelli causati dall'ambiente: in primo luogo, le montagne, tagliate da canyon e dirupi, sono scoscese, difficili da scalare e abitate – così come il deserto – da animali selvatici che potrebbero essere una minaccia per l'uomo; in secondo luogo, la zona è talmente inospitale e riarsa che l'acqua scarseggia o è completamente assente, e dunque la vegetazione cresce così rada e scarna che non si può sperare di sfruttarla come fonte di sostentamento.

I migranti, dunque, si ingegnano per scongiurare la morte per inedia o per mancanza di liquidi, stipando più acqua e cibo possibile nei loro zaini e nei nascondigli che costellano il deserto; ma questo non costituisce una garanzia di sopravvivenza, dal momento che gli agenti della *migra*, in seguito a sopralluoghi o inseguimenti, distruggono tutto ciò che trovano per scoraggiarli a continuare:

tagliamo le loro bottiglie e versiamo l'acqua sulla terra secca, [...] svuotiamo gli zaini e ammucchiamo il cibo e i vestiti solo per pisciarci sopra, calpestarli e schiacciarli, disperderli nel deserto e bruciarli. E, Cristo, sembra terribile, e forse lo è, ma l'idea è che, scoprendo le loro scorte sono state saccheggiate e distrutte, quando tornano per recuperarle si rendano conto della situazione – e cioè che sono fottuti, che non hanno alcuna speranza di continuare – e abbandonino l'impresa all'istante, che si salvino e cerchino la statale più vicina [...]. Comunque ho degli incubi nei quali li vedo tagliare il deserto – [...] individui perduti che vagano senza cibo né acqua, destinati a morire lentamente mentre cercano una strada, un villaggio, una via d'uscita.²⁶

Francisco non si limita a parlare di “distruzione” in termini generali e vaghi, ma anzi descrive con estrema precisione la successione di azioni mirate a disintegrare gli averi dei migranti; questa rappresentazione non fa che enfatizzare la crudeltà quasi disumana di tali comportamenti, esplicitamente definiti da Francisco come “terribili”: sebbene lui spieghi quale sia la *ratio* dietro a questi atti e quasi li giustifichi appellandosi ad un bene superiore, la razionalità della spiegazione confligge con il carico emotivo e “irrazionale” che lo investe attraverso i sogni, i quali hanno tutta l'aria di essere proiezioni del suo senso di colpa prodotte dalla sua coscienza.

Forse, in fondo, Francisco sa già che non basta distruggere il cibo e l'acqua per indurre i migranti a desistere dalla loro impresa, perché nella maggior parte dei casi le motivazioni che li spingono a migrare sono così forti e impellenti da indurli a far fronte ad ogni genere di rischio, e a riprovarci finché non riescono nel proprio intento o non muoiono. Un tale atteggiamento traspare senza dubbio dal discorso di José, che afferma di essere disposto ad affrontare ogni minaccia e a spingere il proprio

²⁴ F. Cantú, *Solo un fiume a separarci*, cit., pp. 237-238.

²⁵ Termine spesso utilizzato da migranti e coyote per indicare la polizia di frontiera.

²⁶ F. Cantú, *Solo un fiume a separarci*, cit., p. 39.

corpo al limite, mangiando quello che trova e bevendo l'acqua putrida destinata al bestiame, finché non riuscirà a superare il confine e a tornare dalla sua famiglia negli Stati Uniti.

Solo un fiume a separarci si sofferma spesso sulle condizioni fisiche dei migranti che – come José – cercano caparbiamente di attraversare il deserto, e descrive di frequente i loro corpi spremuti fino all'ultima goccia a causa dell'assenza di acqua e cibo. Uno degli esempi più impressionanti è costituito da un uomo ritrovato «seminudo, rannicchiato in posizione fetale sul duro terreno desertico»²⁷ da un collega di Francisco:

L'uomo beveva la sua urina da quattro giorni. Riusciva a stento a parlare, ma Cole aveva scoperto che si era messo in viaggio con i due fratelli. [...] Cole aiutò l'uomo a trascinarsi fino a una strada sterrata dove era stato tratto in salvo con un elicottero e condotto alla città più vicina. Durante il trasporto, il corpo dell'uomo aveva assorbito sei sacche di soluzione fisiologica. Il dottore disse che non aveva mai visto dei reni in simili condizioni in un uomo ancora vivo.²⁸

Sebbene si delinei una situazione così sconcertante che persino il dottore ne sottolinea l'eccezionalità, viene mantenuto un tono distaccato e oggettivo, senza indulgere in sentimenti o considerazioni personali. La descrizione rimane il più possibile aderente ai fatti e non trascurava nulla, nemmeno i dettagli più concreti e viscerali; tuttavia, non indugia su di essi, dal momento che non ha l'obbiettivo di scioccare il lettore, ma solo quello di tratteggiare in modo fedele la dura realtà della frontiera.

Se Francisco Cantú rappresenta dall'esterno – in questa e in altre occasioni – la sofferenza fisica subita da altri individui, descrivendo ciò che lui stesso vede o che gli viene raccontato, in *Archivio dei bambini perduti* sono spesso i personaggi a narrare in prima persona i propri tormenti; nell'ultima parte del romanzo è il figlio della protagonista – soprannominato Piuma Veloce – a raccontare direttamente che cosa significhi per il suo fisico e la sua mente inoltrarsi nel deserto:

pareva sempre di camminare sopra il sole, sulla sua superficie, e non sotto, [...] ti ho chiesto se eri stanca, per sentirti dire qualcosa, ma tu hai soltanto fatto sì con la testa, [...] allora ti ho chiesto se avevi fame, e anche stavolta [...] hai fatto sì con la testa, per dire che avevi fame, fame che pure io avevo, una fame che mi squarciava da dentro, che mi dilaniava e mi mangiava da dentro verso l'esterno [...], anche se però forse era altro, [...] forse non era fame ma più una specie di tristezza oppure una specie di vuoto, o magari una forma di disperazione che pareva senza rimedio perché era come essere intrappolato in un cerchio, e i cerchi sono tutti infiniti, non si fermano mai, girano sempre, girano in tondo come si girava in tondo in quel deserto senza fine, sempre uguale, un loop, [...] mi sono reso conto [...] che il mio cervello non faceva che girare in tondo, che era vuoto, pieno soltanto di aria calda, [...] c'era solo aria calda, e polvere, rocce, cespugli e luce, specialmente luce, ce n'era tantissima che colava giù dal cielo, così tanta che era difficile pensare e difficile anche vedere.²⁹

Anche se non sono migranti, ma solamente due bambini che fuggono dai genitori durante il loro viaggio *on the road* verso il confine sud degli Stati Uniti, Piuma Veloce e la sorella vivono un'esperienza molto simile a quella toccata ai protagonisti delle *Elegie per i bambini perduti*: come

²⁷ *Ivi*, p. 99.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., pp. 369-370.

questi ultimi, dopo aver percorso un tratto di strada a bordo dei treni, affrontano il deserto. Il modo in cui Luiselli descrive le sensazioni e lo stato dei corpi che si avventurano nelle zone aride a ridosso del confine è del tutto diverso da quello di Cantú: il linguaggio della prima è tanto incalzante, immaginifico e poetico quanto quello del secondo è preciso, asciutto e aderente alla realtà; e tuttavia, seppur da prospettive differenti – interna e immersa nella situazione in un caso, esterna e distaccata nell'altro – entrambe le modalità riescono a trasmettere al lettore il tormento dei corpi e la durezza delle condizioni sul confine.

Se l'ultimo brano tratto da *Solo un fiume a separarci* illustrava senza mezzi termini le conseguenze della carenza d'acqua su un fisico umano, il presente passo tratto da *Archivio dei bambini perduti* allude alla stanchezza profonda che invade le membra durante la marcia e ad una fame così acuta che equivale alla sensazione di essere squarciati e divorati dall'interno; mentre in *Archivio* l'intensità del supplizio è resa grazie al tipo di linguaggio utilizzato – metaforico e vibrante –, nell'opera di Cantú la situazione descritta è già di per sé così agghiacciante che ci si limita a presentarla così com'è, senza orpelli. A differenza della voce narrante di *Solo un fiume a separarci*, che si mantiene su un piano puramente fisico, la sensazione di fame provata dal maschio, pur nascendo da un bisogno corporeo, è proiettata sul piano psicologico quando viene paragonata ad un senso di tristezza o di vuoto o di disperazione. In modo simile, il caldo asfissiante che il bambino soffre a livello fisico ha un rovescio a livello mentale: gli pare che il suo cervello sia confuso, vuoto, perché l'aria calda del deserto spazza via i suoi pensieri, gli impedisce di formulare idee sensate.

Il flusso di coscienza del maschio dipinge dunque il deserto come un luogo capace di piegare non solo i corpi degli esseri umani – attraverso il caldo infernale, la fame e la sete, gli altri pericoli delineati poco sopra – ma anche le loro menti: l'immagine del loop che costringe i migranti a girare in tondo all'infinito, come se fossero intrappolati in un cerchio, rappresenta bene sia l'assenza di punti di riferimento e l'omogeneità della distesa arida in cui concretamente vagano, rischiando ad ogni passo di perdersi, sia la condizione psicologica in cui si ritrovano, con le teste affollate di pensieri sempre più incoerenti e insensati mano a mano che la marcia si prolunga e la spossatezza aumenta.

I migranti continuano a procedere, eppure il deserto attorno a loro non cambia mai, è «vasto e invariabile»³⁰ al punto che pare sempre uguale, come se nonostante la fatica non ci si muovesse affatto e si fosse «ingabbiati nella reiterazione»³¹. Le *Elegie* raffigurano il deserto come «un'enorme clessidra immobile: la sabbia che scorre in un tempo arrestato»³², proprio perché sembra che in quest'area il tempo si sia inceppato, sia stato sospeso; tuttavia, lo scorrere delle ore pesa sui fisici dei

³⁰ *Ivi*, p. 353.

³¹ *Ivi*, p. 360.

³² *Ivi*, p. 353.

migranti, sempre più stanchi, affamati e disidratati. La sensazione che il deserto sia un luogo senza tempo, quasi irreali, è accentuata dal fatto che gli occhi dei migranti siano perennemente abbagliati da una luce accecante, che piove dal cielo e si riflette sulla terra arida impedendo loro di distinguere nitidamente alcunché. La luce è così sfolgorante e il caldo così insopportabile che è come “camminare sul sole”; ed è verso il suo centro che il maschio e la femmina si dirigono, «verso nord, nel cuore della luce»³³.

2. Violenza sui corpi

2.1 «Obscenidad» ed «explicitud»

L'analisi fin qui condotta ha mostrato come in quattro delle cinque opere in esame una delle maggiori cause della sofferenza dei corpi sia attribuibile alla durezza dell'ambiente di frontiera, così ostile e inospitale da ridurre molti fisici ad uno stato di prostrazione; altre cause sono la pericolosità dei mezzi scelti per accelerare il viaggio e il ritmo di marcia eccessivamente incalzante che le guide impongono ai loro protetti. Inoltre, come emerge in particolare in *Solo un fiume a separarci*, l'asprezza dell'ambiente è catalizzata e amplificata dai metodi tutt'altro che delicati della polizia di frontiera, soprattutto per ciò che riguarda il deserto.

D'altra parte, nei testi analizzati gli agenti della *migra* non sono gli unici individui ad avvalersi della forza contro i migranti; le sofferenze subite da molti dei corpi descritti infatti, sono da imputare a diverse categorie di persone, come per esempio banditi, coyote³⁴, poliziotti, narcotrafficienti, a volte persino altri migranti. Se la brutalità dell'ambiente è cieca e priva di ragione, quella esercitata dagli esseri umani è sempre motivata e agita consapevolmente: talvolta è fine a sé stessa – praticata per pura crudeltà o per sfogare sentimenti di varia natura –, ma molto più spesso è orientata al conseguimento di specifici obbiettivi, divenendo dunque fredda, calcolata e strategica.

Il ricorso alla violenza contro i migranti per raggiungere un certo fine è diffusissimo e oltremodo efficace, dal momento che, come già accennato, sono vittime perfette a causa della forte vulnerabilità – fisica, giuridica, sociale – che li contraddistingue e che li priva di ogni protezione. Non stupisce dunque che le opere oggetto della presente analisi, focalizzate come sono su esperienze di migrazione, siano imbevute di violenza inflitta da esseri umani, la quale viene espressa di volta in volta attraverso differenti modalità e usando diversi espedienti narrativi. In particolar modo, nelle pagine seguenti si osserverà come alcuni autori si soffermino di frequente a descrivere azioni feroci e terribili, fotografandole nel corso del loro svolgimento e senza censurarne alcun aspetto, mentre altri autori le evocano in maniera edulcorata, ricorrendo a filtri e ad allusioni più o meno velate o rappresentandone

³³ *Ivi*, p. 366.

³⁴ Parola usata per indicare la persona che, previo pagamento, guida i migranti attraverso il Messico.

le conseguenze brutali ma non l'effettiva esecuzione: nel primo caso, dunque, la crudeltà è prepotentemente messa in scena, mentre nel secondo caso rimane ai margini della rappresentazione, salvo poi farsi presente tramite i suoi effetti.

A questo proposito, pare opportuno fare un rapido riferimento ai concetti di «obscenidad» e «explicitud», applicati dallo studioso Alfonso Valencia ad alcune opere della letteratura messicana contemporanea e teorizzati a partire dall'«intuitiva oposición entre una violencia que sucede fuera de escena, es decir, obscena – del griego *ob scaena*: literalmente, fuera de escena [...] – y otra explícita que se manifiesta de forma hiperbólica»³⁵. Valencia fonda la sua trattazione sull'analisi della raffigurazione della violenza rispettivamente nella tragedia e nell'epica classica: se da un lato nella tragedia «la muerte está presente [...] pero negada a la vista del espectador. Se escuchan los gritos de dolor pero nunca vemos nada de manera explícita»³⁶, dall'altro lato la narrazione epica è caratterizzata da una «explicitud sangrienta» che tradisce un «regodeo en el triunfo del metal sobre la carne»³⁷. Secondo Valencia, dunque, in riferimento ad alcune opere messicane contemporanee la violenza rappresentata si può definire «obscena»³⁸, dal momento che non è mai mostrata direttamente sulla scena mentre viene esercitata, ma è continuamente allusa e riecheggiata nel corso della narrazione, mentre in altre è da considerarsi «explícita»³⁹, perché costantemente proposta allo sguardo del lettore, quasi con compiacimento.

Il testo scelto da Valencia a rappresentanza della seconda categoria è proprio *Terra bruciata*, poiché a detta dello studioso è caratterizzato da una violenza addirittura «estruendosa»⁴⁰, deflagrante, sovrabbondante, quasi al punto da infrangere il patto narrativo con il lettore e da richiedere l'inserzione di testimonianze reali di migranti che salvino «lo inenarrable de la realidad»⁴¹. Oltre ad approfondire l'analisi di *Terra bruciata* procedendo in questa direzione, la trattazione che seguirà ha l'obiettivo di esaminare le modalità attraverso cui la violenza inflitta dagli aguzzini ai corpi dei migranti viene presentata in *Archivio dei bambini perduti*, *Antígona González*, *Solo un fiume a separarci* e *La Bestia*, mantenendo come riferimenti cardine i due poli individuati da Valencia e verificandone di volta in volta la pertinenza rispetto alle opere in questione.

³⁵ Alfonso Valencia, *Obscenidad y explicitud: dos formas de acercarse a la literatura de la violencia*, in «Visitas al patio», n. 12, 2018, p. 172.

³⁶ *Ivi*, pp. 176-177.

³⁷ *Ivi*, p. 177.

³⁸ *Ivi*, p. 181.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p. 179.

⁴¹ *Ivi*, p. 181.

2.2 *Archivio dei bambini perduti*

Per quanto il viaggio dei piccoli protagonisti delle *Elegie per i bambini perduti* sia pericoloso e li esponga spesso al rischio di subire vessazioni da parte degli adulti che incontrano o che li accompagnano, in *Archivio dei bambini perduti* la violenza contro i corpi, più che essere rappresentata sulla scena e proposta direttamente allo sguardo del lettore, viene evocata sfruttando alcuni espedienti legati non tanto all'azione in sé quanto alla parola, come ad esempio gli spaventosi racconti dei migranti o le minacce verbali rivolte ai bambini in alcune occasioni. È in particolare la quinta elegia, incentrata sull'attraversamento della giungla, a riportare le storie di violenza narrate dagli uomini e dalle donne che cavalcano il treno merci insieme ai sette bambini:

Mentre avanzavano nella giungla in cima al vagone, i sette, cercando di dormire ma anche timorosi di addormentarsi, sentirono storie e voci. “Era pieno di delinquenti e assassini” diceva la gente. “A ognuno verrà strappato il cuore e appiccato a una picca” disse una donna in cima a un vagone merci. “A un uomo hanno cavato gli occhi e sequestrato i beni” dissero. E dissero anche, “Qui li hanno spogliati, qui tenuti in piedi.” Le parole viaggiavano sul tetto del treno più veloci del treno stesso e raggiunsero i sette bambini, che cercarono di non ascoltare ma senza riuscirci. Le parole erano come zanzare, ti iniettavano pensieri nella testa, la riempivano, insinuandosi dappertutto.⁴²

Ciò che Valencia afferma a proposito della violenza «obscena», e cioè che «lo que sucede fuera de la escena es lo violento, y la palabra basta para recrearlo: lo que está vedado al ojo no lo está al oído»⁴³, può essere applicato al presente frammento, dal momento che i soprusi qui presentati non vengono messi in scena direttamente, ma vengono evocati tramite il potere delle parole – così rapide, pervasive e insinuanti da essere paragonate a delle zanzare. È forse possibile rilevare una certa analogia di contenuto tra questi brevi racconti e le *rhèsis* dei messaggeri proprie delle tragedie classiche, individuate da Valencia come archetipi della violenza «obscena»: allo stesso modo di molte *rhèsis*, infatti, anche queste narrazioni appena abbozzate restituiscono il resoconto verbale di fatti di sangue a cui non è dato assistere; in questa elegia, «como en la representación trágica, sólo escuchamos ecos [de la violencia]»⁴⁴. Un altro elemento che avvicina il brano in esame ai discorsi dei messaggeri tragici è l'elevato grado di brutalità che lo contraddistingue, il quale si differenzia nettamente dalla modalità edulcorata, poetica e delicata con cui le altre elegie descrivono la sofferenza; forse è proprio il ricorso alla narrazione di secondo livello che permette un'espressione così diretta, poiché garantisce un ulteriore filtro tra il lettore e i fatti descritti.

Come accennato poco sopra, un altro espediente utilizzato in *Archivio dei bambini perduti* per alludere alla violenza senza necessariamente metterla in scena è quello dell'intimidazione, pensata o pronunciata ad alta voce. Colui che più di frequente minaccia i sette bambini è il coyote stesso,

⁴² V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., p. 236.

⁴³ A. Valencia, *Obscenidad y explicitud*, cit., p. 177.

⁴⁴ *Ivi*, p. 178.

nonostante il suo compito sia quello di condurli sani e salvi negli Stati Uniti, garantendo ad ogni costo la loro incolumità; questa tendenza a ricorrere alla violenza verbale per intimorirli e spaventarli si può rilevare fin dalle prime elegie, e in particolare a partire dalla terza, che descrive la pericolosa traversata di un fiume tumultuoso a bordo di una camera d'aria:

La più grande delle due [bambine] aveva osato chiedere all'uomo che li guidava, interrompendosi per l'esitazione: Quanto manca... ancora... quanto c'è per la riva? [...] Prima di rispondere, [l'uomo] le strappò dalle mani tremolanti una delle scarpe da tennis e la lasciò cadere nella spirale d'acqua che mulinava nel centro vuoto della camera d'aria. [...] La scarpa imbarcò un po' d'acqua ma rimase a galla, resistendo alla trazione e puntellandosi sulla parete interno della camera d'aria. [...] l'uomo che li guidava parlò alla bambina ma anche a tutti gli altri: Voi siete questa scarpa e raggiungerete l'altro lato quando la scarpa raggiungerà l'altro lato, sempre che lo raggiunga prima di andare a fondo. [...] L'uomo snocciolò minacce che li riempirono di terrore, minacce come "andare a fondo" e diventare "blu in faccia" e "cibo per i pesci piccoli".⁴⁵

Lungi dall'essere una figura rassicurante, il coyote sembra godere della paura dei bambini, provocata tanto dalla sua presenza quanto dall'effettiva pericolosità della situazione in cui si trovano. La sua aura spaventosa si dispiega attraverso un'escalation di minacce: di fronte all'incerta domanda della bambina più grande, l'uomo rimane in silenzio e si limita a mostrare con gesti decisi che cosa potrebbe accadere durante il guado del fiume, poi si esprime tramite una frase sentenziosa ed allusiva, e infine si lascia andare ad una serie di intimidazioni, quasi ci provasse gusto a terrorizzare a morte i sette piccoli migranti.

L'atteggiamento che il coyote ha in generale nei loro confronti accresce mano a mano nel lettore il timore che possa far loro del male, timore che si trasforma in certezza alla fine della nona elegia, quando i bambini balzano per la prima volta in groppa ad un treno in corsa. Dopo aver dato loro istruzioni precise – tra cui quella di non fiatare – e averli schierati ad intervalli regolari lungo i binari, l'uomo aspetta che ognuno di loro corra insieme al treno e che individui una scaletta da afferrare, per poi spingerlo a bordo; tutto va liscio finché il bambino più grande, il settimo, disobbedendo apertamente al coyote, inizia a leggere ad alta voce e poi a gridare le parole che vede scritte sulle fiancate del treno, quasi fossero una sorta di mantra a cui aggrapparsi per farsi coraggio e per svuotare la mente. Una volta a bordo, il settimo bambino vede il coyote correre dietro al treno e si ritrova a sperare che non riesca a salire, forse perché ha intuito che potrebbe pagare cara la sua infrazione: «Si voltò e lo vide inseguire il treno correndo, pareva un coniglio terrorizzato. Fu certo, per un attimo, che l'uomo non ce l'avrebbe fatta [...], e lo sperò così tanto che quasi cominciò a pregare»⁴⁶.

Se la paura del piccolo instilla una punta di inquietudine al lettore e pare già un'anticipazione di ciò che verrà, i pensieri del coyote non fanno che confermarla:

E nel lanciarsi in un ultimo scatto, l'uomo che li guidava promise a se stesso che una volta in cima a quella gondola, avrebbe trovato quel sapientone di bambino, il settimo, il piccolo lettore di

⁴⁵ V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., p. 197.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 332-333.

parole, lo stronzetto. E poi ah, con quanta lentezza lo avrebbe conciato per le feste, prima nella mente, poi nel corpo. Gli avrebbe cavato dalla bocca quei paroloni strizzandolo per bene, poi gli avrebbe tagliato la lingua; lo avrebbe costretto con quei suoi occhietti di falco a visioni da incubo, occhietti che poi gli avrebbe cacciato dalle orbite a mani nude, quindi avrebbe dato una rassettata alle sue agili ossa di fanciullo e scompigliato il bel visino fino a renderlo irriconoscibile.⁴⁷

Il crudele compiacimento con cui l'uomo indugia mentalmente sui dettagli macabri del trattamento che intende riservare al settimo bambino non è rilevabile altrove nelle *Elegie per i bambini perduti*; in nessun'altra occasione la voce narrante o i personaggi si soffermano così a lungo e con una tale precisione sulla violenza fisica inflitta o da infliggere ad altri esseri umani – pensata, riferita o agita che sia. L'unicità di questo brano mette ancor più in risalto la brutalità delle intenzioni del coyote e aumenta nel lettore l'aspettativa e la paura per la sorte del settimo bambino; tuttavia, la suspense non raggiunge mai un apice e non si arriva ad alcuna risoluzione, dal momento che dell'elegia successiva a questo frammento, la decima – che dovrebbe essere la naturale continuazione della vicenda –, non c'è alcuna traccia: dalla nona elegia si passa direttamente all'undicesima, senza che venga spiegato esplicitamente quale sia il destino del piccolo.

In un primo momento, l'undicesima elegia non fa nessun accenno al settimo bambino: si limita ad affermare che «sono silenziosi, i sei bambini, più silenziosi del solito»⁴⁸, alludendo alla sua assenza solamente attraverso il numero ridotto dei piccoli migranti; poche righe dopo, il narratore afferma che il sesto bambino «ora è il più grande del gruppo»⁴⁹, rafforzando l'impressione che il settimo bambino non sia più con gli altri. È il più piccolo del gruppo, il bambino tre, a dare conferma della sua scomparsa, mentre descrive i compagni di viaggio simulando una telefonata con la madre durante un gioco proposto dal sesto bambino:

eravamo sette e il settimo era il più grande, l'unico che non aveva paura dell'uomo che ci guida, e che ci proteggeva da lui, l'uomo che ci guida sembrava spaventarsi un po' quando quel bambino lo guardava con i suoi grandi occhi da cane, vegliava sempre su di noi con gli occhi da cane, veglia anche adesso, lo so, malgrado adesso non ci sia più, malgrado non sia più sul treno insieme a noi.⁵⁰

I peggiori timori del lettore vengono confermati, ma non è dato sapere che cosa sia accaduto di preciso al settimo bambino: l'ipotesi che il coyote abbia infine messo in atto i suoi violenti propositi e che gli abbia fatto del male pare la più probabile, ma in questa e nelle elegie successive non vi sono indizi che possano avvalorarla e che possano svelare cosa sia successo realmente.

Il passaggio dalla nona all'undicesima elegia risulta particolarmente rilevante nell'ambito della presente analisi, poiché a questo punto parrebbe quasi inevitabile mettere in scena un episodio brutale, dando una rappresentazione non più «obscena» ma «explícita» della violenza; eppure, l'autrice riesce

⁴⁷ *Ivi*, p. 333.

⁴⁸ *Ivi*, p. 353.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ivi*, p. 357.

ad aggirare la questione scegliendo di non riportare la decima elegia – e meglio, di non scriverla nemmeno, dal momento che *Elegie per i bambini* perduti non ha un referente al di fuori della realtà testuale, ma è un’invenzione di Valeria Luiselli – senza motivarne in nessun modo l’assenza, e limitandosi, come in altre occasioni, a lasciar trasparire la violenza solamente attraverso echi e allusioni.

2.3 *Antígona González*

Il tema portante dell’*Antígona González*, opera concettuale della poetessa messicana Sara Uribe, viene esplicitato fin dalle prime pagine attraverso un commento di carattere metaletterario:

Una mujer intenta narrar la historia de la desaparición de su hermano menor. Este caso no salió en las noticias. No acaparó la atención de ninguna audiencia. Se trata solo de otro hombre que salió de su casa rumbo a la frontera y no se le volvió a ver.⁵¹

Già dall’inizio, dunque, appare chiaro che la sparizione di Tadeo non sia un unicum, ma che sia assimilabile a migliaia di altri casi simili avvenuti in Messico negli anni della narcoguerra. Tuttavia, lungi dall’essere per questo trattata come una vicenda anonima e irrilevante, richiede da un lato di essere letta riconoscendo la sua peculiarità – prestando dunque attenzione allo specifico dolore di Antígona e al particolare rapporto che la lega al fratello –, e dall’altro ambisce a diventare esempio di tutte le storie di scomparsa. Non si limita a raccontare emozioni, azioni e fatti legati alla sparizione di Tadeo, ma si sforza di indagare e poi rappresentare, tramite metafore ed approssimazioni di vario tipo, l’essenza dell’assenza di un essere umano: non l’assenza dovuta a cause generiche e varie, ma quella motivata da una sparizione forzata e da una probabile morte violenta – in una parola, l’assenza di un *desaparecido*.

La presente analisi si sofferma sul tema dell’assenza in relazione alla violenza esercitata sul corpo del *desaparecido*; in particolare, si concentra sulla resa testuale di tale violenza nell’*Antígona González*, basandosi ancora una volta sull’opposizione tra «obscuridad» ed «explicitud». Alcuni elementi rilevanti in questo senso possono essere individuati nel seguente frammento, tratto dalla prima sezione dell’opera:

Pero ni rastro de fiera ni de perros que te hubieran arrastrado para destrozarte. Donde antes tú ahora el vacío. Nadie llamó para pedir rescate o amedrentarinos. Nadie dijo una sola palabra: como si quisieran deshacerte aún más en el silencio.⁵²

Sebbene Antígona sia convinta che la scomparsa del fratello si debba imputare ad una causa violenta, la sua intuizione non può essere confermata per colpa della carenza di prove, prima espressa attraverso la metafora della mancanza di tracce di bestie feroci che potrebbero aver sbranato la preda – la quale

⁵¹ S. Uribe, *Antígona González*, cit., p. 20.

⁵² *Ivi*, p. 18.

rimanda ad un'espressione non metaforica tratta dall'*Antigone* di Sofocle⁵³ – e poi affermando che nessuno ha chiamato per chiedere un riscatto o per minacciare i familiari. L'unica cosa certa è proprio l'assenza di Tadeo, resa percepibile prima per mezzo di un'immagine spaziale, il vuoto, e poi grazie ad una percezione sensoriale, il silenzio. Il fatto stesso che l'uomo sia svanito impedisce di stabilire con sicurezza che cosa gli sia accaduto, e la prospettiva scelta dall'autrice per narrare la vicenda – quella della sorella, ignara del destino di Tadeo – rende impossibile la rappresentazione diretta dei soprusi che quest'ultimo ha quasi certamente subito: alla *desaparición*, assunta come tema principale dell'*Antígona González* sul piano del contenuto, corrisponde a livello strutturale la scelta di un punto di vista che costringe a dare una descrizione «obscena» della violenza.

La tendenza a mantenere le azioni brutali fuori dalla scena è ben esemplificata da una frase tratta dall'articolo *Con desolación y sin anestesia* del 4 novembre 2011⁵⁴, incorporata nella terza sezione dell'*Antígona González*: «¿Se le hace normal que un autobús desaparezca y los pasajeros muertos aparezcan en fosas?»⁵⁵. Questo frammento distingue chiaramente un momento precedente, in cui un autobus pieno di persone vive scompare nel nulla, e un momento successivo, caratterizzato dal ritrovamento dei loro cadaveri in alcune fosse comuni. La giustapposizione dei verbi “desaparecer” e “aparecer” farebbe quasi pensare ad un trucco di magia – immagine a cui Antígona ricorre all'inizio dell'opera per descrivere la sparizione del fratello⁵⁶ –; tuttavia, questo sparire e riapparire non ha nulla di magico o ludico, dal momento che le persone scomparse ricompaiono in uno stato del tutto diverso da quello di cui godevano in precedenza. Proprio come nei trucchi di magia, anche in questo caso non è dato sapere che cosa sia accaduto tra il prima e il dopo: nel testo manca completamente il riferimento all'intervallo violento che dev'essere per forza intercorso, trasformando le persone vive in cadaveri.

Di nuovo, l'essenza stessa della scomparsa e l'impossibilità di sapere con certezza che cosa abbiano subito i *desaparecidos* confina la violenza ai margini della scena. L'unica prova che sia stata effettivamente esercitata è costituita dai corpi rinvenuti, che recano incisi i segni degli abusi subiti: a differenza delle azioni crudeli, la rappresentazione delle salme trova spazio nell'*Antígona González*, tramite l'inserzione nel testo di alcuni post provenienti dal blog e dall'account Twitter del già citato progetto collettivo *Menos días aquí* che descrivono, in modo succinto e telegrafico, le coordinate spaziali e temporali del ritrovamento ed eventuali segni particolari del corpo⁵⁷. Tali brevi descrizioni scandiscono la seconda sezione dell'opera di Uribe, rendendo tangibile e concreta la brutalità dei

⁵³ *Ivi*, p. 172.

⁵⁴ *Ivi*, p. 186.

⁵⁵ *Ivi*, p. 130.

⁵⁶ *Ivi*, p. 16.

⁵⁷ S. Uribe, *¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?*, cit., pp. 48-49.

rapitori e degli assassini dei migranti – solitamente appartenenti alle fila dei narcotrafficienti –, che altrimenti rimarrebbe solo una fioca eco.

Eppure, per quanto un'eco possa essere impalpabile, può riverberare così tanto da provocare degli effetti: è il caso dei riferimenti alle minacce dei narcos e alla paura che provocano in coloro che risiedono nel loro territorio o che lo attraversano, le quali innervano l'*Antígona González* contribuendo a creare un'atmosfera spaventosa e opprimente. La violenza sottesa alle intimidazioni e al terrore è un riverbero che si diffonde in tutta l'opera; ricorrendo alle parole con cui Valencia descrive i testi che optano per una rappresentazione «obscena» delle azioni brutali, si potrebbe dire che nell'*Antígona González* «la violencia [...] es un fantasma»⁵⁸, intangibile eppure presente.

La pervasività della paura che gli avvertimenti dei narcos suscitano è ben rappresentata dal seguente brano:

Son de los mismos. Nos van a matar a todos, Antígona. Son de los mismos. Aquí no hay ley. Son de los mismos. Aquí no hay país. Son de los mismos. No hagas nada. Son de los mismos. Piensa en tus sobrinos. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. Son de los mismos. Quédate quieta. No grites. No pienses. No busques. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. No persigas lo imposible.⁵⁹

L'espressione «son de los mismos», ripetuta così ossessivamente da rimbombare nella mente del lettore, è forse riferita al fratello maggiore di Antígona e alla moglie di Tadeo, e più in generale a tutti coloro che mantengono il silenzio di fronte alla scomparsa di un caro; nel suo articolo *¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?*, Uribe li paragona ad Ismene, sorella di Antigone nella tragedia sofoclea, che non riesce a vincere il suo timore nemmeno per amore di Polinice⁶⁰. La reiterazione della formula «son de los mismos» scandisce gli avvertimenti rivolti ad Antígona dal suo fratello maggiore e dalla moglie di Tadeo: ridotti come sono al silenzio e all'immobilità, cercano di convincere anche Antígona a comportarsi allo stesso modo – a restarsene tranquilla, a smettere di cercare, a tacere.

Sebbene accampino delle scuse, la donna è sicura che la loro inazione sia motivata dal terrore:

Ellos insisten en que estás vivo porque los enceguece el miedo. Ellos repiten y repiten que vas aparecer cualquier día de éstos pero cuando callan los rasga el miedo. Ellos se atreven a argumentar que lo más probable es que te hayas ido con otra mujer, pero los desmiente su propio miedo. Reprueban que busque tu cadáver y es miedo. Ellos no quieren fotografías ni que sus nombres se publiquen y yo los entiendo porque tienen miedo.⁶¹

La convinzione di Antígona è resa a livello formale attraverso la presenza martellante della parola «miedo», ripetuta in epifora al termine di ogni frase; se si considera che l'opera di Uribe è pensata per essere recitata ad alta voce, in quanto testo teatrale, si può immaginare come nell'espressione orale il riverbero di questa formula si trasformi in una vera e propria eco.

⁵⁸ A. Valencia, *Obscenidad y explicitud*, cit., p. 178.

⁵⁹ S. Uribe, *Antígona González*, cit., 26.

⁶⁰ S. Uribe, *¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?*, cit., p. 50.

⁶¹ S. Uribe, *Antígona González*, cit., p. 28.

2.4 *Solo un fiume a separarci*

Tra i vari argomenti trattati nella *Nota dell'autore*⁶² che chiude *Solo un fiume a separarci*, Francisco Cantú si sofferma in particolare sul racconto della genesi dell'opera in questione, affermando che, negli anni successivi al suo abbandono della polizia di frontiera, la rilettura dei diari scritti durante il periodo di servizio lo spinge a formulare l'idea di trarne un libro; egli sostiene di aver saputo fin dall'inizio che, per raccontare la realtà della frontiera, «sarebbe stato necessario anche addentrarsi nelle numerose manifestazioni della violenza sul confine»⁶³. Come verrà illustrato in seguito, la violenza esercitata dagli esseri umani nelle sue varie forme è un tema centrale in *Solo un fiume a separarci*, dal momento che il testo assume come scenario principale proprio gli aspri territori di confine che ne sono impregnati; inoltre, stando alle parole dell'autore, la struttura stessa dell'opera rifletterebbe la rilevanza da lui attribuita a tale argomento:

nella prima parte ho descritto la violenza insita nella lotta all'immigrazione clandestina; nella seconda ho fornito un'analisi della riduzione in merce delle vite dei migranti e della violenza delle narcoguerra – un elemento che molto spesso spinge i migranti a tentare il viaggio verso il Nord; e nella parte terza ho voluto tratteggiare da vicino la minaccia che aleggia incessantemente su queste persone, anche quando da anni hanno iniziato una nuova vita nel nostro paese: una minaccia sempre pronta a presentarsi alla loro porta.⁶⁴

Come suggerisce il presente passo, i soprusi descritti in *Solo un fiume a separarci* si differenziano gli uni dagli altri per cause e modalità di esecuzione: alcune forme di violenza sono concrete e hanno degli effetti visibili, mentre altre sono intangibili e gravano sulle vittime come cappe soffocanti ma invisibili; se alcuni atti sono evidentemente brutali, altri non lo sono espressamente, ma tradiscono la propria natura coercitiva. Di conseguenza, in certi casi sono i corpi a soffrire, mentre in altri casi le angherie subite non lasciano cicatrici sulla pelle ma stravolgono le esistenze dei migranti su altri livelli – in modi comunque terribilmente reali; il presente paragrafo non si soffermerà solamente sull'analisi delle modalità con cui *Solo un fiume a separarci* rappresenta l'inflizione di dolore ai corpi, ma anche sui modi scelti per rappresentare forme di coercizione più istituzionalizzate e meno evidenti.

D'altra parte, a variare non sono solo le forme di violenza, ma anche i soggetti che vi fanno ricorso: se la prima parte dell'opera si concentra sul carattere crudele della lotta all'immigrazione clandestina, descrivendo le azioni repressive compiute dagli agenti della polizia di frontiera nei confronti dei migranti, nella seconda parte dell'opera vengono invece tratteggiate le spietate attività dei narcotrafficienti, il cui prezzo è spesso pagato dai migranti stessi e le cui conseguenze sono tangibili e manifeste. L'ultima parte si concentra su una forma di violenza impalpabile e onnipresente,

⁶² Cfr. F. Cantú, *Solo un fiume a separarci*, cit., pp. 245-263.

⁶³ *Ivi*, p. 248.

⁶⁴ *Ibidem*.

praticata dalle istituzioni governative, e cioè la minaccia del rimpatrio per chiunque risieda illegalmente negli Stati Uniti; tale minaccia si può trasformare in un'azione concreta qualora un immigrato clandestino venga intercettato dai funzionari del governo, chiamato a processo e sottoposto ad un ordine di espulsione. In questa sede ci si soffermerà sull'analisi delle modalità con cui *Solo un fiume a separarci* rappresenta da un lato i soprusi perpetrati dalla polizia di frontiera e dall'altro le azioni terribili attuate dai narcotrafficienti; i punti di riferimento della presente trattazione saranno, come nei paragrafi precedenti, i concetti di «obscuridad» ed «explicitud».

Quando nel corso dell'opera Francisco Cantú parla della sua esperienza diretta – delle sue azioni o di quelle compiute sotto i suoi occhi dagli altri agenti –, non dice mai di aver fatto ricorso o assistito ad atteggiamenti o atti fisicamente violenti nei confronti dei migranti; eppure, affermando nella *Nota dell'autore* di voler descrivere la «violenza insita nella lotta all'immigrazione clandestina», Cantú sta indirettamente sostenendo che anche avere la facoltà di esercitare la propria autorità coercitiva contro altri esseri umani per far rispettare la legge è una forma di violenza. Questo tipo di potere emerge da molti dei resoconti di incontri con i migranti che punteggiano la prima parte di *Solo un fiume a separarci*, come ad esempio il frammento seguente:

Morales individuò un gruppo di dieci persone poco a est del miglio 5. Ci precipitammo fuori dal veicolo dirigendoci verso la sua posizione mentre Morales ci guidava via radio, ma quando arrivammo il gruppo si era già disperso. Li prendemmo a uno a uno, nascosti nella vegetazione [...]. Nessuno cercò di scappare. Li costringemmo a sfilarsi le stringhe delle scarpe e a svuotare gli zaini e poi li facemmo marciare in fila indiana verso la strada.⁶⁵

I migranti cercano di sparpagliarsi e fuggire per evitare la cattura, ma vengono stanati uno per uno, costretti a separarsi dai propri averi e fatti marciare contro la loro volontà; sebbene non subiscano maltrattamenti fisici o trattamenti crudeli da parte degli agenti, la scelta stessa dei verbi tradisce la natura impositiva delle azioni di questi ultimi – «Li prendemmo uno a uno», «li costringemmo», «li facemmo marciare».

Quasi a voler ridimensionare il dispiego di potere rappresentato nel presente passo, le righe successive riportano il dialogo informale che ha luogo durante la marcia tra Francisco e uno dei migranti catturati, un anziano uomo originario del Michoacán:

«[Il Michoacán] è un posto bellissimo», dissi. «Sì», rispose l'uomo, «ma non c'è lavoro. Ci sei mai stato?». Risposi di sì. «Allora avrai capito cosa vuol dire vivere in Messico», ribatté. «E adesso capisci cosa significa per noi il confine». Continuammo a camminare. Dopo diversi minuti, fece un profondo sospiro. «*Hay mucha desesperación*», aggiunse, quasi sussurrando. Cercai di guardarlo in viso ma era troppo buio.⁶⁶

Se le azioni coercitive poco sopra delineate erano espresse alla prima persona plurale e attribuite alla polizia di confine come soggetto collettivo e istituzionale che deve far rispettare la legge, il passaggio

⁶⁵ *Ivi*, p. 37.

⁶⁶ *Ibidem*.

alla prima persona singolare segna un cambiamento di prospettiva, dal momento che grazie ad esso Francisco Cantú si distingue dai suoi colleghi e pone l'accento sulla propria umanità e sulla propria capacità di empatizzare con l'anziano uomo messicano più che sul suo ruolo come agente della *migra*.

Segnalata formalmente con il ricorso alla prima persona singolare o alla prima persona plurale, questa oscillazione tra la rappresentazione di sé come singolo individuo dotato di una coscienza e l'assimilazione di sé al gruppo dei poliziotti di frontiera, con la conseguente l'adesione ai loro modelli di comportamento, è riscontrabile altrove nell'opera, come per esempio nel seguente frammento:

Cole ci ordinò di svuotare gli zaini [dei migranti]. Io guardai molti dei miei compagni strappare e squarciare i vestiti, sparpagliandoli tra gli arbusti di mesquite e *palo verde*. In uno di essi trovai una placca in metallo raffigurante san Giuda, con una lingua di fiamme che sveltava sul suo capo. Morales scovò un pacchetto di sigarette e si sedette a fumare su una roccia, mentre gli altri ridevano sguaiatamente e calpestavano il cibo contenuto negli zaini. Poco lontano, Hart ci urlò qualcosa per attirare la nostra attenzione: stava ridacchiando, mentre pisciava su un mucchio di effetti personali.⁶⁷

Se nel passo precedente gli agenti si erano limitati a seguire le procedure previste in caso di cattura di un migrante, senza ricorrere a maltrattamenti o ad azioni crudeli, in questo caso invece si lasciano andare a comportamenti evidentemente dissacranti e distruttivi a cui Francisco, almeno a quanto sembra, non prende parte. Il ricorso all'espressione «io guardai» lo colloca ai margini della scena, nel ruolo di spettatore, e lo distingue nettamente dai suoi colleghi, i quali invece agiscono in prima persona e in modo irrispettoso; d'altra parte, anche quando Francisco passa dall'osservazione all'azione, frugando in uno degli zaini, in lui prevale l'attenzione per l'oggetto che sta maneggiando, descritto nel dettaglio, invece che la foga iconoclasta.

In altre occasioni, invece, l'individualità di Francisco si perde e i suoi atti sono indistinguibili da quelli dei compagni, come emerge chiaramente dal brano che segue, in cui il suo capo dà fuoco senza motivo ad un maestoso cactus *cholla*, e la sua squadra partecipa eccitata al rogo:

Cole ci chiese se avessimo del disinfettante. Qualcuno gli lanciò un flaconcino e lui lo svuotò sul tronco del cactus. Poi chiese un accendino, diede fuoco al liquido e arretrò per ammirare le fiamme che avvolgevano il tronco e divoravano i rami spinosi scoppiettando e crepitando. [...] Sputò sul cactus mentre noi eravamo in cerchio intorno alla pianta avvolta dalle fiamme, ridendo e scattando foto e facendo video col cellulare, mentre il fumo si levava a ondate nella notte [...].⁶⁸

Se da un lato la figura di Cole spicca decisamente rispetto alla massa dei sottoposti, dall'altro non si distingue da loro per intenzioni o motivazioni, ma anzi, funge da catalizzatore e orienta il comportamento di tutto il gruppo, al quale Francisco è completamente assimilato – come conferma il ricorso alla prima persona plurale; l'uomo sembra totalmente in balia dalla febbrile eccitazione che

⁶⁷ *Ivi*, pp. 34-35.

⁶⁸ *Ivi*, p. 38.

serpeggia tra gli agenti, fomentata da un'evidente dimostrazione di brutalità e potere contro un elemento del paesaggio completamente inerme.

Un sentimento simile anima il gruppo anche in altre circostanze, in particolare quando viene annunciata la presenza di un puma poco lontano dalla loro postazione:

«Avanzate con la pistola spianata», disse [Cole]. Pensavamo che ci stesse prendendo per il culo. Parlavamo a voce alta, illuminando il terreno intorno a noi con le torce – di sicuro un puma si sarebbe spaventato. [...] poi dall'oscurità riecheggì un sibilo acuto, simile al suono di un vento caldo che fuoriusciva dalle profondità della terra. «Porca puttana», dicemmo. Estraemmo le pistole e proseguimmo schiena contro schiena, illuminando il terreno tutto intorno. Avvertii una paura profonda e immediata – non per il pericolo che l'animale poneva, ma per l'idea che potesse mostrarsi a noi, un gruppo di uomini armati e tesi.⁶⁹

Da un lato, le azioni di Francisco sono perfettamente uniformate a quelle dei colleghi e il manipolo di agenti procede compatto e allineato, attraversato da una tensione che potrebbe sfociare in uno scoppio di violenza alla minima sollecitazione; dall'altro, l'uomo riconosce mentalmente l'inutilità di rispondere in modo così irruento al pericolo, dal momento che se il puma si mostrasse non avrebbe alcuna speranza di sopravvivere ad un gruppo di uomini armati. La paura che Francisco prova per la sorte dell'animale, riconducibile all'amore profondo che sente per il paesaggio desertico e per le creature che lo abitano – sentimento che emerge in varie occasioni nel corso dell'opera –, confligge decisamente con l'atteggiamento sprezzante e profanatorio dimostrato a più riprese dagli agenti della polizia di confine nei confronti dell'ambiente in cui si muovono.

Sebbene sia esercitata contro la natura e gli effetti personali dei migranti e non contro le persone, la crudeltà gratuita e immotivata che traspare dai passi appena esaminati sembra così connaturata all'atteggiamento della polizia di frontiera – almeno per come è descritto in *Solo un fiume a separarci* – da risultare inquietante; il lettore, infatti, finisce per chiedersi se in qualche caso non siano i migranti stessi a farne le spese, subendo maltrattamenti da questi individui armati e detentori di un potere che potrebbe trasformarsi in violenza. Tuttavia, il dubbio è destinato a rimanere insoluto, poiché l'autore non riporta mai episodi di brutalità della *migra* contro i migranti, sebbene in alcune occasioni alluda alla tendenza dei poliziotti di frontiera a comportarsi in modo feroce; eppure, anche in questi casi, si limita a riportare riflessioni proprie o discorsi di altri, senza mettere in scena direttamente alcun atteggiamento vessatorio. Ne sono un chiaro esempio le parole di Walter, un avvocato d'ufficio che lavora al tribunale dell'immigrazione:

«La polizia di confine, gli sceriffi, sembra che tutti abbiano scordato la pietà. Credo di non aver mai visto uno di loro mostrare un briciolo di umanità o compassione. Non so come facciano. Come si fa a tornare a casa dai propri figli, di sera, dopo aver trascorso l'intero giorno a trattare altri esseri umani come se fossero cani?».⁷⁰

⁶⁹ *Ivi*, pp. 38-39.

⁷⁰ *Ivi*, p. 187.

Nonostante le affermazioni di Walter siano inequivocabili e confermate altrove dallo stesso Francisco – «rimasi a osservare quei volti e mi domandai cosa mi legasse a quella gente – il distintivo, l’arma, il maltrattamento di altri esseri umani, il lento indurimento dello spirito»⁷¹ –, rimangono comunque soltanto considerazioni prive di riscontro nella realtà testuale.

In conclusione, si può affermare che se nell’opera di Cantú la violenza della polizia contro i migranti non è mai esplicitamente rappresentata, viene tuttavia evocata attraverso frequenti allusioni, ricorrendo agli espedienti sopra analizzati – descrizione di azioni coercitive, discorsi riportati, riflessioni autoriali; forse anche la messa in scena degli atti distruttivi compiuti contro la natura potrebbe essere considerata un riflesso dell’ipotetico comportamento vessatorio della *migra* nei confronti dei migranti. L’impressione che si ha dalla lettura di *Solo un fiume a separarci* è che l’autore non voglia presentare sulla scena episodi di violenza fisica, ma che preferisca mantenerli ai margini ed evocarli indirettamente, sottraendoli allo sguardo del lettore attraverso il ricorso a vari tipi di filtri; nei casi sopra riportati, dunque, la scelta autoriale si avvicinerrebbe a una rappresentazione «obscena» della violenza.

La stessa tendenza a presentare la brutalità in modo mediato si rileva anche nella descrizione delle azioni crudeli perpetrate dai cartelli della droga, la quale ricorre nella seconda sezione dell’opera, dedicata all’«analisi della riduzione in merce delle vite dei migranti e della violenza delle narcoguerra»⁷². Tuttavia, se nella prima parte di *Solo un fiume a separarci* i filtri impiegati dall’autore riescono a confinare la crudeltà al di fuori della pagina, nella seconda parte del testo la violenza è così travolgente e dirompente che si impone prepotentemente agli occhi del lettore, nonostante gli schermi. A più riprese, ad esempio, le uccisioni spettacolari perpetrate dai cartelli della droga vengono incorporate nell’opera per mezzo della trascrizione di stralci di testo o della descrizione di fotografie, come nel caso seguente:

l’istruttore proiettò sullo schermo alcune immagini delle vittime della narcoguerra, foto orribili di persone uccise dai cartelli messicani. In una di queste, tre teste si affacciavano da un’enorme cassa di ghiaccio. Un’altra ritraeva il corpo di una donna abbandonato nel deserto: aveva i piedi legati e una mano amputata e infilata in bocca. L’istruttore si soffermò sulla foto di un camion per il trasporto del bestiame con dodici corpi nel vano di carico, tutti bendati, come se fossero stati giustiziati. «Queste persone non appartenevano ad alcuna gang», ci spiegò, «erano migranti, rapiti per ottenere un riscatto insignificante, e poi uccisi».⁷³

Sebbene si eviti di raccontare lo svolgimento degli omicidi in presa diretta, il ricorso al filtro della fotografia non attenua in alcun modo l’orrore scatenato dalla visualizzazione di queste immagini, ma anzi, focalizza su di esse lo sguardo del lettore. Lo stesso effetto è raggiunto anche attraverso un altro espediente molto utilizzato in *Solo un fiume a separarci*, e cioè l’inserzione nel corpo del testo di

⁷¹ *Ivi*, p. 209.

⁷² *Ivi*, p. 248.

⁷³ *Ivi*, p. 26.

brani saggistici che analizzano il fenomeno delle narcoguerra mantenendo la distanza critica propria del saggio, ma che allo stesso tempo non possono fare a meno di descrivere le immagini di morte che costituiscono la firma dei cartelli della droga. Si potrebbe dunque affermare che, nonostante i filtri a cui l'autore ricorre – in particolare le fotografie e il distacco garantito dalla trattazione saggistica – la violenza rappresentata nella seconda parte dell'opera si avvicini più al polo dell'«explicitud» che a quello dell'«obscenidad», dal momento che ben poco viene sottratto allo sguardo del lettore.

2.5 La Bestia

Come emerge dall'analisi finora condotta, se da un lato in *Archivio dei bambini perduti* e in *Antígona González* il tema della violenza umana sui corpi, pur essendo presente, è circoscritto ad alcune porzioni di testo ed è trattato in maniera edulcorata, dall'altro quasi tutta l'opera di Cantú ne è imbevuta, anche se in molti casi traspare più un opprimente senso di minaccia che la narrazione di vere e proprie azioni crudeli contro i migranti. Analogamente a *Solo un fiume a separarci*, anche *La Bestia* riserva largo spazio al racconto della brutalità umana, la quale finisce per apparire come connaturata al viaggio migratorio: mentre il memoir di Cantú la rileva in particolare sul confine tra Messico e Stati Uniti, il reportage di Martínez mostra come perseguiti i migranti centroamericani fin dalla loro partenza, costituendo talvolta il motivo per cui decidono di lasciare il proprio paese, e li segue lungo tutte le tappe – ad ognuna della quali è dedicato un capitolo dell'opera in questione – che li separano dalla Frontera Norte. Nella prima parte del presente paragrafo si intende delineare a grandi linee che cosa subiscano i migranti durante il loro viaggio attraverso il Messico, e chi siano alcuni dei loro carnefici, mentre la seconda parte del paragrafo si propone di analizzare le modalità attraverso cui gli episodi violenti vengono rappresentati in *La Bestia*, riferendosi ancora una volta ai poli di «obscenidad» ed «explicitud».

Stando a quanto racconta il reportage di Martínez, è possibile individuare diversi soggetti che ricorrono spesso alla violenza contro i migranti, tra cui spiccano, primi tra tutti, i narcotrafficanti; tra gli altri, ricordiamo i banditi, i poliziotti corrotti, e talvolta anche i coyote. Sebbene a volte agiscano per pura brutalità, nella maggior parte dei casi questi individui sono mossi da precise ragioni, perlopiù legate al conseguimento di un profitto o all'affermazione della propria autorità. Come racconta il secondo capitolo dell'opera di Martínez⁷⁴, sono in effetti economiche le ragioni che spingono molti individui a scegliere di abbandonare un lavoro rispettabile per diventare banditi e aggredire i migranti che cercano di attraversare il Chiapas, uno degli stati messicani più pericolosi e violenti; tale attività è così diffusa e normalizzata da essere paragonata da Martínez ad una vera e propria professione:

⁷⁴ Cfr. Ó. Martínez, *La Bestia*, cit., pp 33-59.

I banditi escono di casa al mattino, proprio come tutti gli altri, come se andassero al lavoro. Partono dai loro quartieri [...]. Si lasciano alle spalle i loro ranch e le loro fattorie e si posizionano nei luoghi stabiliti in attesa di fare la loro parte: stuprare e derubare. E, a fine giornata, raccolgono il loro bottino e se ne tornano a casa a riposare, prima del giorno di lavoro successivo.⁷⁵

Come suggeriscono le numerose testimonianze raccolte dall'autore durante i suoi frequenti transiti attraverso il Chiapas, l'obiettivo dei banditi è quello di rubare ai migranti tutto il denaro tenuto da parte per il proseguimento del viaggio migratorio – «“[...] Quanto puoi guadagnare attaccando i migranti?”. “Dipende da quanto si portano dietro. Alcuni hanno in tasca dieci pesos, altri cinque o addirittura ottomila”»⁷⁶. Secondo Martínez,

i banditi di oggi erano un tempo braccianti o lavoratori giornalieri nei ranch, [che] per anni hanno assistito al furtivo e timoroso passaggio di colonne di centroamericani, sempre pronti a imboscarsi nella macchia. Poi un bel giorno uno dei braccianti deve aver avuto un'idea: i migranti percorrono questi sentieri per nascondersi dalle autorità, così in caso di assalti, stupri o furti, nessuno di loro sporgerebbe denuncia. [...] Per anni i clandestini hanno considerato i furti e le aggressioni come l'inevitabile tassa da pagare mettendosi in strada. Sia fatta la volontà di Dio, ripetevano.⁷⁷

L'incedere circospetto dei viaggiatori attraverso le aree boschive dello stato del Chiapas è paragonato in questo brano ai movimenti cauti e attenti degli animali selvatici intenti a nascondersi nella macchia per evitare lo sguardo dei predatori; è proprio in prede che i migranti si trasformano quando i banditi si scagliano su di loro per aggredirli. D'altra parte, come spiega il terzo capitolo del reportage *La Bestia*, gli attacchi non hanno luogo solamente nei boschi e nelle aree impervie dello stato del Chiapas, ma anche lungo il tragitto dei treni merci cavalcati dai migranti attraverso gli stati di Oaxaca e Veracruz: non contenti di assaltare i migranti che viaggiano a piedi, i briganti sfruttano le soste o i rallentamenti della Bestia per saltare a bordo e derubare chiunque viaggi sui tetti dei vagoni merci⁷⁸.

In caso di aggressione, lo status di irregolare rende i migranti ancora più inermi e vulnerabili, poiché preclude loro la possibilità di chiedere aiuto alle autorità: la loro invisibilità li priva di ogni tutela e li rende vittime perfette. Nella posizione in cui sono, non hanno modo di opporsi a chi pretende da loro pedaggi, mazzette, pagamenti extra – cosa che, in base a quanto racconta Martínez, accade ripetutamente nel corso del viaggio –, dal momento che non possono far valere alcun diritto e che spesso tali “surplus” imposti illegalmente sono pretesi attraverso l'esercizio della violenza o la minaccia di farvi ricorso: il terrore di patire sofferenze fisiche ancora peggiori o di venire addirittura uccise induce le vittime a subire senza ribellarsi.

Tale riflessione può essere applicata anche alle complesse dinamiche che definiscono il rapporto tra migranti e narcotrafficienti, segnato – proprio come quello tra banditi e migranti – dall'intenzione dei criminali di trarre più vantaggi economici possibili dal passaggio di questi ultimi nelle loro aree

⁷⁵ *Ivi*, p. 52.

⁷⁶ *Ivi*, p. 50.

⁷⁷ *Ivi*, p. 37.

⁷⁸ Cfr., *ivi*, pp. 60-80.

di influenza; d'altra parte, secondo Martínez, grazie al progressivo consolidamento del potere dei narcos e la conseguente estensione della loro sfera di autorità, anche i banditi che prima lavoravano da soli finiscono per essere inglobati all'interno della rete del narcotraffico⁷⁹.

I capitoli centrali di *La Bestia* sono concentrati sul racconto di ciò che accade se le strade dei migranti e quelle dei trafficanti di droga si incrociano; in particolar modo, il quinto e il sesto capitolo⁸⁰, ambientati negli stati messicani di Veracruz, Tabasco e Oaxaca, descrivono la pratica dei rapimenti di massa di migranti, perpetrati dai cartelli della droga con l'obiettivo di estorcere agli individui sequestrati i contatti dei familiari per chiedere un riscatto. Come di consueto, Martínez rappresenta il fenomeno in questione alternando testimonianze di migranti raccolte durante i suoi numerosi viaggi al loro seguito a brani in cui fornisce dati numerici e informazioni generali: questo permette al lettore di considerare la specificità e la rilevanza di ogni particolare esperienza da un lato, e dall'altro di non perdere di vista il quadro generale e la sua complessità. In questa sede, pare significativo il racconto della spaventosa esperienza di Gustavo e Arturo, due giovani guatemaltechi sequestrati da una famosa gang di narcotrafficienti, conosciuti come i Los Zetas:

Gli attacchi sono diventati un pedaggio preventivato da chi viaggia senza documenti attraverso il Messico. [...] Il 30 settembre a Ixtepec, Oaxaca, [...] incontro Gustavo e Arturo. Hanno rispettivamente sedici e diciotto anni, entrambi sono di El Cimarrón, Puerto Barrios, una cittadina portuale caraibica del Guatemala. [...] Qualche tempo prima, cavalcando il treno da Tierra Blanca a Lechería, a un certo punto, nei pressi di Orizaba, verso le quattro del mattino, i due sono stati rapiti dai Los Zetas. «OK figli di puttana», gli hanno gridato contro, «se scappate spariamo». Sette uomini armati li hanno portati via. Sono stati rinchiusi per tre giorni in una stanza, picchiati e ripetutamente minacciati. Il loro riscatto è stato fissato a 500 dollari. «Ci picchiavano», racconta Arturo, «e dicevano che se non gli davamo il numero di telefono delle nostre famiglie ci avrebbero tagliato via un rene». I rapitori, mi ha detto, brandivano un ferro per marchiare i cavalli infuocato con una fiamma ossidrica, e minacciavano di imprimergli una Z sulla pelle. Arturo ha riconosciuto tra i rapitori un tipo grassoccio con cui aveva parlato ad Arriaga e al quale aveva detto che la sua famiglia si trova negli USA.⁸¹

Come le aggressioni dei banditi, anche i rapimenti sono un'eventualità che ha un'altissima probabilità di verificarsi, e che in quanto tale viene considerata come una sorta di "pedaggio" da pagare per poter proseguire il viaggio migratorio. Lo stretto legame tra esercizio della violenza e conseguimento di un guadagno economico è qui particolarmente evidente: i Los Zetas terrorizzano i due ragazzi rapiti picchiandoli ripetutamente e minacciandoli di infliggere loro torture crudeli non per pura brutalità, ma con il preciso obiettivo di estorcere più denaro possibile. Martínez rappresenta le sofferenze prospettate e inflitte ad Arturo e Gustavo alternando discorso diretto e indiretto, ma sempre attenendosi alla loro testimonianza; lungi dall'essere evocata in modo generico, la crudeltà del trattamento riservato ai due ragazzi è invece descritta con dovizia di dettagli e con un'attenzione

⁷⁹ *Ivi*, p. 106.

⁸⁰ Cfr., *ivi*, pp. 106-152.

⁸¹ *Ivi*, pp. 127-128.

particolare alle minacce e ai gesti dei rapitori, al punto che chi legge riesce facilmente a figurarsi la scena, quasi che si trattasse di una sequenza cinematografica.

Tuttavia, sebbene le azioni feroci dei narcos siano descritte nel corso del loro svolgimento, come se si stessero verificando sotto lo sguardo del lettore, bisogna tener presente che Martínez non narra fatti a cui ha assistito o che ha vissuto lui stesso, ma riporta ciò che Arturo e Gustavo gli hanno raccontato; dunque, per quanto la violenza descritta in questo episodio sembri posta direttamente sulla scena – senza alcuna mediazione a parte quella della parola scritta –, in realtà è proposta a chi legge attraverso il filtro del racconto di seconda mano. Tale filtro si palesa grazie ad alcune spie presenti nel testo, come per esempio la scelta dei tempi verbali, l'introduzione all'episodio – in cui Martínez ricorda le circostanze del suo incontro con i due giovani – e l'inserzione nel corpo del testo di alcuni frammenti di discorso diretto che riportano le parole di Arturo, alternati a passaggi che ricorrono al discorso indiretto – «I rapitori, mi ha detto, brandivano un ferro per marchiare i cavalli»⁸².

Il fatto che le azioni brutali vengano riferite e non si consumino direttamente sulla scena spingerebbe ad avvicinare questa rappresentazione della violenza al polo dell'«obscenidad»; eppure, come nel caso delle terrificanti fotografie di cadaveri descritte da Cantú, anche in questa occasione pare che lo schermo non regga, e che la brutalità invada la scena anche se mediata. In questo caso, sembra che sia lo stesso Martínez a voler forzare il filtro della narrazione di secondo livello, come appare ancora più chiaro dall'analisi del prosieguo dell'episodio:

Durante una delle notti trascorse sotto sequestro, i ragazzi hanno visto alcuni dei rapitori fare ritorno al covo sanguinanti e contusi. Uno di loro ha spiegato: «C'erano circa cento migranti, armati di pietre, machete e bastoni, e ci hanno fatto il culo. Ma non succederà di nuovo. Appena ci arriveranno i fucili gliela faremo pagare cara». Dopo che il riscatto di Arturo e Gustavo è stato pagato, i rapitori hanno iniziato a chiedere più soldi. Gustavo li ha implorati: «Ma vi abbiamo già dato quanto avete chiesto! Lasciateci andare e vi promettiamo che non passeremo mai più qui. Ce ne andiamo a casa». I rapitori si sono ammorbidenti. [...] Li hanno accompagnati, con la pistola puntata contro, fino alla stazione centrale. Erano le quattro del pomeriggio. Gustavo e Arturo ricordano che quando hanno sfilato a quel modo per le strade la gente chiudeva le finestre e le porte delle case.⁸³

Se da un lato i tempi verbali ricordano che si tratta di un racconto a posteriori, dall'altro il ricorso al discorso diretto per riportare le parole dei rapitori contribuisce a ridurre la distanza tra il lettore e i fatti narrati, dandogli l'illusione di potervi assistere in prima persona.

Alla luce della presente analisi, si può concludere che alcuni elementi del brano in esame siano riconducibili ad una raffigurazione «obscena» della violenza, mentre altri si rivolgano decisamente verso il polo dell'«explicitud». Questa tensione tra i due estremi, con il conseguente slittamento verso l'uno o l'altro a seconda delle circostanze e delle scelte autoriali, è rilevabile in moltissimi altri casi

⁸² *Ivi*, p. 128.

⁸³ *Ibidem*.

in cui il reportage *La Bestia* descrive azioni crudeli. In particolare, risulta evidente quando Martínez riporta le esperienze terribili narrate dagli individui incontrati durante i suoi viaggi – cosa che accade molto più di frequente rispetto alla rappresentazione di episodi cruenti ai quali egli abbia assistito di persona: di volta in volta, il giornalista sceglie se calcare maggiormente sulla natura riferita dell'esperienza violenta che sta raccontando, evidenziando che si tratti della rielaborazione del racconto pronunciato da un'altra persona, oppure se assecondare l'illusione che la scena brutale si stia svolgendo sotto gli occhi del lettore, con la sola mediazione della pagina scritta.

I diversi gradi di forzatura del filtro costituito dal discorso riportato sono particolarmente evidenti in relazione ad alcuni brani tratti dal primo capitolo dell'opera, che si concentra sulla vicenda dei fratelli Alfaro, tre giovani salvadoregni costretti a fuggire dal proprio paese a causa delle minacce di morte ricevute in seguito all'omicidio della loro madre per mano di ignoti. Auner, El Chele e Pitbull scappano, ma non sanno da chi: «La morte non è semplice a El Salvador. È come un oceano, sei soggetto alle sue profondità, alle sue creature, alla sua oscurità. Era stato il freddo, le onde, uno squalo? Un ubriaco, un gangster, una strega? Non ne avevano idea»⁸⁴. Una delle possibilità è che a dar loro la caccia siano i due uomini che hanno assassinato un amico di Pitbull, Juan Carlos, sotto gli occhi di quest'ultimo, e che egli ha in seguito identificato alla stazione di polizia.

Il capitolo si apre in *medias res* e al tempo presente con un dialogo tra Óscar Martínez e Auner, il maggiore degli Alfaro; dopo qualche considerazione generale sulla fuga dei tre e sul loro progetto migratorio, il giornalista delinea improvvisamente il contesto in cui avviene lo scambio verbale, rivelando di trovarsi insieme ai fratelli vicino al rifugio per migranti di Ixtepec, una cittadina nello stato di Oaxaca, e conclude il paragrafo presentando le opzioni che i tre hanno per il prosieguo del viaggio. Aprendosi con un repentino salto temporale all'indietro, il paragrafo seguente, intitolato *Il primo corpo*, descrive le circostanze dell'assassinio di Juan Carlos, senza preamboli o informazioni di contesto:

«Ehi stronzo!», Pitbull si senti apostrofare da dietro, sapeva che quella voce ce l'aveva con lui. Voltandosi, si ritrovò la canna di una pistola calibro nove incollata alla faccia. Fu allora che crollò. Prima di toccare terra, fece in tempo a sentire gli spari. Due pallottole perforarono il cranio e la schiena del suo amico Juan Carlos Rojas, noto membro di una gang criminale. Un pezzo del cervello di Juan Carlos schizzò sulla polo di Pitbull [...]. Era un giorno assolato del febbraio 2008. Pitbull non provò altro che cieca rabbia. Gli salì su dallo stomaco e pervase tutto il suo corpo. Perse il controllo. Diventò un animale. Pitbull restò per un attimo a guardare Juan Carlos ricoperto di sangue rappreso, morto senza ombra di dubbio. Poi si mise a correre gridando frasi senza senso contro l'assassino e il suo complice, che si erano dati alla fuga. [...] Pitbull, noncurante o forse inconsapevole del fatto che l'uomo stringeva ancora in mano una calibro nove, si lanciò verso di lui. L'assassino, ubriaco, di cinquant'anni, si fermò di nuovo, puntò la pistola contro Pitbull e disse ansimando: «Sta fermo faccia da imbecille così posso prendere la mira!». Non c'era nulla da fare. Pitbull aveva la schiuma alla bocca per la rabbia. Quando la sua preda non fu che a qualche

⁸⁴ *Ivi*, p. 24.

passo di distanza, Pitbull gli saltò addosso, le mani come artigli. La calibro nove dell'uomo cadde a terra.⁸⁵

Il ritmo della narrazione si fa fin da subito serrato, con il brano che inizia elencando stimoli uditivi e visivi in rapida successione – la voce sconosciuta che insulta Pitbull, l'immagine della canna della pistola, il rumore degli spari, la vista della materia grigia di Juan Carlos che schizza ovunque – quasi che si trattasse di una serie di inquadrature tratte da un film d'azione. Nel giro di qualche breve frase il focus si sposta in primo luogo sulle sensazioni viscerali provate da Pitbull, prima descritte come emozioni e subito dopo concretizzate nella loro espressione corporea – «[la rabbia] gli sali sullo stomaco e gli pervase tutto il corpo», «aveva la schiuma alla bocca per la rabbia» – e in secondo luogo sulle frenetiche azioni del ragazzo, che rincorre l'aggressore e gli balza addosso in una rapida sequenza di scene; la metaforica trasformazione di Pitbull in un animale feroce – «diventò un animale» – è corroborata dal fatto che le sue mani vengano paragonate ad artigli, che abbia la schiuma alla bocca come un cane rabbioso, e che l'assassino venga chiamato «preda».

La morte di Juan Carlos è descritta in modo scenografico, brutale e truculento, con un'attenzione particolare ai dettagli macabri che si susseguono con velocità – le pallottole che penetrano nel corpo, il cervello che esplode –, per poi bloccarsi di fronte all'immobilità del cadavere, a cui corrisponde la momentanea immobilità di Pitbull, «che restò per un attimo a guardare Juan Carlos coperto di sangue rappreso, morto senza ombra di dubbio». Una tale rappresentazione della violenza sembrerebbe ascrivibile al polo dell'«explicitud», dal momento che l'episodio cruento è delineato con dovizia di particolari e senza censurare nulla; sebbene il lettore immagini che Martínez stia drammatizzando il racconto di Pitbull e che non abbia realmente assistito agli eventi che descrive, in questo paragrafo non vi è alcuna spia che tradisca questo fatto, e anzi, pare proprio che l'autore stia narrando ciò che lui stesso ha visto. Ma nel paragrafo seguente, intitolato *Pitbull il duro*, diventa chiaro che, per rappresentare l'assassinio di Juan Carlos, Martínez si sia basato sulla testimonianza di Pitbull, raccolta nei pressi del rifugio per migranti ad Ixtepec⁸⁶.

Prima di essere esplicitato chiaramente in *Pitbull il duro*, il fatto che alla base del racconto in *medias res* della morte di Juan Carlos vi sia un dialogo tra Martínez e Pitbull è tradito da alcuni indizi presenti nel resoconto degli avvenimenti subito successivi all'aggressione:

Pitbull aveva diciassette anni e una certa smania di avventura, il desiderio di farsi le ossa. E tanto fece. Qualche giorno dopo, vestito da agente di polizia, andò nel centro di Chalchuapa in cerca del complice dell'assassino [...]. Per tutto il giorno setacciò i vicoli e le bancarelle dei venditori ambulanti. Mi ha raccontato di aver trovato la cosa persino piacevole, un'avventura come un'altra. «Ci vogliono le palle per andarsene in giro in uniforme da poliziotto», mi ha detto. «Peccato che

⁸⁵ *Ivi*, pp. 7-8.

⁸⁶ *Ivi*, p. 10.

abbiamo trovato il vecchio stronzo nel modo più semplice». Alla fine Pitbull andò alla stazione di polizia per identificare sia l'assassino che il suo complice.⁸⁷

La narrazione al passato remoto si interrompe e si ritorna improvvisamente al tempo della conversazione tra il giornalista e il ragazzo, che viene inglobata nel corpo del testo in alcuni suoi frammenti, resi attraverso il discorso diretto.

Il passaggio da una rappresentazione «esplicita» ad una rappresentazione «obscena» della violenza viene definitivamente sancito dall'incipit del paragrafo *Pitbull il duro*, che racconta nuovamente le circostanze della morte di Juan Carlos, ma in modo molto più edulcorato rispetto al brano analizzato poco sopra, e sottolineando come Martínez ne sia venuto a conoscenza tramite un resoconto orale fornitogli da Pitbull:

«Ti devi essere fatto almeno un'idea», dico a Pitbull. Siamo seduti sui binari della linea ferroviaria di Ixtepec, beviamo una soda e fumiamo sigarette. Dopo che Auner mi ha confessato perché si trovano lungo il cammino dei migranti, gli ho chiesto [...] di poter parlare con i suoi fratelli minori. Auner mi ha dato il suo benestare. Ho iniziato con Pitbull. In silenzio siamo usciti dal frastuono del rifugio per migranti di padre Solalinde e ci siamo seduti in mezzo a fitti cespugli. [...] «No», dice Pitbull. «Non ho la minima idea di chi siano queste canaglie. Ero in giro per la sala giochi con il mio amico. Mi ha detto che doveva prendere una cosa al bar. Poi, in tutta calma, è uscito. Ci siamo messi a camminare, quando quei due vecchi sono spuntati dal nulla e gli si sono avventati contro». «E non pensi che siano loro che ora minacciano di uccidervi?». «Non ho la più pallida idea di chi siano i figli di puttana che ce l'hanno con noi».⁸⁸

Dopo un intero paragrafo scritto come se fosse il capitolo di un romanzo ambientato nel passato, a focalizzazione interna ma con narratore esterno, l'autore riassume il proprio punto di vista, e cioè quello di un reporter che sta conducendo un'intervista: chiarisce quali siano il contesto e l'occasione del suo scambio con Pitbull, riferisce alcune affermazioni del giovane e descrive – in un frammento successivo – i gesti di quest'ultimo e il suo atteggiamento. Il presente passo si chiude nella totale inconsapevolezza di chi siano i responsabili delle minacce rivolte ai fratelli Alfaro, e le ultime parole di Pitbull sembrano riecheggiare quelle del fratello Auner, riportate quasi in apertura del primo capitolo: ««[...] stai rinunciando al tuo paese?». “Sì”. “Non farai mai ritorno?”. “No... Solo se succede qualcosa a mia moglie o a mia figlia”. “In quel caso torneresti?”. “Solo per ucciderli”. “Uccidere chi?”. “Non lo so nemmeno io”»⁸⁹.

2.6 *Terra bruciata*

Proprio come *Solo un fiume a separarci*, anche *Terra bruciata* affronta la vicenda dei migranti con un'ottica inaspettata e inedita: se nell'opera di Cantú la prospettiva assunta è quella di un agente della *migra*, il narratore esterno del romanzo di Monge, sfruttando la focalizzazione interna, si cala

⁸⁷ *Ivi*, pp. 9-10.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 10-11.

⁸⁹ *Ivi*, p. 4.

di volta in volta nei panni di alcuni trafficanti di esseri umani che rapiscono un nutrito gruppo di migranti. In entrambi i casi, dunque, la storia non è narrata dal il punto di vista dei migranti, ma attraverso lo sguardo di chi, in modi differenti, cerca di ostacolare il loro viaggio. Analogamente a quanto si può osservare in *Solo un fiume a separarci*, anche in *Terra bruciata* il tema della violenza umana è così ricorrente da attraversare tutta la narrazione nella forma di una tensione costante, che minaccia sempre di esplodere e che in diverse occasioni dà luogo ad episodi feroci e brutali. Quasi tutte le relazioni rappresentate nell'opera si fondano, in fin dei conti, su premesse violente: non soltanto quelle che legano i migranti ai trafficanti, ma anche i rapporti che questi ultimi intrecciano tra loro, con i loro capi e con gli altri soggetti implicati nella rete criminale in questione.

Un esempio significativo è costituito dalla relazione vittima-carnefice che la maggior parte dei trafficanti ha intrattenuto durante l'infanzia con padre Loculo, che li ha cresciuti nel suo orfanotrofio e plagiati fin da bambini affinché da adulti alimentassero la sua organizzazione. Le modalità di comportamento che questi ultimi mettono in atto nell'arco dell'intera opera, caratterizzate come sono da irascibilità, desiderio di rivalsa, ferocia e crudeltà, rispecchiano perfettamente il mondo da loro sperimentato fin dalla più tenera età: un mondo spietato, prevaricante, regolato da rapporti di forza, in cui bisogna affermare continuamente il proprio potere per non venire sopraffatti. Tuttavia, sebbene i sentimenti viscerali elencati poco sopra siano sufficienti a spingere individui senza scrupoli a compiere azioni brutali, nella maggior parte degli episodi di *Terra bruciata* in cui vi è un effettivo esercizio della violenza, le ragioni che la scatenano sono strategiche, legate all'affermazione e al mantenimento della propria autorità o al conseguimento di un guadagno economico, che è il fine ultimo del traffico di esseri umani.

Un caso emblematico è costituito dalle torture che subiscono i migranti rapiti una volta scaricati a El Teronaque, un edificio «che un tempo era un mattatoio»⁹⁰ costruito nel folto della giungla; qui Epitaffio e i suoi accoliti fanno tappa dopo essersi separati da Stele e dai suoi uomini, che sono partiti alla volta dell'orfanotrofio gestito da Padre Loculo portando con sé parte del bottino umano riscosso nella radura Occhio d'Erba. L'episodio in questione, qui esaminato per sottolineare il legame tra l'esercizio della violenza e l'ottenimento di un profitto, verrà successivamente analizzato per studiare le modalità attraverso cui *Terra bruciata* rappresenti episodi brutali, se tendendo verso il polo dell'«obscenidad» o verso quello dell'«explicitud».

Per quanto riguarda la prima questione, appare particolarmente rilevante la spiegazione data da Epitaffio sul perché i suoi uomini si accaniscano a tal punto contro i migranti: «“Bisogna farli stare zitti una volta per tutte... fargli il lavaggio del cervello... farli diventare nessuno prima possibile”. [...] “Bisogna fare in modo che dimentichino tutto... che non sappiano più chi sono e nemmeno chi

⁹⁰ E. Monge, *Terra bruciata*, cit., p. 38.

sono gli altri»⁹¹. Questo discorso rivela che le torture riservate agli individui sequestrati rimasti tra le grinfie di Epitaffio non sono motivate da semplice crudeltà, ma hanno il preciso obiettivo di spezzarli, privandoli gradualmente della loro volontà, in modo da sottometterli e mantenere il controllo su di loro con maggiore facilità: la continua sofferenza fisica a cui sono sottoposti, infatti, cancella progressivamente i loro ricordi e le loro identità, riducendoli ad esseri inermi e ubbidienti; da quel momento in poi, vivranno nel terrore che il supplizio si ripeta, e dunque eviteranno qualsiasi comportamento ribelle o che possa scatenare nuova violenza. Il completo assoggettamento dei migranti al volere dei narcotrafficanti ha un effetto indiretto sulla buona riuscita degli affari, perché priva le persone rapite della loro umanità e le trasforma in tutto e per tutto in merce, preparandole al loro destino finale: essere vendute, senza opporre alcun tipo di resistenza, ai numerosi acquirenti che le richiedono, come se fossero vere e proprie schiave.

D'altra parte, il fatto che i trafficanti considerino le loro vittime come mercanzia e non come esseri umani risulta evidente fin dall'inizio dell'opera, da ben prima che i supplizi subiti le riducano a ombre di sé stesse; ancor prima che l'identità venga strappata loro via a El Teronaque, Epitaffio e i suoi accoliti reificano i loro corpi, trattandoli come articoli da trasportare e vendere. Questa considerazione è rilevabile già a partire dal sequestro dei migranti nella radura Occhio d'Erba: di fronte a una tale massa di individui spaventati, i pensieri di Epitaffio non tradiscono alcuno stato emotivo particolare – né crudele, né colpevole, né partecipe – ma si concentrano esclusivamente sulla loro quantità, come se stesse cercando il modo migliore per stiparli nel camion, ottimizzando il più possibile gli spazi in vista del trasporto: «“Con quello là arriviamo a nove... e con quei tre mi sa che andiamo a undici... più quei sei, diciotto... non erano mai stati così tanti... con quelli là sono cinque in più... e con quelli... ho perso il conto ormai... devono essere una quarantina... o di più... forse sono addirittura cinquanta”»⁹². Epitaffio non riesce nemmeno a concludere la conta, ma si accontenta di constatare, con ansia ed eccitazione, che «le anime che sta guardando sono un mucchio»⁹³, e ciò significa che saranno difficili da gestire ma gli frutteranno molto denaro.

Il conteggio definitivo spetta alla sua amante Stele che, di fronte ai settantaquattro migranti sequestrati, prova a sua volta sentimenti contrastanti:

La contentezza di Stele [...] svanisce in un secondo e, girandosi, guarda Epitaffio e gli chiede con un'espressione angosciata sul volto: «Come facciamo adesso che ne abbiamo così tanti?» «Ora sono cazzi tuoi!» esclama Epitaffio mentre allontana Stele con la mano: «Eri tu quella che li voleva... quella che ha rotto le palle che non bastavano... comunque lassù a La Carpa non sono mai troppi.»⁹⁴

⁹¹ *Ivi*, p. 76.

⁹² *Ivi*, p. 15.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ivi*, p. 22.

Come viene rivelato altrove nell'opera, La Carpa è un luogo infernale fondato da Stele «in cui lavorano, come schiavi, diverse centinaia di migranti»⁹⁵; che siano venduti al miglior acquirente o che siano costretti a lavorare forzatamente senza essere pagati, dunque, garantiscono ai loro aguzzini un ampio margine di guadagno.

Proprio come se si trattasse di prodotti, Epitaffio non si limita a contare i migranti, ma si prepara a “sceglierli”, litigandoseli con Stele, prima che le loro strade si dividano. Un particolare oggetto di contesa tra i due amanti è costituito dal migrante più grande e grosso, che Epitaffio vuole a tutti i costi per sé perché desidera farne uno dei suoi uomini; la sua convinzione che il gigante gli spetti di diritto⁹⁶ rafforza una volta di più l'idea che gli individui sequestrati siano considerati dai trafficanti come oggetti di loro proprietà, di cui disporre come meglio credono. Il tono infantile e scherzoso della discussione corrobora la sensazione che le vite dei migranti siano irrilevanti, e che per Stele ed Epitaffio si riduca tutto ad un gioco crudele: «“Ce n'è uno enorme... davvero, non potrai volere proprio quello... l'ho visto prima io.” “Se solo non mi avessi detto niente...” commenta Stele abbozzando un sorriso, “Adesso è chiaro che lo voglio!”»⁹⁷.

Tra i due litiganti è Epitaffio a spuntarla: appena l'Ade – l'enorme furgone che trasporta i migranti da lui scelti – giunge a El Teronaque, l'uomo può rivendicare il suo premio e dargli addirittura un nuovo nome, Mausoleo⁹⁸. Per saggiare la sua resistenza e iniziarlo al suo destino di trafficante, lo costringe ad assistere alle torture che gli altri criminali riservano ai corpi dei migranti disposti nel cortile dell'ex mattatoio. Paradossalmente, quanto più Epitaffio insiste affinché Mausoleo non distolga lo sguardo dalla scena violenta, tanto più il lettore non ha modo di visualizzarla a propria volta, dal momento che il testo restituisce soltanto la conversazione che i due intrattengono circa il nuovo nome dell'omone e evoca solo di sfuggita, tramite continui ma vaghissimi riferimenti, quello che accade davanti ai loro occhi⁹⁹. Alla fine, sono le voci delle vittime stesse a raccontare nel dettaglio che cosa sono costrette a subire, e le loro parole appaiono ancor più impressionanti poiché provengono da testimonianze reali di migranti:

*Prima ci hanno preso a calci e pugni... poi ci hanno colpito con delle mazze... ci hanno distesi a gambe aperte e hanno iniziato a picchiarci... tutti i giorni sogno che mi ammazzano... che mi fracassano il cuore con le loro mazze... ormai non ci bastava piangere, eravamo dei cani che ululavano, degli animali.*¹⁰⁰

⁹⁵ *Ivi*, p. 260.

⁹⁶ *Ivi*, p. 14: “quanto meno mi spetta quello lì grande e grosso.”

⁹⁷ *Ivi*, p. 19.

⁹⁸ *Ivi*, p. 60.

⁹⁹ *Ivi*, pp. 59-60: “«Voglio che guardi cosa gli faranno adesso» dice Facciadibronzo [...]. «Guarda i cordoni che hanno formato i nostri uomini... guarda come scendono spaventati quelli là» indica Epitaffio [...]. «Ma non distogliere lo sguardo... guarda cosa stanno facendo i nostri... cosa non sta succedendo a te.» [...] «Come te lo devo dire di non distogliere lo sguardo?» «Apri gli occhi... devi vedere cosa gli fanno... cosa diranno di Mausoleo se non ha il coraggio... cosa te ne frega se piangono... se proprio ce ne fosse uno che regge... che non se ne sta lì a gridare... forse quello potrebbe avere la tua fortuna... ma non ce n'è nemmeno uno... non hanno nemmeno le palle per trattarsi!»”

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 60.

Lo stesso espediente è utilizzato anche qualche capitolo più avanti, quando i carnefici riprendono a torturare i sequestrati, questa volta all'interno di El Teronaque: il narratore si concentra sulle chiacchiere di Epitaffio e dei suoi uomini, senza però descrivere nessuno dei loro atti crudeli se non attraverso allusioni assolutamente generiche; il racconto dettagliato delle violenze spetta nuovamente alle voci dei migranti reali:

Ci hanno portato in una casa che puzzava di morte... ci hanno picchiato ancora e bruciato la pelle... «Chi si muove lo ammazziamo»... ci hanno chiesto i numeri di telefono, quelli delle nostre famiglie... gli volevano chiedere diecimila dollari [...].

Intorno ai lamenti delle anime che hanno oltrepassato le frontiere, i ragazzi di Epitaffio sorridono e parlano di una partita che risale a molto tempo fa, impedendo così che ciò che stanno facendo possa entrare nella loro mente.¹⁰¹

Scorrendo questi passaggi, il lettore è portato a sperimentare due diversi punti di vista, che si alternano e si oppongono sulla pagina: quello degli aguzzini, i quali, seppur consapevoli di ciò che stanno facendo, non permettono alle proprie azioni di penetrare nei pensieri e lasciare una traccia nelle coscienze, e quello delle vittime, che non possono sfuggire al tormento dei propri corpi. Il fatto che i brani – tutti finzionali – costruiti sulla prima prospettiva siano caratterizzati dall'assenza di riferimenti precisi alle torture perpetrate, mentre quelli che rispecchiano la seconda prospettiva delineino in modo dettagliato e realistico i supplizi inferti dai criminali farebbe supporre che l'autore non voglia affidarsi alla finzione per rappresentare la crudeltà, forse per una qualche forma di pudore o rispetto nei confronti delle vittime, ma che preferisca far narrare loro che cosa hanno sopportato. Questa tendenza di Monge non è limitata ai due passi analizzati, ma si può riscontrare nella maggior parte dei casi in cui *Terra bruciata* rappresenta episodi del genere: sono quasi sempre le citazioni tratte dai racconti dei migranti reali a rendere conto degli orrori subiti.

In riferimento a queste scelte autoriali, nel suo breve saggio intitolato *Obscenidad y explicitud*, Alfonso Valencia sostiene che

La violencia de Monge en *Las tierras arrasadas* alcanza su punto álgido [...] no en la ficción, sino en el ceder la voz narrativa al “testimonio”: justo cuando el relato pareciera que romperá el pacto de verosimilitud por acercarse a la descripción exagerada de la atrocidad, aparece el testimonio como testigo fiel de que la realidad siempre es más que la ficción, y que, tratándose de lo terrible, del espanto, la realidad siempre resulta más atroz que la más retorcida de las imaginaciones.¹⁰²

Secondo Alfonso Valencia, dunque, in *Terra bruciata* «la ficción cede ante el horror de la realidad»¹⁰³, perché le azioni compiute dai trafficanti nei confronti dei migranti sono così atroci e brutali che nessuna finzione narrativa potrebbe renderne pienamente conto senza risultare inverosimile.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 73.

¹⁰² A. Valencia, *Obscenidad y explicitud*, cit., pp. 179-180.

¹⁰³ *Ivi*, p. 181.

Sostenendo che «la violencia de Emiliano Monge es terrible por cercana: reproduce (o parece hacerlo) las escenas que nos rodean. Su oferta explícita no cede al silencio [...]: es estruendosa»¹⁰⁴, lo studioso associa con decisione le modalità utilizzate in *Terra bruciata* per raffigurare la violenza al polo dell'«explicitud»; i racconti delle vittime, infatti, sono generalmente molto diretti, e non risparmiano al fruitore i dettagli impressionanti¹⁰⁵. Peraltro, pare opportuno precisare che, sebbene mettano prepotentemente in scena episodi brutali, lo fanno attraverso il filtro del discorso riportato – individuato altrove come marca di «obsценidad» –, il quale si palesa tramite la scelta dei tempi verbali – in particolare il passato prossimo – e il frequente utilizzo della prima persona singolare o plurale; ma se da un lato Monge evidenzia lo status speciale dei frammenti di testimonianza, distinguendoli dal resto del testo anche tramite l'uso del carattere corsivo, dall'altro li ingloba nella narrazione rendendoli parte integrante dello svolgersi degli eventi, quasi non vi fosse alcuna soluzione di continuità. In questo modo, si rafforza l'impressione che la violenza si stia consumando direttamente sulla scena, e il ricorso al filtro risulta quasi impercettibile.

D'altra parte, in molte delle occasioni in cui la brutalità raggiunge il culmine, e cioè quando *Terra bruciata* rappresenta delle uccisioni, non vi sono rimandi ai resoconti reali dei migranti, ma ci si avvale della finzione narrativa, rimuovendo completamente lo schermo dato dal discorso riportato e riducendo così la distanza tra il lettore e le vicende narrate. Un esempio chiaro di questo espediente è costituito dal racconto del feroce assassinio di tutti i migranti trasportati nei due pick-up guidati dagli uomini di Stele, compiuto per mano dei sicari assoldati da padre Loculo con l'obiettivo di eliminare la donna; contro ogni previsione, però, quest'ultima si salva, perché si è allontanata dal convoglio per riflettere sulla sensazione di inquietudine che la tormenta:

[...] la Talpa si alza, inarca la schiena, tira indietro il braccio sinistro e lancia il segnale stabilito [...]. Gli spari, che all'inizio sono così pochi che si possono contare, diventano subito una tempesta, una gragnola che sconvolga l'oscurità e che richiama, con i suoi lampi e bagliori, l'attenzione di ColeicheadoraEpitaffio. «Porca troia... che cazzo è?» grida Stele osservando quei fuochi muti che balenano in lontananza e cercando di rimettersi sulle orecchie le due protesi [...]. «Ra-ta-ta-ta-tà» grida il Tampone da parte sua, mentre la furia della sua arma e di quelle delle reclute si abbattono sugli uomini che stavano ancora dormendo e arriva alle orecchie dei senza nome. «Ra-ta-ta-ta-tà» insiste mentre le sue pallottole crivellano pelle, carne e viscere [...]. «Maledetto Loculo, che figlio di puttana!» impreca ColeicheadoraEpitaffio e il suo corpo comincia a tremare senza che lei possa controllarlo. [...] l'apparecchio [...] le sfugge di mano e finisce per terra nel momento in cui la Talpa ordina a squarciagola ma invano: «Basta così!». [...] «Ra-ta-ta-ta-tà» continua però a gridare il Tampone mentre la sua arma e quella delle reclute continuano a infierire sul Ford Lobo e i due vecchi pick-up. «Vi sto dicendo di smetterla!» ruggisce la Talpa sempre più furente, ma nemmeno ora riesce ad arrestare la tempesta che sta

¹⁰⁴ *Ivi*, pp. 178-179.

¹⁰⁵ Si propone di seguito un esempio di testimonianza che non tace sui dettagli macabri, tratta da *Terra bruciata*, cit., p. 44: «Quello mi ha violentato. Mi ha messo a pancia in giù e mi ha violentato mentre parlava coi suoi compari. Altri hanno detto che gli piacevo e che volevano prendermi anche loro. E quei due mi hanno violentato insieme. Un altro mi prendeva la faccia a pedate. E un altro ancora mi ha colpito con il manico del machete fino a farmi sanguinare».

facendo a pezzi uomini e lamiere: l'unico essere vivo che è scampato alla sparatoria si è salvato cadendo sotto i corpi mutilato che l'hanno seppellito.¹⁰⁶

Il cruento massacro dei migranti e degli uomini di Stele è rappresentato da un'incalzante successione di scene che sembrano montate insieme in una sequenza cinematografica: tale effetto è conseguito in particolare per mezzo dell'alternanza dei punti di vista, ottenuta tramite il repentino cambio di focalizzazione da Stele ai sicari e viceversa. Questo comporta anche un succedersi di silenzio e di fragore, dal momento che Stele non sente nulla senza le sue protesi, ma può solo assistere impotente allo spaventoso spettacolo dei lampi che incendiano l'oscurità: ogni volta che il narratore esterno si cala nei suoi panni, è come se l'audio venisse momentaneamente tolto, per poi tornare di colpo quando il focus si concentra sugli schiamazzi eccitati del Tampone e sulle grida furiose della Talpa. L'immagine dei bagliori che illuminano il buio, la reazione di Stele e le urla dei sicari si susseguono rapidamente sulla pagina, creando una sorta di climax che culmina nella descrizione viscerale e sanguinosa delle pallottole che «crivellano pelle, carne e viscere», e della «tempesta che sta facendo a pezzi uomini e lamiere»: la violenza è qui rappresentata in modo diretto ed esplicito, senza ricorrere ad alcuna mediazione.

Gli uomini di Padre Loculo infieriscono così tanto sui pick-up da renderli quasi inutilizzabili; dovendo liberarsi delle carcasse metalliche e dei cadaveri, trainano i mezzi fino a Tres Hermanos, «un'officina sul ciglio della statale che è diventata uno sfasciacarrozze e che la gente da tempo ha rinominato l'Inferno»¹⁰⁷, nome più che azzeccato dal momento che il terreno che la circonda è disseminato di bidoni da cui si innalzano fiamme e colonne di fumo. Mentre contrattano sul prezzo dei mezzi quasi distrutti e dei cadaveri, i sicari e i due anziani gemelli che gestiscono Tres Hermanos – soprannominati dalla voce narrante Canuto e Tinto per il colore dei loro capelli – si accorgono che sotto ai corpi c'è un individuo ancora «integro e miracolosamente vivo»¹⁰⁸: si tratta del vecchio Indovino, il quale viene acquistato dai gemelli insieme a tutto il resto, come se anch'egli fosse merce¹⁰⁹.

Diventato in tutto e per tutto uno schiavo, proprietà di coloro che lo hanno comprato, il vecchio Indovino viene condotto dai due davanti all'ammasso di corpi crivellati dai colpi dei sicari e ascolta il racconto circa la nascita della loro attuale attività, in attesa di ricevere ordini sul lavoro che dovrà svolgere da quel momento in poi, quello di «sfasciacadaveri»:

«Un giorno ci hanno portato una macchina crivellata di pallottole e dentro c'era una donna massacrata» spiega Canuto seguendo il fratello e trascinandosi dietro Indovino. «Volevano avere indietro la macchina e ci hanno pagato per ripulirla e sbarazzarci del cadavere». «Poi ci hanno portato un altro veicolo crivellato di colpi e stavolta a bordo c'erano diversi corpi» aggiunge Tinto

¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 216-217.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 165.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 223.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 228: ««Non hai visto che ti abbiamo comprato... sei nostro ormai, loro non possono dire più nulla»».

fermandosi poi davanti al mucchio di cadaveri: «Quel giorno ha segnato una svolta nella nostra attività... e siamo diventati degli sfasciacadaveri». «Quindi abbiamo ampliato il nostro giro... oltre a smontare macchina oggi smembriamo corpi» spiega ridendo ancora più forte Canuto. «O ti adegui o lo fa qualcun altro e ti fotte i clienti». «Comunque... non abbiamo rinunciato al passato» avverte Tinto [...]: «Insomma, non abbiamo abbandonato quello che facevamo prima... oggi la carne è importante quanto la lamiera». «Se ci lasciano i veicoli, l'eliminazione dei corpi è gratis» dichiara Canuto piegandosi verso la pila di carne maciullata e sanguinante, poi prende in mano un braccio squartato e lo sventola in aria continuando: «Se si portano via la carrozzeria gli facciamo pagare ogni corpo che ci lasciano».¹¹⁰

Nel presente brano – che è un eccezionale esempio di come i corpi vengano considerati e trasformati in merce –, i due gemelli raccontano le ragioni della svolta macabra della loro attività come se si trattasse di un semplice cambio di rotta mirato a tutelare gli interessi di una normale azienda che voglia mantenersi al passo con i tempi. Le loro riflessioni, infatti, sono analoghe a quelle che elaborerebbe un imprenditore rispettabile accorgendosi dell'emergenza di nuovi bisogni tra i suoi clienti: probabilmente, deciderebbe di ampliare la sua offerta e conquistare fette di mercato più ampie, per scongiurare il rischio che i consumatori si rivolgano a qualcun altro e per incrementare i profitti; in effetti, ciò che spinge i gemelli a diversificare la propria proposta è proprio il timore che qualcuno li batta sul tempo e che “fotta” loro i clienti. La logica assunta dai due è senza dubbio quella imprenditoriale, fondata sul principio della domanda e dell'offerta, il cui fine ultimo è accrescere il proprio utile a tutti i costi cavalcando le tendenze del mercato; dal momento che «en la definición de emprendedor/a, basada en el seguimiento de las lógicas neoliberalistas, no encontramos ningún tipo de restricción del tipo de empresas que un emprendedor puede crear»¹¹¹, i gemelli non disattendono ai principi base dell'economia quando rendono oggetto di compravendita i resti di esseri umani brutalmente uccisi, la cui carne sembra essere remunerativa e «importante quanto la lamiera». Se le leggi di mercato sono sostanzialmente indifferenti al tipo di prodotto che viene commercializzato, la stessa indifferenza si riscontra anche in Canuto e Tinto, che non solo paiono immuni a qualsiasi forma di dispiacere o rimorso, ma addirittura ridono sguaiatamente di fronte all'ammasso di corpi e giocherellano con le membra scomposte. Nell'officina soprannominata Inferno, ad essere privata del suo valore non è solo la vita umana, ma anche la morte, che perde ogni sacralità e viene a propria volta assorbita e snaturata dal mercato, diventando in tutto e per tutto un prodotto.

3. Morte dei corpi

3.1 Corpi dispersi

I romanzi *Archivio dei bambini perduti* e *Terra bruciata* raccontano le vicende di alcuni personaggi fittizi – molti dei quali sono migranti – seguendo passo passo il succedersi degli eventi

¹¹⁰ *Ivi*, p. 230.

¹¹¹ Sayak Valencia, *Capitalismo gore*, Spagna, Editorial Melusina, 2010, p. 45.

che li riguardano e il dispiegarsi delle loro sorti individuali; il lettore, pagina dopo pagina, si immerge sempre più nelle loro storie e li conosce sempre meglio, finendo per empatizzare con loro e per chiedersi quale sarà il loro destino, soprattutto perché la realtà in cui si muovono è dura e crudele, e dietro ad ogni angolo si celano insidie e pericoli. Nel corso della lettura, si rafforza il desiderio che ad ognuno dei migranti sia riservato un lieto fine, ma il più delle volte i presagi minacciosi si rivelano veritieri e la sorte si dimostra avversa e spietata: mentre in alcuni casi non è dato sapere che cosa accadrà loro, in altri casi ad attenderli c'è soltanto la morte.

Procedendo nella lettura delle *Elegie* e seguendo le vicissitudini dei sette bambini, ci si chiede se mai riusciranno a ricongiungersi ai loro familiari negli Stati Uniti; se già nell'undicesima elegia si intuisce che il settimo bambino sia andato incontro ad un funesto destino, è necessario aspettare l'ultima elegia, la sedicesima, per scoprire che cosa aspetti i suoi sei compagni: dopo essere scesi dall'ultimo treno ed essere stati disposti, insieme a decine e decine di altri viaggiatori, di fronte all'alto muro che li separa dalla loro meta, lo scavalcano rapidamente e una volta dall'altro lato vengono accolti da scariche di proiettili. Incalzati dal coyote, i sei bambini iniziano a correre, mentre attorno a loro numerosi migranti cadono come mosche; il gruppo prosegue compatto finché il quinto bambino non è vinto dalla sua stessa stanchezza, e il coyote viene colpito:

Un bambino, il quinto, cade, non è morto, solo sfinito, le labbra sopra la terra dura. L'uomo che li guida gli urla, su su, abbandonando lui ma tenendo ancora d'occhio il piccolo branco, che corre in avanti, racconto, come un'onda, cinque bambini, due femmine e tre maschi, e lui continua a correre dietro di loro ancora per qualche passo finché una piccola pallottola lo colpisce nella zona lombare, lacera con facilità un sottile strato di pelle, poi un muscolo più spesso, e infine riduce l'osso sacro in frammenti minuscoli.¹¹²

Analogamente a quanto viene taciuto rispetto al settimo bambino, neanche in questo caso si parla esplicitamente di morte, sebbene sia lecito supporre che il quinto bambino e il coyote – l'uno stremato e l'altro gravemente ferito – non riescano a sopravvivere. Ma, se nel caso del settimo bambino l'ambiguità permane e il suo fato rimane oscuro, in seguito vengono confermati i peggiori timori riguardanti il quinto bambino e la guida: «chi si ferma non uscirà mai da questa terra di morte, come il bambino che era con loro, il quinto, quello che non ce l'ha fatta, e come l'uomo che li guidava, che era morto pure lui»¹¹³.

Obbedendo ciecamente alle ultime parole del coyote, i cinque piccoli migranti rimasti incolumi fuggono via e si lasciando alle spalle il muro e i cadaveri dei compagni. *Le Elegie per i bambini perduti* si chiudono senza rivelare nulla sulla loro sorte, e si limitano a descriverli mentre si inoltrano nelle terre aride che lambiscono il confine: «quando alle loro spalle non ci sono più pallottole e rumori a inseguirli, cominciano a camminare. Vanno avanti, i cinque bambini. [...] Verso ciò che adesso non

¹¹² V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., p. 366.

¹¹³ *Ivi*, p. 372.

conoscono. Via dal buio alle loro spalle. Camminano verso nord, nel cuore della luce»¹¹⁴. Se l'ultima elegia si conclude alle soglie del deserto, con una promessa di luce – che potrebbe riferirsi sia agli accecanti raggi del sole che piovono da ogni parte, che alla speranza di una vita migliore, opposta al buio metaforico che finora ha accompagnato i piccoli migranti – la storia dei sei bambini non termina qui, ma prosegue al di fuori delle pagine del libriccino rosso che la madre e il figlio protagonisti di *Archivio dei bambini perduti* – soprannominati rispettivamente Freccia Fortunata e Piuma Veloce – portano sempre con sé.

Lungi dal rimanere solo dei personaggi fittizi, infatti, nelle ultime pagine di *Archivio* i cinque bambini si materializzano davanti agli occhi di Piuma Veloce e della sua sorellina minore, chiamata Memphis: scritto come un unico lunghissimo periodo privo di punti, il capitolo conclusivo, intitolato *Echo Canyon*¹¹⁵, racconta gli estenuanti viaggi attraverso il deserto compiuti da un lato da Piuma Veloce e Memphis – fuggiti dai loro genitori – e dall'altro dai piccoli migranti; il focus della narrazione si sposta continuamente dai primi ai secondi, finché le loro strade si incrociano, suggellando un incontro così inaspettato e magico da sembrare irreali. Tuttavia, dopo una notte trascorsa insieme ai bambini migranti in un vagone abbandonato, al suo risveglio Piuma Veloce viene informato dalla sorellina della loro partenza; i piccoli sono scomparsi, e tutto ciò che resta di loro sono i due cappelli che hanno lasciato alla femmina e al maschio, e le domande che si pone quest'ultimo sulla loro sorte: «mi sono chiesto dove si stavano dirigendo esattamente i quattro bambini, ce l'avrebbero fatta, la mappa gli sarebbe servita? Speravo di sì, se avessero proceduto in linea retta, sarebbero arrivati ai binari della ferrovia prima del tramonto, sono certo che ce la faranno, continuavo a dirmi»¹¹⁶.

L'ultimo capitolo di *Archivio dei bambini perduti* non dice nulla riguardo al fato della maggior parte dei piccoli migranti sopravvissuti al superamento del muro; rivela solamente quello del sesto bambino che, stremato dalla marcia nel deserto, si accascia a terra e non si rialza più, proprio come il quinto bambino:

il sesto bambino [...] era inciampato in una radice o un sasso, nessuno ha visto bene in cosa, ma è caduto in terra, le ginocchia che si aprivano, le mani che andavano incontro al terreno duro, e mentre gli altri seguitavano a camminare lui ha arrancato a quattro zampe per mezzo metro, per un metro, stanchissimo, opponendosi alla dura terra, combattendo contro l'onda di fatica che cresceva in lui, tre metri, quattro, ma era tutto inutile ormai, era troppo tardi, sapeva che non doveva fermarsi ma si è fermato [...] finché il gomito, stanchissimo, ha ceduto e si è piegato, e il petto, stanchissimo, si è disteso sulla sabbia, e le labbra, stanchissime, dischiuse, hanno toccato la sabbia, finché la fatica a poco a poco è svanita, un sollievo, un ultimo gemito, come una marea che finalmente si ritira, e lui ha potuto smettere di opporre resistenza, di combattere, di provare, finalmente ha potuto restare disteso e basta, del tutto immobile, nello stesso punto in cui un mattino, mesi dopo, due uomini di pattuglia sul confine troveranno le ossa e gli stracci che un

¹¹⁴ *Ivi*, p. 366.

¹¹⁵ *Ivi*, pp. 369-392.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 390.

tempo erano i suoi vestiti, e ognuno dei suoi effetti personali verrà raccolto da uno di questi due uomini e messo in una busta di plastica trasparente, mentre l'altro uomo estrarrà una penna e una mappa e segnerà con la penna un punto sulla mappa, un punto in mezzo ad altri punti su quella mappa¹¹⁷.

L'irresistibile stanchezza che invade le membra del sesto bambino è resa a livello formale attraverso il rallentamento del ritmo narrativo e tramite la descrizione minuziosa di tutti i lentissimi movimenti compiuti da quest'ultimo, che si trascina sulla sabbia prima di accasciarsi a terra. La sua morte è confermata tramite un'inaspettata prolessi che delinea le circostanze del ritrovamento dei suoi resti e dei suoi effetti personali da parte di due agenti della polizia di frontiera; un'espedito simile è utilizzato per rappresentare i decessi dei migranti colpiti dalla pioggia di proiettili al termine dell'ultima elegia: «Alcuni di quelli che corrono cadono non appena le pallottole gli trafiggono il fegato, l'intestino, il tendine del poplite. I pochi effetti personali sopravvivranno ai loro cadaveri e verranno trovati in seguito: una Bibbia, uno spazzolino da denti, una lettera, una foto»¹¹⁸. Sebbene si riservino diverse righe alla dipartita del sesto bambino e vi si indugi a lungo, rappresentandola come se fosse una scena in slow motion, mentre si spendono pochissime parole per delineare le altre morti, in entrambi i casi il tono del narratore esterno si mantiene dimesso e pacato, senza ricorrere ad espressioni drammatiche e cariche di pathos; tuttavia, la cura con cui si enumerano gli effetti personali dei migranti tradisce la commozione della voce narrante, che si mantiene poetica e delicata anche di fronte ad eventi così terribili.

Stando a quanto si può intuire dalla lettura di *Archivio dei bambini perduti*, le morti sopra descritte sono tutt'altro che casi isolati: come suggeriscono da un lato i rapporti sui decessi dei migranti integrati nel corpo dell'opera¹¹⁹, e dall'altro le riflessioni che i personaggi maturano nel corso della vicenda, le aree impervie attraversate dai migranti a piedi o a bordo dei treni merci pullulano dei cadaveri di coloro che non ce l'hanno fatta – o perché sono stati uccisi, o perché sono stati travolti dalla Bestia, o perché sono morti di sfinimento, di disidratazione e d'inedia. L'impressionante numero di resti umani che lastricano il cammino dei migranti è reso visivamente in *Archivio* tramite la descrizione di una delle mappe di Freccia Fortunata, che reca contrassegnati con un puntino rosso tutti i luoghi di ritrovamento di un corpo¹²⁰; la stessa immagine viene veicolata nel brano proposto poco sopra e nelle pagine subito a seguire attraverso l'accento ad una mappa del tutto simile integrata

¹¹⁷ *Ivi*, pp. 372-373.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 365.

¹¹⁹ *Ivi*, pp. 286-291.

¹²⁰ *Ivi*, p. 277: “Era una strana mappa. Rappresentava un posto, come qualunque altra mappa, ma in quel posto c'erano centinaia di puntini rossi [...]. Dopo aver dato un'occhiata alla leggenda della mappa, mi sono reso conto che ogni puntino rosso corrispondeva a una persona e al posto esatto in cui era morta. Volevo vomitare, piangere, svegliare mamma e papà e chiedergli spiegazioni, ma ovviamente non l'ho fatto”.

dagli agenti con la posizione dei resti del sesto bambino, e agli schermi dei computer invasi da «sabbia sporca e puntini rosso morte»¹²¹ in seguito alla trasposizione digitale di tali mappe.

Sebbene Piuma Veloce non sembri incappare in nessun cadavere durante la marcia nel deserto, è così suggestionato dal ricordo delle storie narrate dal padre e forse anche da quello dei puntini rossi nella mappa della madre da temere di calpestare resti umani: «mi veniva paura al pensiero che forse stavamo camminando sulle ossa di qualcuno sepolto sotto di noi»¹²². Se nel caso di Piuma Veloce quella di procedere sulle spoglie di persone decedute nel corso del viaggio è solamente un'impressione non confermata da alcuna prova concreta, la stessa idea è invece presentata da Óscar Martínez come una certezza, quando descrive ciò che vede mentre percorre insieme ad un gruppo di agenti un tratto della rotta migratoria attraverso lo stato messicano di Oaxaca:

Gli avvoltoi continuano a disegnare cerchi in aria perlustrando la zona alla ricerca di carcasse di bestiame, o di persone morte. Le ossa qui non sono tanto una metafora del passato, ma di ciò che è a venire. [...] Camminiamo in mezzo ai morti. Il valore della vita appare rimpicciolito, ciondolante e appeso come un'esca sull'amo.¹²³

Dal momento che si muovono spesso nei territori frequentati dai migranti, sia Óscar Martínez che Francisco Cantú hanno modo di vedere con i propri occhi in quale misura quelle aree impervie e pericolose siano punteggiate di spoglie umane; mentre Martínez afferma senza mezzi termini che «durante il viaggio verso El Norte, ogni giorno vedo moltissimi corpi di vittime»¹²⁴, Cantú include queste immagini nella sua opera tramite il ricorso al sogno e all'immaginazione:

ho degli incubi nei quali li vedo tagliare il deserto – [...] individui perduti che vagano senza cibo né acqua, destinati a morire lentamente mentre cercano [...] una via d'uscita. In sogno sono sulle loro tracce, [...] fino a quando non ne scopro i corpi a faccia in giù proprio davanti ai miei occhi, morti, già in putrefazione sul terreno desertico, come pietre miliari umane nella vosta spianata riarsa¹²⁵.

Quando riagganciai, rimasi seduto a fissare i filmati delle telecamere sulla parete di schermi di fronte a me, immaginando tutti i cadaveri che, ne ero sicuro, giacevano nel deserto, nascosti sotto un albero o in un canale asciutto, che compivano il loro lento ritorno alla terra.¹²⁶

È a questo che si riducono le salme dei migranti deceduti lungo la strada: a «pietre miliari umane», a elementi del paesaggio, a cibo per gli animali selvatici che si aggirano nella giungla e nel deserto; nella maggior parte dei casi, non vengono mai ritrovate, perché la natura le reclama prima che un agente di passaggio le noti e registri le coordinate del ritrovamento, come anche l'eventuale presenza di effetti personali conservati. Stando a quando raccontano le opere in esame, possono passare mesi o addirittura anni prima che alcuni resti vengano alla luce, ridotti ormai ad un ammasso di fragili ossa

¹²¹ *Ivi*, p. 374.

¹²² *Ivi*, p. 376.

¹²³ Ó. Martínez, *La Bestia*, cit., p. 46.

¹²⁴ *Ivi*, p. 36.

¹²⁵ F. Cantú, *Solo un fiume a separarci*, cit., p. 40.

¹²⁶ *Ivi*, p. 100.

difficilmente identificabili; a questo punto, la probabilità che un familiare le riconosca e le reclami si abbassa drasticamente. In molti casi, dunque, questi corpi non godono nemmeno di una tomba vera e propria, curata e visitata dai loro cari: sia che non vengano mai riscoperti e divengano parte del luogo in cui sono morti, tornando terra, sia che nessuno li identifichi e possa dunque piangerli, sembra che sia loro preclusa la dignità di una sepoltura, e con essa la pace eterna.

3.2 Corpi cancellati

Se la conclusione di *Archivio dei bambini perduti* non distrugge la speranza che i quattro bambini sopravvissuti al primo tratto della marcia nel deserto possano infine raggiungere la loro meta e ricongiungersi con i propri cari, lo svolgersi della vicenda narrata in *Terra bruciata* conferma continuamente, capitolo dopo capitolo, che non vi sia alcun lieto fine per i migranti rapiti da Epitaffio e i suoi uomini: uno dopo l'altro, infatti, vanno incontro ad un destino di schiavitù – venendo mano a mano venduti ai compratori interessati –, oppure ad una morte violenta; la loro sorte si consuma nello spazio di qualche momento, e quelli che prima erano individui sofferenti, ma ancora vivi, si trasformano in materia inerte, bloccata nella rigida immobilità di un cadavere.

È questo il destino del ragazzo che cerca di scampare al rapimento fuggendo via dalla radura Occhio d'Erba, solo per essere riacciuffato subito dopo e venire brutalmente ucciso da Stele¹²⁷ – che gli spara un bengala nell'occhio –, o quello dell'uomo che «si è soffocato con la sua stessa bile»¹²⁸ durante il terribile viaggio trascorso con gli altri migranti sul pavimento del grande Ade; una fine altrettanto crudele aspetta il giovane che ha osato sfidare il neo-trafficante Mausoleo – il quale lo ripaga soffocandolo a morte¹²⁹ – e il ragazzo che ha rifiutato di dire il suo nome agli aguzzini, la cui testa viene fracassata con un tronco¹³⁰.

Sebbene la vita li abbia abbandonati, così come gran parte di ciò che li determinava come esseri umani, i cadaveri permangono nella loro ingombrante concretezza, come resti scomodi di qualcosa che non è più; attirano lo sguardo dei vivi e ricompaiono sulla scena anche in seguito al momento del decesso, inquietando i trafficanti con la loro presenza incombente: è il caso del cadavere del migrante assassinato da Stele nella radura Occhio d'Erba, che appare tutto ad un tratto nel campo visivo del minore dei ragazzi della selva, spaventandolo a morte: «il minore inizia a rovistare nei pacchi e nei fagotti sparpagliati per terra, ma si ferma di colpo. “Merda!” grida il minore facendo qualche passo indietro. “Guercio del cazzo, non lo spaventare!” esclama il maggiore sorridendo al cadavere»¹³¹.

¹²⁷ E. Monge, *Terra bruciata*, cit., p. 25.

¹²⁸ *Ivi*, p. 37.

¹²⁹ *Ivi*, pp. 96, 97.

¹³⁰ *Ivi*, pp. 112-113.

¹³¹ *Ivi*, pp. 29, 30.

Così come il focus del racconto torna sul corpo del giovane accecato nel capitolo successivo a quello della sua dipartita, anche i resti dell'uomo abbattuto da Funerale con un troco ricompaiono sotto gli occhi di Mausoleo – e sotto quelli del lettore – qualche pagina dopo il suo omicidio: «Mausoleo [...] non riesce a distogliere lo sguardo dal cadavere con la testa fracassata e il grosso tronco insanguinato»¹³².

La vista delle spoglie dei migranti è disturbante per molte ragioni: da un lato, infatti, esse incarnano il mistero del passaggio dalla vita alla morte e mostrano come un essere umano vivo possa trasformarsi in materia inerte; dall'altro, risultano ancor più impressionanti perché recano i segni degli atti violenti che hanno causato il decesso: i cadaveri stessi sono la prova inequivocabile del fatto che le persone in questione sono state assassinate. È forse per cancellare ogni traccia delle proprie azioni brutali e delle proprie attività illecite che i trafficanti si premurano di farli sparire; e che cosa meglio del fuoco può disintegrare completamente un corpo? In più di un'occasione Epitaffio ordina ai suoi uomini di dare alle fiamme i resti dei migranti uccisi: è questa la sorte riservata alle spoglie dell'uomo soffocatosi con la sua stessa bile – «Epitaffio ordina ai suoi ragazzi [...] di dare fuoco al corpo di quello che non ha retto il viaggio»¹³³ –, al ragazzo asfissiato da Mausoleo e a quello ucciso da Funerale con il tronco.

Negli ultimi due casi, però, il fuoco è solo una delle cause della distruzione dei corpi, poiché in primo luogo essi vengono straziati dagli animali: «ColuicheamatantoStele [...] passa accanto al punto in cui i gatti e i rapaci che non aveva mai visto da queste parti si nutrono dei cadaveri»¹³⁴. Quella delle bestie che divorano i cadaveri dei migranti è un'immagine che ricorre nella maggior parte delle opere analizzate, sebbene in questo caso esse non possano godere a lungo del loro banchetto, poiché i narcos vogliono ripulire a fondo la scena:

in lontananza, l'uomo con il bidone di benzina scaccia i dieci gatti e gli uccelli che rinunciano docilmente al loro banchetto, cosparge i due corpi di carburante e sfiorandoli con l'accendino gli dà fuoco. [...] i cadaveri ardono come fiaccole sopra la terra rossiccia¹³⁵.

In effetti, in *Terra bruciata* liberarsi dei corpi è una delle preoccupazioni più ricorrenti dei trafficanti, al punto che alcuni – e più precisamente i già citati gemelli Canuto e Tinto – fanno di questa occupazione il proprio mestiere: come già accennato, infatti, essi si definiscono non solo “sfasciacarrozze” ma anche “sfasciacadaveri”, quasi che la seconda fosse un'attività commerciale del tutto legittima, nata per rispondere ai nuovi bisogni dei clienti. È ai loro servigi che si affidano la Talpa e il Tampone, i sicari assoldati da Padre Loculo per uccidere Stele e i suoi uomini: dopo aver

¹³² *Ivi*, p. 155.

¹³³ *Ivi*, p. 77.

¹³⁴ *Ivi*, p. 136.

¹³⁵ *Ivi*, p. 138.

crivellato di proiettili i mezzi di trasporto di questi ultimi, provocando la morte di tutti coloro che si trovavano all'interno – compresi i numerosi migranti stipati nei due pick-up –, i due portano veicoli e resti umani all'Inferno, consegnandoli ai due vecchi con queste parole: «Ecco la roba che vi dicevamo»¹³⁶. Questa scelta lessicale rivela senza ombra di dubbio che per i due sicari, come anche per Canuto e Tinto, carne e lamiera sono indifferenziate e indistinguibili, e che dunque i corpi hanno lo stesso valore delle carcasse dei veicoli; per questa ragione, non meritano più riguardi di quanti se ne riservino ai rottami e sono considerati solo in relazione al guadagno che possono garantire.

A questa concezione dei corpi umani, sulla quale si basa l'intero business dei due gemelli, si oppone quella che traspare dalle disperate riflessioni del vecchio Indovino, il quale viene costretto da Canuto e Tinto a smembrare col machete i cadaveri dei migranti brutalmente uccisi nell'imboscata tesa dai sicari di Padre Loculo:

L'eco della porta sbattuta da Canuto percorre l'enorme sfasciacarrozze, ma non arriva alle orecchie del più vecchio tra tutti gli esseri che hanno lasciato la loro terra da tempo, il quale, nel sollevare il machete [...], fa riaffiorare anche il ricordo delle voci degli uomini e delle donne che hanno attraversato con lui le frontiere: «Come ho potuto fargli questo?». Intorno a Indovino si aggirano, ringhiando, diversi cani e si sente il crepitare di alcuni bidoni: nemmeno questi rumori, però, risuonano nelle sue orecchie. «Perché diavolo ho mentito a tutti in quel modo?» si domanda il più vecchio tra tutti i senzaombra e nel farlo solleva anche, all'altezza del proprio sguardo, il machete che ha in mano. «Cosa ci ho guadagnato così facendo?» si tormenta Indovino mentre ostruisce il proprio sguardo con la lama dell'arma per poi lanciarla verso il mucchio di cadaveri e resti ammassati.¹³⁷

Le menzogne a cui si riferisce Indovino sono le false predizioni che egli stesso ha rifilato alla maggior parte dei migranti rinchiusi con lui nel pick-up rosso sangue, fingendo di leggere nel palmo delle loro mani un destino favorevole e radioso – rivelatosi totalmente irrealizzabile. Se Canuto e Tinto considerano i corpi come semplice materiale da sfasciare, nel guardarli Indovino ricorda le voci e le storie dei suoi compagni di viaggio; il rammarico che prova al pensiero di aver mentito loro suggerisce che, nonostante il loro stato, li consideri ancora come esseri umani.

Tuttavia, le remore di Indovino sono presto sostituite da pensieri folli e da ricordi confusi, risalenti al periodo in cui l'uomo «aveva dovuto arruolarsi nei corpi paramilitari, ossia gli anni in cui aveva distrutto interi villaggi, massacrato donne incinte, ammazzato vecchi e bambini»¹³⁸; quasi fosse invasato, Indovino alterna momenti in cui rivive il suo cruento passato, immaginando di seminare devastazione in una selva in fiamme, a momenti in cui si rende conto di ciò che sta facendo nel presente e, ridendo sguaiatamente, si accanisce sui resti ammucchiati davanti a lui:

Quando Indovino capisce finalmente che sono state le sue stesse risate a farlo uscire dalla selva, sente anche le nuove grida dei fratelli, mentre i cani, sempre agitati, gli si avvicinano ancora. Muovendo un altro passo, il più vecchio di tutti i senz'anima affonda i piedi tra i corpi ammassati,

¹³⁶ *Ivi*, p. 223.

¹³⁷ *Ivi*, p. 232.

¹³⁸ *Ivi*, p. 233.

solleva il machete sopra di sé e lo fa cadere con furia. Uno dopo l'altro, Indovino squarta con colpi rapidi ed esperti le braccia, le gambe e le teste dei corpi ammassati, mentre i cani non stanno più nella pelle e i fratelli [...] restano stupiti di quanto sia bravo quell'uomo, il quale non sembra più badare al tanfo né al fumo né alle fiamme che affiorano dai bidoni [...]. Quando ha finalmente finito di smembrare tutti i corpi, Indovino butta il machete per terra e, facendo a meno della carriola che i fratelli avevano portato lì dove si trova, inizia a caricarsi in spalla tutte le braccia che ha in mano. [...] Quest'uomo [...] avanza verso il bidone che gli hanno detto di usare e [...] nel farlo pensa al nugolo di mani che pendono dalla sua spalla e ai proprietari di quelle mani: «Come ho potuto mentirgli?» si domanda allora nuovamente Indovino mentre un crampo gli prende lo stomaco: «Quando meno te l'aspetti torneranno il fuoco e la luce» insiste tra sé e sé¹³⁹.

Il presente passo indugia con dovizia di particolari su ognuna delle azioni macabre compiute da Indovino, il quale, mettendo in campo la feroce esperienza maturata durante i suoi anni nei corpi paramilitari, si dimostra incredibilmente efficiente nello smembramento dei cadaveri: non esita ad immergere i piedi nella carne, per mantenere l'equilibrio, e a separare con precisione gli arti e le teste dai busti; sembra totalmente in balia di un orrendo compiacimento, o comunque immerso nelle cruento visioni del suo passato, quando ignora la carriola e si carica in spalla tutte le braccia che ha mozzato. La descrizione degli atti del vecchio e dei corpi squartati è a tal punto viscerale ed efferata che la materia inerte sembra invadere la pagina, tormentando non solo la vista del lettore, ma anche il suo udito e il suo olfatto – rispettivamente tramite l'evocazione delle risate folli di Indovino e le grida dei due gemelli, e tramite l'accento alla puzza di cadavere che si alza dai bidoni in fiamme. Ridotte a un mucchio di braccia, gambe, teste e busti, quelle che in origine erano persone perdono ogni residua traccia di umanità e di individualità, e appaiono agli occhi di chi legge come un ammasso di materiale organico indifferenziato; eppure, proprio quando la trasformazione in «roba» sembra definitivamente compiuta, Indovino ripensa ai proprietari di quegli arti e si rammarica ancora una volta per aver mentito loro, rievocando per un attimo la loro specificità di individui.

Ormai in preda alla follia, il vecchio non si limita a ricordare i suoi compagni, ma parla addirittura con i frammenti dei loro corpi, quasi che si trovasse di fronte ai migranti ancora vivi:

Sempre più stupiti e spaventati, Canuto e Tinto contemplan il passo deciso con cui avanza Indovino verso il bidone e assistono anche a come quest'uomo parla con i pezzi di carne che si è caricato addosso: non sanno, non possono immaginare, questi due fratelli, che oltre a parlare con i pezzi di cadaveri che ha appena squartato, il più vecchio fra tutti senza ombra sta parlando con il proprio destino: «Il passato è sempre in agguato». Fermandosi davanti al barile, Indovino prende un braccio dalla spalla, scruta la mano che corona quell'estremità e, aprendo le dita che si erano chiuse a pugno, guarda il palmo per un breve istante. Poi ride senza sapere che sta ridendo e, dopo aver leccato a fondo il palmo butta nel fuoco il braccio che, cadendo tra le fiamme, lancia al mondo un'eco fioca e ovattata. [...] Quando ha ormai buttato nel fuoco tutte le braccia che si era caricato in spalla, Indovino solleva da terra la tanica di benzina lasciata dai fratelli accanto al bidone e, irrorando la fiamma, assiste a come la sua violenza, nervosa e potente, divampa furiosa¹⁴⁰.

¹³⁹ *Ivi*, pp. 234-235.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 235.

Crescendo sempre più – in una sorta di climax ascendente – ad ogni dettaglio macabro proposto allo sguardo del lettore, l’atrocità della scena raggiunge il suo apice quando Indovino lecca il palmo della mano di uno dei cadaveri squartati. Sebbene questo gesto raccapricciante sembri solamente un atto estremo compiuto da un uomo impazzito a causa dell’orrore in cui è immerso, vi si potrebbe attribuire un significato più profondo. Non è la prima volta, infatti, che Indovino si comporta in questo modo: era già accaduto dopo che egli aveva discusso con la più vecchia di tutte le senz’anima, assicurandole di poter leggere il futuro nella sua mano anche se era ustionata; per dargliene prova, «accarezza il palmo [...] e poi lecca quella pelle di vetro»¹⁴¹. Si potrebbe forse supporre che, sebbene sia circondato da decine di braccia anonime, nell’aprire la mano stretta a pugno Indovino la riconosca come quella della più vecchia fra tutte le migranti, e le riservi dunque lo stesso gesto già compiuto nei suoi riguardi quando era ancora in vita; se l’ipotesi è corretta, potrebbe suggerire che persino di fronte alla materia inerte è impossibile accantonare completamente la consapevolezza che in precedenza si trattava di esseri umani. D’altra parte è anche vero che al termine di questo brano non resta assolutamente nulla dei migranti uccisi, perché il fuoco distrugge ogni cosa; l’unica traccia di loro è costituita da «un’eco fioca e ovattata», che subito svanisce.

3.3 Corpi esposti

Analogamente a *Terra bruciata*, anche *Solo un fiume a separarci* e *La Bestia* si soffermano di frequente sulla descrizione dei cadaveri dei migranti di cui i due autori leggono, sentono parlare, che vedono con i loro stessi occhi o che immaginano; come per *Terra bruciata*, leggendo il memoir di Cantú e il reportage di Martínez si ha l’impressione di farsi strada a tentoni in un mare di corpi non più in vita, quasi che fosse un assedio a cui è impossibile sottrarsi. Come già accennato, molti dei resti umani in questione appartengono a migranti morti durante il viaggio e riassorbiti dalla natura prima che qualcuno potesse trovarli e dar loro degna sepoltura; di essi spesso non rimangono altro che ossa. In altri casi, invece, sono i narcotrafficanti stessi a fare di tutto per nascondere o distruggere i corpi dei migranti da loro assassinati: in *Solo un fiume a separarci* e in *La Bestia* ci si riferisce talvolta ai cadaveri abbandonati nelle drop house¹⁴² – edifici in cui i migranti sequestrati vengono trattenuti a forza dai trafficanti di esseri umani, con l’obiettivo di estorcere loro i contatti dei familiari e chiedere un riscatto – o quelli seppelliti in fosse comuni, chiamate *narcofosas*, dopo essere stati privati di vestiti o effetti personali e cosparsi di calce o di altre sostanze chimiche al fine di impedirne la localizzazione e l’identificazione¹⁴³.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 198.

¹⁴² F. Cantú, *Solo un fiume a separarci*, cit., pp. 110-111.

¹⁴³ *Ivi*, pp. 125-126.

Ma se nei casi sopra descritti i narcotrafficienti fanno di tutto per disintegrare o nascondere i corpi, in altre occasioni li espongono prepotentemente; sia *Solo un fiume a separarci* che *La Bestia* si soffermano spesso sulla rappresentazione di cadaveri lasciati volutamente in bella vista, in luoghi pubblici frequentati da molte persone, e disposti non a caso in modi macabri e caratteristici:

Lo scorso martedì, lo stesso giorno in cui è apparso un corpo decapitato appeso al ponte, un cadavere crocefisso è stato ritrovato nella galleria di un centro commerciale, con una maschera di maiale a coprirgli il volto e due fori di proiettile nel petto. La notte scorsa ci sono state tredici esecuzioni. Quando è la mafia a uccidere non puoi non saperlo. Lascia la firma.¹⁴⁴

Questo breve frammento del reportage di Martínez colpisce non solo per l'efferatezza degli omicidi descritti, ma anche per la macabra esibizione dei corpi che, invece che essere nascosti o distrutti per eliminare ogni traccia, al contrario vengono esposti e sistemati in modo tale da impressionare il maggior numero di persone possibile. Come sostiene Martínez, una disposizione dei cadaveri così scenografica rimanda immediatamente alle consuetudini dei cartelli, al punto da poter essere considerata la loro firma; chiunque veda un tale spettacolo, infatti, lo attribuisce immediatamente alla mafia.

Una delle rappresentazioni più raccapriccianti di questo fenomeno è costituita in *Solo un fiume a separarci* dal contenuto delle email giornaliera inviate dalle DEA all'*intelligence* della polizia di frontiera, la quali presentano «foto e stralci d'informazioni provenienti dai media americani e messicani relativi alle attività recenti dei cartelli della droga in entrambi i paesi»¹⁴⁵:

Ogni email era organizzata come un elenco puntato in cui ogni voce offriva poco più del nome del luogo, seguito da una breve descrizione della carneficina che vi si era svolta. Acapulco, stato del Guerrero: due cadaveri smembrati in ventitré parti ritrovati accanto all'ingresso di un bar karaoke, le teste appese a corde di velluto, la pelle dei volti staccata e sistemata sulla sommità di un palo. Nuevo Laredo, stato del Tamaulipas: quattro cadaveri mutilati lasciati in mostra in un'area del centro molto trafficata, insieme a un messaggio da parte dei narcos: *Questo è accaduto perché sono una spia e una femminuccia, ma giuro che non lo farò più*. Tepic, stato del Nayarit: due maschi non identificati giustiziati e lasciati di fronte a un negozio di quartiere. Secondo alcuni testimoni, sono stati spellati vivi, prima che gli venisse strappato il cuore dal petto. Città del Messico: il corpo decapitato di un uomo ritrovato a bordo di un pick-up di fronte a una scuola elementare. Il corpo sul sedile del guidatore, la testa sul cruscotto. Zihuatanejo, stato del Guerrero: due cadaveri abbandonati lungo la statale, accompagnati da un messaggio dei narcos: *Ecco la vostra spazzatura, per favore inviatene ancora*.¹⁴⁶

Sebbene le minuziose descrizioni delineate dalle email della DEA si mantengano fredde e distaccate e si attengano ad un linguaggio telegrafico, conciso ed essenziale, l'orrore che veicolano non ne è affatto scalfito; al contrario, è evidenziato ancor di più dall'assenza di orpelli, unita alla precisione e alla quantità di dettagli macabri proposti agli occhi del lettore.

¹⁴⁴ Ó. Martínez, *La Bestia*, cit., p. 298.

¹⁴⁵ F. Cantú, *Solo un fiume a separarci*, cit., p. 88.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 89.

Ciò che impressiona maggiormente è il trattamento riservato ai cadaveri: sembra che in nessuno caso possano conservare la loro integrità fisica, venendo quasi sempre o sembrati, o decapitati, o scorticati, o mutilati; come sostiene Ileana Diéguez nel suo articolo intitolato *El cuerpo roto/Alegorías de lo informe*¹⁴⁷ in particolare riguardo alle decapitazioni, «los cuerpos de la violencia actual en México se cuentan por el número de cabezas dispuestas, instaladas en distintos espacios públicos. Cuando se encuentra la cabeza se sabe que habrá que encontrar el resto del cuerpo»¹⁴⁸. I resti umani disarticolati che vengono esposti ogni giorno nei luoghi pubblici messicani sono considerati da Diéguez come una delle tante manifestazioni di quello che lei stessa definisce come il «cuerpo roto», e cioè «la exposición de un cuerpo visiblemente fragmentado, mutilado, deshecho o desmontado de su anatomía tradicional, restos de lo que ya es un cuerpo agramatical»¹⁴⁹.

Nel caso specifico del Messico, le parti dei corpi morti, ormai ridotte a materia inerte – modellabile e ricomponibile –, sono poi riassemblate in agghiaccianti composizioni, che colpiscono per la loro macabra originalità, quasi che fossero raccapriccianti sculture. Non a caso, nel suo articolo *¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?*, Sara Uribe le definisce “paraperformance”, riferendosi al concetto teorizzato da Diéguez:

Diéguez acuña el concepto de “paraperformance” para referirse a aquella construcción o representación de narrativas del horror a través del montaje de los cuerpos desarticulados en los escenarios de nuestra cotidianeidad. [...] De esta manera, el “paraperformance” opera como un dispositivo cuya función es producir miedo, su cometido es emitir un mensaje que va dirigido inequívocamente a nuestra corporalidad. Esto también puede pasarte a ti, esa es la amenaza que subyace. Somos cuerpos desmontables, desestructurables, desarmables, somos cuerpos abiertos a la abyección.¹⁵⁰

Oltre a sottolineare la dimensione quasi “artistica” e performativa di tali rappresentazioni, Uribe si sofferma sulle motivazioni che spingono i narcotrafficcanti a metterle in scena; secondo l’autrice, l’obiettivo primario sarebbe quello di inviare un messaggio inequivocabile direttamente ai corpi degli spettatori, e cioè che potrebbero diventare a propria volta un insieme di membra scomposte se non staranno alle regole dei cartelli della droga. Questa minaccia viscerale è mirata a terrorizzare a morte chiunque la percepisca; come sostiene infatti Diéguez ricorrendo alle parole di Sergio González, «“decapitar, destruir, desmembrar, fragmentar son aspectos de la misma actitud: la implantación del Terror”»¹⁵¹. D’altro canto, la diffusione della paura è funzionale alla corrispondente estensione del raggio d’influenza dei narcos: in effetti, se il terrore cresce, di conseguenza aumenta anche il potere che i trafficanti esercitano sulle persone; ricorrendo nuovamente alle parole di Diéguez

¹⁴⁷ Ileana Diéguez, *El cuerpo roto/Alegorías de lo informe*, in «Ilinx: Revista do Lume», n. 2., novembre 2012.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 7.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 5.

¹⁵⁰ S. Uribe, *¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?*, cit., p. 45.

¹⁵¹ I. Diéguez, *El cuerpo roto/Alegorías de lo informe*, cit., p. 8.

si può affermare che «la cabeza, separada del cuerpo», come anche le altre membra disarticolate, diventano una «imagen-resto de un supremo ejercicio de poder»¹⁵².

Sebbene in genere siano rivolti in modo indifferenziato a tutta la cittadinanza, a volte i messaggi che i narcos inviano sono molto specifici, e mirano a riaffermare la propria autorità anche tra i loro stessi ranghi, ammonendo tutti coloro che intendano infrangere le regole; nella seconda parte del suo memoir, Francisco Cantú riporta qualche esempio in questo senso, rifacendosi alle parole di Hiram Muñoz, capo del reparto autoptico forense della sezione omicidi di Tijuana:

Ogni diversa mutilazione trasmette un messaggio molto chiaro. Sono diventate una specie di tradizione popolare, ormai. Se la lingua è stata asportata, vuol dire che la vittima aveva parlato troppo: una spia, o *chupro*. A un uomo che ha cantato, tradendo il suo clan, di solito le dita vengono amputate e poi infilate in bocca. [...] E chi subisce un'evirazione [...] probabilmente è andato a letto con la donna di un altro criminale o forse l'ha solo guardata nel modo sbagliato. L'amputazione delle braccia indica il furto della merce di cui la vittima era responsabile, mentre quella delle gambe fa riferimento a un tentativo di abbandonare il cartello. La decapitazione è tutt'altra cosa: non è altro che una dimostrazione di forza, un avvertimento per tutti, al pari delle esecuzioni pubbliche nei secoli passati. Una volta i cadaveri «sparivano», cioè venivano scaricati nel deserto. Adesso invece le vittime vengono giustiziate e i loro corpi esibiti in modo che tutti vedano, così ogni omicidio si trasforma in un atto di guerra nei confronti della gente.¹⁵³

D'altra parte, le persone uccise dai narcotrafficienti non divengono solamente le evidenze di un «atto di guerra» contro la cittadinanza, ma anche il prezzo da pagare per le narcoguerre; i loro cadaveri, sia che spariscano, sia che siano esposti, costellano il territorio messicano come ferite aperte e insanabili.

3.4 Corpi scomparsi, corpi ritrovati, corpi riconosciuti

Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas.

Dos, sentarse frente a un monitor. Buscar la nota roja de todos los periódico en línea. Mantener la memoria de quienes han muerto.

Tres, contar inocentes y culpables, sicarios niños, militares, civile, presidentes municipales, migrantes, vendedores, secuestradores, policía.

Contarlos a todos.

Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.

El cuerpo de uno de los míos.

Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos.

Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano.¹⁵⁴

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ F. Cantú, *Solo un fiume a separarci*, cit., p. 91.

¹⁵⁴ S. Uribe, *Antígona González*, cit., p. 6.

Così si apre l'*Antígona González* di Sara Uribe, con un riferimento inequivocabile alla morte, e in particolare alla sua manifestazione più concreta e viscerale, quella del cadavere. I cadaveri a cui si allude sembrano essere numerosi e privi di nome, tanto che fin da subito si esprime l'urgenza di prestar loro attenzione, di contarli, di nominarli, di riconoscerli tutti, perché ognuno di essi potrebbe essere il corpo del proprio caro perduto. Il fenomeno a cui ci si riferisce è quello delle centinaia e centinaia di cadaveri rinvenuti in Messico negli anni della narcoguerra, molti dei quali impossibili da identificare a causa dell'assenza di segni particolari, della mancata corrispondenza di DNA e impronte digitali, dell'elevato grado di decomposizione; ognuno di essi era in precedenza un essere umano vivo – forse un migrante clandestino, o forse un cittadino messicano ucciso dai narcos – scomparso in un determinato momento, probabilmente cercato ma mai più ritrovato dai suoi familiari.

La voce narrante dell'opera afferma dunque che è necessario registrare ogni ritrovamento, dare importanza ad ogni singolo corpo e cercare il suo nome, perché solo così si ha una possibilità, seppur remota, di ritrovare i resti dei propri cari; ed è proprio ciò che si ripropone di fare, poiché desidera ardentemente ritrovare un cadavere specifico, quello del fratello: l'immagine proposta agli occhi del lettore dall'ultima frase del presente frammento è quella di una donna, che dice di chiamarsi Antígona González, impegnata nell'atto concreto di cercare il fratello morto facendosi strada in una marea di anonime spoglie umane. Una simile rappresentazione è suggerita dalla struttura stessa dell'opera, poiché ai brani che raccontano della sua tenace ricerca di Tadeo, dei sentimenti che prova per la sua assenza e dei suoi ricordi di lui, ne vengono alternati altri che descrivono in modo conciso e telegrafico alcuni cadaveri rinvenuti, indicando le coordinate spaziali e temporali del ritrovamento: secondo quanto afferma l'autrice stessa, la presenza intermittente di queste immagini vuole mostrare come Antígona si imbatta «día con día con la muerte en su camino tras Tadeo»¹⁵⁵.

I seguenti brani sono un esempio di come talvolta le brevi descrizioni in questione si soffermino su dettagli significativi dei cadaveri, quali gli abiti indossati o eventuali segni particolari che li contraddistinguono:

*Reynosa, Tamaulipas. 18 de abril. El cuerpo de un hombre de entre 25 y 30 años fue encontrado a orillas del libramiento que conduce al puente Reynosa-Mission. Vestía bermudas de mezclilla, calcetines de algodón blancos y una camisa de mezclilla con forro de franela a cuadros.*¹⁵⁶

*Tierra Colorada, Guerrero. 18 de febrero. El cuerpo sin vida de un hombre fue encontrado en la presa La venta. Aunque todavía no ha sido identificado, su brazo izquierdo tenía un tatuaje con le nombre "Josefina", y en el brazo derecho llevaba marcado el nombre "Julio".*¹⁵⁷

Come già accennato, queste rappresentazioni non sono fittizie, ma si fondano su materiale autentico, costituito da citazioni tratte dal blog e dall'account Twitter *Menos días aquí*, attraverso cui viene

¹⁵⁵ S. Uribe, *¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?*, cit., p. 51.

¹⁵⁶ S. Uribe, *Antígona González*, cit., p. 84.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 68.

realizzato il progetto di conteggio extra-ufficiale delle morti violente che si verificano giorno dopo giorno in Messico¹⁵⁸: ciò che viene richiesto ai volontari che vogliono aderire è di dedicare del tempo ogni sera di una settimana a loro scelta alla ricerca delle notizie relative al ritrovamento di resti umani in quel dato giorno, per poi riportarne brevemente le informazioni essenziali¹⁵⁹. Le allusioni presenti nell'incipit dell'*Antígona González* che rimandano alla necessità di contare e nominare tutti i corpi ritrovati fanno riferimento a questo progetto, e le frasi in corsivo sono citazioni dirette dall'email intitolata *Instrucciones para contar muertos*, che spiega come si debba procedere per collaborare all'iniziativa¹⁶⁰.

Similmente a quanto è stato osservato per la maggior parte delle opere fin qui analizzate, dunque, anche le pagine dell'*Antígona González* sembrano punteggiate di resti umani: eppure, più che sui corpi ritrovati, il focus dell'opera di Uribe si sposta su coloro che sono scomparsi e che non sono mai stati ritrovati, nemmeno in forma di cadaveri. Come afferma una citazione da un articolo di Sanjuana Martínez del 24 aprile 2011¹⁶¹ incorporata nel testo, «*son más lo ausentes denunciados que los cuerpos aparecidos*»¹⁶²; dallo stesso articolo è tratta anche la lapidaria affermazione «*Las cifras no coinciden*»¹⁶³, che esprime la discrepanza tra il numero delle spoglie ritrovate e quello dei *desaparecidos* ricorrendo alla freddezza dei dati numerici. La centralità di questo tema è evidenziata fin dall'inizio dell'opera, tramite le frasi immediatamente successive all'incipit poco sopra riportato: Soy Sandra Muñoz, vivo en Tampico, Tamaulipas y quiero saber dónde están los cuerpos que faltan. Que pare ya el extravío.

Quiero el descanso de los que buscan y el de los que no han sido encontrados.¹⁶⁴

Come spiega Sara Uribe nel suo articolo *¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?*, Sandra Muñoz è l'attrice e regista teatrale che le commissiona l'*Antígona González*, pensata come un monologo da recitare¹⁶⁵: se l'incipit dell'opera dà voce al personaggio fittizio di Antígona, che allude ai corpi ritrovati – da contare e riconoscere –, subito dopo la quarta parete è rotta tramite un intervento metaletterario dell'attrice che incarna la protagonista della vicenda, la quale prende la parola direttamente, chiedendo insistentemente cosa sia accaduto ai corpi scomparsi e dichiarando con fermezza di desiderare la fine delle sparizioni e la pace per coloro che cercano e per coloro che non sono ancora stati trovati. L'implicita domanda di Sandra Muñoz, «*quiero saber dónde están los cuerpos que faltan*», riassume in poche e semplici parole ciò che muove Antígona per tutta la durata

¹⁵⁸ S. Uribe, *¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?*, cit., p. 48.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ S. Uribe, *Antígona González*, cit., p. 184.

¹⁶² *Ivi*, p. 106.

¹⁶³ *Ivi*, p. 108.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 8.

¹⁶⁵ S. Uribe, *¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?*, cit., p. 47.

della vicenda, e cioè il disperato desiderio di sapere che cosa sia accaduto al fratello e che fine abbia fatto il suo corpo. Lo stesso interrogativo accomuna tutti coloro che non si arrendono alla scomparsa di un caro e che continuano a cercarlo, chiedendosi se sia vivo o morto; è proprio su questi ultimi, sulle domande che si pongono, sui dubbi e i sentimenti che provano, che si concentra il focus dell'opera di Uribe.

Attraverso le riflessioni di Antígona e gli stralci di testimonianze reali dei familiari dei migranti dispersi, l'*Antígona González* tratteggia il complesso e contraddittorio orizzonte emotivo di chi attende notizie, imprigionato in uno stato di immobilità e dominato dalla paura, dall'aspettativa, dall'incertezza. L'ambivalenza di questo stato interiore è ben rappresentata dal seguente frammento dell'opera di Uribe, che riporta una frase estrapolata da una testimonianza reale¹⁶⁶: «*Nuestro corazón pide que no aparezcan, pero si nos entregaran sus cuerpos por fin descansaríamos*»¹⁶⁷; se da un lato vi è il timore che il corpo del proprio caro venga rinvenuto, perché costituirebbe la prova definitiva della sua morte, dall'altro si spera di ritrovarlo, poiché in questo modo si potrebbe porre fine alla sua ricerca disperata e ricominciare a vivere.

Nella protagonista dell'opera sembra prevalere quasi sempre il desiderio di trovare il cadavere del fratello, al punto da definirne il rinvenimento come la cosa che potrebbe portarla più vicina alla felicità:

La felicidad para mí, hermanita, me dijo un día [...] es llegar en la tarde a casa, luego de un día de pura chinga en el bisnes y echarme una cascarita con mis chavitos, oírlos cómo gritan, cómo ríen ¿sabes? Eso me quita todo el cansancio. Eso lo que me hace sentir que estoy haciendo las cosas bien.

Lo más cercano a la felicidad para mí a estas alturas, hermanito, sería que mañana me llamaran para decirme que tu cuerpo apareció.¹⁶⁸

La già evidente drammaticità della scomparsa di Tadeo è evidenziata ancor di più dalla contrapposizione tra l'idea di felicità che egli aveva prima di partire – godersi la sua famiglia e i suoi figli – e l'unica possibilità di sollievo che Antígona pensa di poter ottenere nel presente della sua assenza, e cioè riavere le sue spoglie; è oltremodo significativo che Tadeo parli di una «felicidad» piena, senza limitazioni, mentre la sorella vi opponga un sentimento che non è felicità, ma è quanto di più vicino lei possa provare nella condizione in cui si trova.

Come emerge più volte nel corso dell'*Antígona González*, infatti, sebbene non possa che essere doloroso, rinvenire il corpo dei propri cari scomparsi garantirebbe ai familiari una sorta di sollievo, la possibilità di porre fine ad una ricerca logorante e infruttuosa e di poter finalmente riposare interiormente; pare proprio questo il senso di ciò che afferma Antígona in contrapposizione alla

¹⁶⁶ S. Uribe, *Antígona González*, cit., p. 182.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 142.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 70.

determinazione del suo fratello maggiore e della moglie di Tadeo a negare la morte di quest'ultimo: «Ellos dicen que sin cuerpo no hay delito. Yo les digo que sin cuerpo ne hay remanso, no hay paz posible para este corazón. Para ninguno»¹⁶⁹. Peraltro, il ritrovamento dei suoi resti garantirebbe al defunto un luogo di riposo, una sepoltura dignitosa, la possibilità di essere pianto dai suoi familiari, di essere oggetto di preghiere; vi sarebbe finalmente pace, sia per i vivi che per i morti:

¿Ves por qué tengo que encontrar tu cuerpo, Tadeo? Sólo así podré darle a tus hijos una tumba a dónde ir a verte. Eso es lo único que espero ya, un cuerpo, una tumba. Ese remanso¹⁷⁰.

*Lo queremos encontrar aunque sea muertito. Necesitamos sepultarlo, llevarle flores, rezarle una oración.*¹⁷¹

Se, come sostiene Francisco Cantú attraverso le parole di Jason De León – tratte dall'opera intitolata *The Land of Open Graves* –, «per le famiglie degli scomparsi la mancanza di ufficialità riguardo ai loro decessi “blocca l'elaborazione del lutto, impedendo di giungere alla sua conclusione”» e «la mancanza di un corpo [...] impedisce alla comunità di occuparsi della sepoltura e di tutti i rituali connessi alla perdita»¹⁷², la possibilità di vedere il corpo, constatarne la morte e seppellirlo degnamente è un primo passo verso l'elaborazione del lutto.

Tuttavia, per poter garantire una tomba ai resti dei propri cari qualora venissero ritrovati, è prima necessario affermare con certezza che si tratti proprio di loro e non di qualcun altro; in altre parole, è necessario affrontare il gravoso compito di riconoscere il cadavere, descritto con dovizia di particolari nella terza parte dell'*Antígona González*, intitolata *Esta mañana hay una fila inmensa*: dopo aver a lungo cercato il fratello, Antígona viene convocata insieme a centinaia di altre persone all'obitorio di San Fernando a Tamaulipas, nella speranza che rivendichi uno dei cadaveri come proprio – «*Me dijeron que habían encontrado unos cadáveres, que era una probabilidad. Me dijeron que los iban a traer aquí*»¹⁷³. L'ambiente dell'obitorio e l'aspetto dei corpi non sono descritti direttamente, ma sono delineati in rapidi accenni attraverso le riflessioni della donna e le domande martellanti che si pone di fronte al macabro spettacolo che vede:

¿Cómo se reconoce un cuerpo? ¿Cómo saber cuál es el propio si bajo tierra y apilados? Si la penumbra. Si las cenizas. Si este lodo espeso va cubriéndolo todo ¿Cómo reclamarte, Tadeo, si aquí los cuerpos son sólo escombros?

Este dolor también es mío. Este ayuno.

La absurda, la extenuante, la impostergable labor de desenterrar un cuerpo para volver a enterrarlo. Para confirmar en voz alta lo tan temido, lo tan deseado: sí, señor agente, sí, señor forense, sí, señor policía, este cuerpo es mío.¹⁷⁴

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 28.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 88.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 136.

¹⁷² F. Cantú, *Solo un fiume a separarci*, cit., p. 255.

¹⁷³ S. Uribe, *Antígona González*, cit., p. 100.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 124.

Questo brano rende prepotentemente la cruda materialità dei corpi morti – coperti di fango, ammassati gli uni sugli altri –, così come la concreta immediatezza delle azioni esercitate su di essi: dissotterrati, studiati attraverso la penombra, sotterrati nuovamente, fino a che uno tra i tanti non verrà riconosciuto e rivendicato come proprio – in una sorta di possesso affettivo – tramite un atto di parola, ripetuto diverse volte nel testo per sottolinearne la forza performativa; confermando il riconoscimento del corpo, l’affermazione «Sí, [...] este cuerpo es mío» sancisce in modo inequivocabile la fine, temuta e sperata, della ricerca del proprio caro scomparso, perché egli viene dichiarato morto una volta per tutte.

In queste pagine dell’*Antígona González* si oppongono due differenti concezioni del cadavere, contrapposte l’una all’altra e difficilmente conciliabili, tanto da causare angoscia e straniamento nei cuori dei familiari: mentre alcuni di costoro «antes de atisbar el umbral se desmayan, como si sus ojos estudieran impedidos para identificar lo amado en la materia informe»¹⁷⁵, altri fanno del loro meglio per riconoscere il proprio caro nel corpo che si ritrovano di fronte, ricorrendo al tatto e alla memoria – «La tarea de reconocer un cuerpo. Ése que tocamos para sabernos reales. Ése que nos cobijó con su abrazo. Ése que recorrimos con el tacto o la memoria»¹⁷⁶. Se da un lato, dunque, i familiari non possono che notare come le salme conservate in obitorio siano trattate e appaiano effettivamente come «escombros» – e cioè “macerie”, “detriti”, “rottami” – senza più nulla di umano, dall’altro lato cercano di guardare oltre la materia informe per ritrovare i propri amati.

La vista dei cadaveri senza nome – ridotti a nient’altro che carne in putrefazione – e il tentativo di individuare in essi una scintilla di umanità e una traccia che ricordi la loro identità perduta spinge Antígona – e con lei il lettore – a porsi una domanda che lascia dietro di sé un riverbero amaro e straniante, e che sembra destinata a rimanere senza risposta:

¿Qué cosa es el cuerpo cuando alguien lo desprovee de nombre, de historia, de apellido? [...] Cuando no hay faz, ni rastro, ni huellas, ni señales. [...] ¿Qué cosa es el cuerpo cuando está perdido?¹⁷⁷

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 126.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 122.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 110.

Capitolo terzo: la voce

1. Silenzio imposto

1.1 *Terra bruciata*: spezzare le voci

La vicenda narrata dal romanzo *Terra bruciata* prende l'avvio nella radura chiamata Occhio d'Erba, avvolta nelle tenebre della notte e animata solamente dal «ronzio» della giungla in cui è immersa. Nel giro di qualche riga, tuttavia, la quiete viene violata sia dal punto di vista uditivo che visivo, dal momento che «si sente un fischio improvviso [...] e quattro enormi riflettori squarciano il buio»¹. All'infrangersi dell'oscurità e del vociare notturno della selva corrisponde una cesura nelle vite dei migranti, che li conduce ad un punto di non ritorno: se fino a quel momento avevano seguito fiduciosamente le guide nel folto della boscaglia con la speranza di concludere un nuovo tratto del viaggio migratorio, ora si ritrovano circondati da un gruppo di uomini armati che paiono tutt'altro che benintenzionati. Stupiti e confusi, i migranti si scambiano parole sussurrate:

Le parole delle anime i cui corpi vogliono essere uno solo attraversano lo spazio, e l'uomo che ha fischiato lo fa di nuovo, poi avanza di qualche passo. Al suo cospetto, il ronzio della selva, com'è successo un attimo prima con le tenebre, svanisce e per un istante si sentono soltanto i mormorii degli uomini e delle donne che hanno oltrepassato le frontiere.²

La prima apparizione di Epitaffio, capo dei trafficanti, è introdotta da un'entrata in scena molto teatrale: i rumori della giungla si zittiscono per un momento, quasi che animali e vegetali trattenessero il respiro, e l'unico suono udibile è il «mormorio degli uomini e delle donne che hanno oltrepassato le frontiere». L'atmosfera creatasi, sospesa e quasi irreale, si dirada non appena gli uomini di Epitaffio si avvicinano ai migranti, e lo spaesamento lascia il posto al terrore – «Lo stupore sta passando e il terrore si sta riempiendo di domande»³: quello che prima era un mormorio appena accennato si trasforma in uno sciame di parole spaventate che paiono confluire in un'unica voce – «[fondono] i loro tremori in uno solo e le loro voci gravi in una sola»⁴.

In un primo momento, quando ancora i trafficanti si mantengono a distanza, la paura che i migranti provano si esprime verbalmente – attraverso domande, previsioni funeste e ricordi terribili: invece che zittirli, il timore li spinge a rivolgersi gli uni agli altri, in un continuum di «timide parole», «urla soffocate», «toni impauriti», «sospiri e lamenti»⁵. Ma non appena gli aguzzini li costringono a distendersi a terra e li perquisiscono uno ad uno, «sebbene ci sia qualcuno che vorrebbe ancora provare a difendersi dicendo qualcosa, qualsiasi cosa, le parole delle anime che ben presto perderanno anche il loro nome svaniscono ancora prima di essere pensate»⁶. La scena della perquisizione costituisce un importante iato nella narrazione, poiché dà inizio al processo di perdita del nome patito

¹ E. Monge, *Terra bruciata*, cit., p.11.

² *Ibidem*.

³ *Ivi*, p. 12.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, p. 22.

⁶ *Ivi*, p. 25.

dai migranti – analizzato nel primo capitolo della presente trattazione – che i rapitori perseguono per affermare il proprio potere; d'altra parte, come suggerisce il brano sopracitato, ancor prima di essere private del proprio nome le vittime sembrano perdere presa sui propri pensieri e sulle proprie voci, quasi che la loro facoltà di parlare si stesse indebolendo a causa del degradante trattamento subito.

Ormai totalmente in balia degli aguzzini, una parte dei migranti viene trasportata a El Teronaque – ex-mattatoio immerso nella giungla – e qui subisce le peggiori torture, inflitte dai trafficanti non per il puro piacere di fare del male, ma con uno scopo ben preciso: «“Bisogna farli stare zitti una volta per tutte... fargli il lavaggio del cervello... farli diventare nessuno il prima possibile”. [...] “Bisogna fare in modo che dimentichino tutto... che non sappiano più chi sono e nemmeno chi sono gli altri”»⁷. Come appare evidente da questa durissima affermazione di Epitaffio – già analizzata nei precedenti capitoli –, la violenza è utilizzata per annichilire la volontà dei migranti ed indurli a perdere il contatto con la propria identità; secondo quanto afferma, è funzionale a questo processo non solo privarli del nome, ma anche spezzare le loro voci e costringerli al silenzio.

Lo stretto legame tra il silenziamento delle voci e la cancellazione dell'identità è motivato in parte dal fatto che, stando a quanto sostiene la filosofa Adriana Cavarero nel suo saggio *A più voci*, la voce e il nome proprio sono da considerarsi «due modi esemplari dell'unicità»⁸: come il nome proprio identifica un determinato individuo e ne custodisce in un certo modo l'essenza, così ogni voce è unica e riconducibile ad un determinato essere umano, il quale è riconoscibile – tra le altre cose – proprio in virtù di essa. Zittire una specifica voce significa dunque mettere a tacere un particolare soggetto, e spezzare la sua voce vorrebbe dire, almeno da un punto di vista simbolico, distruggere la sua identità. Su un piano leggermente diverso, si potrebbe inoltre sostenere che l'espressione della propria individualità e personalità avvenga in una certa misura attraverso la parola, e che quindi, obbligare un individuo a tacere sia un forte esercizio di potere, mirato ad impedirgli di esprimere sé stesso. Ciò significherebbe anche impedirgli di dichiarare il proprio dissenso e di difendersi verbalmente in caso di necessità; vorrebbe dire, in fin dei conti, negargli il diritto di parola, il che comporterebbe un mancato riconoscimento della sua dignità di essere umano.

In un contesto violento e coercitivo come quello descritto in *Terra bruciata*, il ricorso alla tortura va proprio nella direzione di annientare, tramite l'annichilimento della voce, anche l'identità della persona; come sostiene la saggista americana Elaine Scarry, infatti, «el fin último de la tortura [...] no es obtener informaciones que pueda o no tener la víctima sino de-construir la voz de ésta; es decir, no se busca matar a la víctima, sino más bien desarmar su universo y su voz»⁹. L'obiettivo degli

⁷ *Ivi*, p. 76.

⁸ A. Cavarero, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, cit., p. 33.

⁹ Margherita Cannavacciuolo, *Aporia narrativa en El torturador de José Emilio Pacheco*, in *América Latina: la violencia e il racconto*, a cura di M. Cannavacciuolo, L. Paladini, A. Zava, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2012, p. 79.

aguzzini sarebbe dunque quello di infliggere alle vittime una sofferenza tale non solo da disarticolare le loro voci, ma anche da disintegrare completamente il loro universo di riferimento, e con esso tutto ciò che sanno di sé stesse, tutto ciò che sono e che sono state.

Ma che cosa significa “disarticolare una voce” tramite l’inflizione del dolore? Secondo quanto afferma Scarry, «el padecimiento del dolor físico y psicológico extremo que se inflige en la víctima durante una sesión de tortura llega a anular la capacidad de lenguaje»¹⁰; in altre parole, Scarry sostiene che le sofferenze inflitte con la tortura siano così insopportabili e totalizzanti da intaccare la facoltà dell’individuo torturato di articolare linguaggio, come se lo si privasse di questa peculiarità propria dell’uomo e lo si trasformasse in un essere incapace di parola. Questo processo distruttivo è rappresentato chiaramente dal seguente frammento di *Terra bruciata*, tratto da una testimonianza reale:

*Prima ci hanno preso a calci e pugni.... Poi ci hanno colpito con delle mazze... ci hanno distesi a gambe aperte e hanno iniziato a picchiarci... tutti i giorni sogno che mi ammazzano... che mi fracassano il cuore con le loro mazze... ormai non ci bastava piangere, eravamo dei cani che ululavano, degli animali.*¹¹

Appare particolarmente significativo il fatto che per esprimere il terribile dolore subito non sia sufficiente il pianto – ascrivibile alla sfera umana –, ma che si finisca per ululare come farebbero i cani, in modo scomposto e disperato; come suggerisce l’espressione «eravamo dei cani», l’assimilazione agli animali non pare metaforica, ma reale e totale, quasi che la tortura cambiasse l’essenza stessa delle vittime, trasformandole in cani. Come emerge sia dai brani appena analizzati, che dalle riflessioni di Elaine Scarry, il fine ultimo dell’inflizione dei supplizi sembra essere quello di attentare all’umanità stessa delle vittime, cancellando le loro specifiche identità e mutandole in creature mute e prive di volontà.

1.2 *Terra bruciata*: dominare le voci

Mentre alla fine della prima parte di *Terra bruciata*, intitolata *Il libro di Epiaffio*, i trafficanti ricorrono alla tortura per annientare le voci dei migranti e indurli a dimenticare chi sono, nel *Primo intermezzo*¹² – breve intervallo tra *Il libro di Epiaffio* e *Il libro di Stele* – essi cercano di mantenere la presa sulle loro vittime tramite l’imposizione del silenzio più assoluto. Il *Primo intermezzo* descrive un Mausoleo diviso tra la nostalgica rievocazione del suo passato e la pressante necessità di costringere gli individui sequestrati a tacere, perché se fiatassero dovrebbe risponderne lui a Epiaffio – che, subito dopo averlo reclutato, gli ordina di sorvegliarli, di obbligarli a rimanere distesi a terra e

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ E. Monge, *Terra bruciata*, cit., p. 60.

¹² Cfr. *ivi*, pp. 91-97.

impedire loro di fare anche il benché minimo rumore¹³. La scena è costruita sull'opposizione tra un esterno ciarliero e un interno forzatamente silenzioso: infatti, mentre il cortile di El Teronaque è animato dalle chiacchiere e dagli scoppi di risa degli uomini di Epitaffio, Mausoleo si muove nervosamente attraverso una delle stanze dell'ex mattatoio, soffocante e ricolma di corpi assiepati, pronto a colpire chiunque si azzardi a emettere un suono.

Come già accennato, silenziare degli esseri umani significa in breve negare il loro diritto di parola, e ridurli alla stregua di creature mute. Oltre a questo, impedire ai migranti di parlare gli uni con gli altri vuol dire anche privarli del naturale conforto che si può trovare nel condividere con altri individui i propri pensieri, le proprie paure, le proprie intenzioni, e ottenere un qualsiasi tipo di riscontro; senza contare che, se i prigionieri potessero comunicare tra di loro, riuscirebbero forse a coordinarsi per ribellarsi ai loro aguzzini. In ogni caso, qualsiasi siano le loro motivazioni specifiche, risulta chiaro che i trafficanti attribuiscono alla parola un grande potere e che, in fondo la temano; questo spiegherebbe per quale ragione Mausoleo si precipiti ansiosamente contro chiunque emetta anche il più flebile sospiro.

Mentre in genere i migranti si arrendono spaventati di fronte alle sue minacce, vi è un'unica eccezione, estremamente significativa perché delinea al contempo l'ostinato orgoglio di chi rifiuta di sottomettersi al silenzio e l'invincibile potenza di chi lo impone:

[...] a metà di una nuova scarica di colpi, i pugni dell'omone cadono come uccelli feriti: i suoi occhi vitrei hanno incontrato quelli di un altro uomo, che è sveglio e lo guarda con un'espressione di imperdonabile dignità e di puro odio. Per un secondo che sembra essere un'ora, Mausoleo e il ragazzo che lo sfida misurano il loro silenzio, la loro rabbia e la loro paura. Poi, colui che non sopporta di essere stato sbeffeggiato dalla giustizia e dalla misericordia sorride al gigante, si alza in piedi, apre le braccia e fa un gran respiro in modo teatrale. Convinto di sapere che cosa intende fare quel ragazzo che non smette di guardarlo, Mausoleo si rialza, attraversa in un battito di ciglia la prigione [...] e minaccia: «Non ci pensare nemmeno... brutto bastardo... sarà meglio per te che non gridi!». ¹⁴

Il gesto del giovane è tanto potente quanto disperato: se da un lato il suo sguardo sprezzante e la sua figura che si staglia orgogliosa tra i compagni distesi gli attribuiscono l'aura possente di un eroe tragico, dall'altro il lettore intuisce che non ha alcuna speranza di spuntarla e che pagherà cara la sua infrazione. Mentre si prepara a gridare, il ragazzo ricorre al senso che gli è ancora consentito usare, e non distoglie gli occhi dal suo aguzzino neanche per un attimo, comunicando con lo sguardo l'odio e la rabbia che non può esprimere a parole. Per un attimo, l'intensa occhiata del giovane riesce ad annullare il potere di Mausoleo, infiacchendo i suoi pugni, ma il trafficante reagisce immediatamente, con l'intenzione di riaffermare la propria minacciata autorità con la forza:

Mausoleo fa un salto e i corpi dei due rotolano a terra, svegliando coloro che stavano ancora dormendo, i quali assistono atterriti a come l'omone blocca con le gambe e le braccia il ragazzo

¹³ *Ivi*, p. 76.

¹⁴ *Ibidem*.

che ha osato provocarlo. Mentre stringe sempre più forte il corpo di colui che sta punendo, Mausoleo copre la faccia del ragazzo con le mani e sussurra: «Brutto bastardo... non dovevi farlo! A me nessuno può farmi questo!» [...]. Quando ha finalmente soggiogato il suo contendente, Mausoleo avverte che il corpo di questo allenta ogni tensione e, sentendo il brusio che si è levato intorno a loro, comprime il naso di colui che ha ormai esaurito ogni forza. Mentre i polmoni del ragazzo sconfitto vengono meno e la rabbia dell'omone sfocia in vero e proprio odio, coloro che provengono da molto lontano, uno dopo l'altro, tacciono, rivolgono lo sguardo altrove, si tappano le orecchie con i palmi delle mani e tramutano i loro lamenti in semplici sospiri.¹⁵

Il contrappasso del giovane ribelle è molto chiaro: lui che ha avuto il coraggio di alzarsi in piedi, torreggiando sui compagni, spira schiacciato a terra dalla mole di un altro uomo; lui che tentato di levare ancora una volta la sua voce, è destinato a morire soffocato, con il naso e le labbra serrate a forza e i polmoni in fiamme. La battaglia del ragazzo è disperata e persa in partenza: l'orgoglio non può nulla contro la forza brutta di Mausoleo e dei trafficanti che egli rappresenta; nonostante questo, il giovane preferisce reagire e soccombere piuttosto che rinunciare alla sua facoltà di parola.

Tuttavia, il suo rimane un gesto isolato: di fronte al dispiegamento del potere incontrastato di Mausoleo – e dei sequestratori in generale – la risposta degli altri migranti è di ammutolirsi e di arrendersi totalmente al silenzio; la ribellione del giovane e il suo esito, in fin dei conti, non fanno che riaffermare l'autorità assoluta di Epitaffio e dei suoi uomini. L'unico flebile conforto a cui gli individui sequestrati possono aspirare è quello di sottarsi alla scena terribile che si consuma di fronte a loro, sigillando i propri sensi – «rivolgono lo sguardo altrove, si tappano le orecchie» – e estraniandosi il più possibile dalla realtà feroce in cui si ritrovano.

La memoria dell'episodio appena descritto torna vivida quando, ormai in pieno *Libro di Stele*, si propone agli occhi del lettore una scena molto simile, eppure speculare e opposta: al contrario di quanto accade nel *Primo intermezzo*, ora i migranti sono costretti a parlare, scandendo i propri nomi; ciò che accomuna le due situazioni è la volontà dei sequestratori di ottenere il controllo assoluto sulle voci delle vittime, dominandole al punto da zittirle o costringerle a levarsi a proprio piacimento. Proprio come nel *Primo intermezzo*, però, anche in questo caso uno dei migranti si oppone, rifiutandosi di rivelare il proprio nome a Funerale; se nell'episodio presentato poco sopra è la voce a fungere da strumento di sovversione, nel secondo caso lo stesso ruolo è assunto dal silenzio stesso.

«Anche tu devi dirci il tuo nome!» ordina Funerale quando si scontra con un muro di silenzio. [...] «Perché non dici il tuo nome... porca troia... perché c'è sempre un imbecille che vuole fare l'eroe?» Come se capissero ciò che sta succedendo, i suoni dell'imbrunire si arrestano per un istante e il silenzio di colui che non aprirà bocca è sentito da tutti. Muovendo un altro passo verso il ragazzo che ha troncato il coro delle lingue che disonorano e oltraggiano sé stesse, Funerale grida furibondo: «Chi ti credi essere per non dirgli il tuo nome... è la patria a parlarti!» [...] l'unico effetto che sortiscono le sue parole è che divenga più intenso il mutismo del giovane sequestrato tre ore fa [...].¹⁶

¹⁵ *Ivi*, pp. 95-96.

¹⁶ *Ivi*, pp. 111-112.

La caparbia reticenza del ragazzo spezza il continuum dei nomi propri mormorati dai migranti, definito «coro delle lingue che disonorano e oltraggiano sé stesse» forse perché si rimettono completamente al volere dei trafficanti, parlando e tacendo a comando. Il mutismo del giovane è enfatizzato dall'espressione ossimorica «il silenzio [...] è sentito da tutti» – quasi che in questo momento l'assenza di suono risuonasse molto più fragorosa di qualsiasi espressione verbale – ed è amplificato dall'improvvisa quiete della selva, come se che la natura stessa trattenesse il respiro e partecipasse a questa fugace rottura dell'ordine affermatosi fin dal *Primo intermezzo*. Le urla di Funerale si infrangono contro «un muro di silenzio» e per un breve momento sembra quasi che il ragazzo muto abbia la meglio sul suo aguzzino; tuttavia, anche questa volta il ricorso alla forza brutta restituisce potere ai trafficanti, placando la ribellione:

«Di' subito il tuo nome... dillo o la patria dirà: adesso...» grida Epitaffio e Funerale solleva da terra un grosso tronco nell'istante in cui il ragazzo chiude gli occhi ed è pronto a diventare il silenzio del suo passaggio su questa terra. «La patria dice: adesso fallo fuori!» proclama ColuicheamatantoStele e il senza nome sente le sue vertebre spezzarsi: *perché tu mi dischiomi, né ti dirò ch'io sia, né mosterrolti se mille fiate in sul corpo mi tomi*. [...] schivando il corpo di chi ha appena lasciato questo mondo, Funerale si mette davanti a un altro senz'anima e lo esorta con un tono ancora più forte di prima: «Hai sentito che cosa vuole la patria, no... e hai visto che cosa ti succede se non parli!». Ed ecco che ricomincia il supplizio dei senza Dio fuggiti dalla loro terra e con esso riprendono anche i suoni del crepuscolo e della foresta.¹⁷

Con l'uccisione brutale del ragazzo che rifiuta di aprir bocca, l'ordine feroce imposto dai sequestratori è completamente ristabilito: Funerale riprende ad interrogare i migranti, che rispondono senza fare resistenza in una penosa e continua giaculatoria, e la selva stessa infrange la quiete innaturale calata poc'anzi, ricominciando a rumoreggiare come di consueto.

La scena così costruita, con un individuo in posizione di potere che pretende di conoscere il nome di alcuni soggetti che non sono nella condizione di potersi opporre e prende nota delle loro identità per raggiungere un certo scopo, richiama il modello letterario a cui Monge si ispira, qui rivelato tramite un rimando diretto: la frase «*perché tu mi dischiomi, né ti dirò ch'io sia, né mosterrolti se mille fiate in sul corpo mi tomi*» corrisponde esattamente ai versi 100-102 del Canto XXXII dell'*Inferno* dantesco¹⁸. Questa esclamazione rabbiosa è rivolta a Dante da un'anima dannata bloccata nell'*Antenora* e punita come traditore della patria: risulta quantomai significativo che in *Terra bruciata* sia attribuita ad un migrante che rifiuta di sottomettersi ad Epitaffio e Funerale, i quali si definiscono pomposamente – qui come altrove – la nuova Patria delle loro vittime, dal momento che il sogno di queste ultime di raggiungere le agognate mete oltre confine rimarrà irrealizzabile.

Così come nel frammento dantesco di riferimento, anche in *Terra bruciata* l'oggetto di contesa è il nome: se nel primo caso lo spirito dannato si rifiuta con decisione di rivelare a Dante la sua identità,

¹⁷ *Ivi*, p. 112.

¹⁸ D. Alighieri, *La Divina Commedia – Inferno*, cit., p. 478, Canto XXXII, vv. 100-102.

nonostante il poeta lo incalzi e lo prenda per la callotta, nel secondo caso, allo stesso modo, il giovane custodisce strenuamente il suo nome, anche di fronte alla minaccia fisica. Ma se le motivazioni dell'anima traditrice sono tutt'altro che onorevoli – impedire a Dante di rivelare ai vivi la sua identità e la natura del suo peccato –, al contrario, il silenzio del giovane è una prova di coraggio e resistenza: proteggendo il suo nome, preserva anche la sua identità e tutto ciò che esso rappresenta; inoltre, impedisce ai trafficanti di contattare i suoi familiari per chiedere denaro. Attraverso la vicenda dei migranti sequestrati e trasformati in anime dannate costrette ad attraversare l'inferno in terra, Monge riesce a riattualizzare l'opera di Dante, traendone spunti e suggestioni capaci di tingere la realtà contemporanea di sfumature infernali.

1.3 Terra bruciata: ritrovare la parola

Stando a quanto emerge dall'analisi finora condotta, uno degli obbiettivi primari dei trafficanti è quello di dominare le voci dei migranti sequestrati, fino a silenziarli completamente e a ridurli a creature mute e incapaci di ribellarsi; come già dimostrato, i mezzi utilizzati per raggiungere un tale fine sono la tortura fisica e l'imposizione prolungata del silenzio, che prevede conseguenze terribili in caso di disobbedienza. Queste crudeli strategie, messe in atto nel corso de *Il libro di Epitaffio* e nel *Primo intervallo*, sembrano dare frutto a partire dalla seconda parte del romanzo di Monge, intitolata *Il libro di Stele*: da qui in poi, infatti, tra gli appellativi con cui il narratore si riferisce ai migranti ricorre anche il significativo «senzavoce» – «i senzavoce» e «le senzavoce» –, quasi che l'assenza di voce fosse divenuta una loro caratteristica peculiare, ormai parte della loro essenza profonda.

Eppure, nonostante questa impietosa etichetta sia già stata utilizzata un paio di volte, all'inizio de *Il libro di Stele* le voci dei migranti si levano di nuovo, continuando «a cantare il loro orrore»¹⁹:

*Ci hanno rimesso sul camion, quello grosso... ci hanno legato un'altra volta... ci hanno buttato per terra e ci hanno picchiato e urlato... ci è tornata la paura... ma era una paura diversa... non avevamo la forza di tremare... non avevamo la forza di sentire nulla... non c'era nemmeno niente da pensare né da dire, né niente per cui piangere.*²⁰

Se da un lato le vittime dei trafficanti sembrano ancora in grado di articolare parole, e anzi, di unire le voci in un luttuoso ma sonoro cantico che rivela senza censure il terribile trattamento riservato loro dagli aguzzini, dall'altro lato il loro racconto verbale trasmette chiaramente l'incapacità di provare qualsiasi cosa e di reagire agli abusi, anche solo attraverso il tremore o il pianto, e soprattutto l'impossibilità di formulare pensieri e parole; è come se la sofferenza patita li avesse svuotati di tutto, di ogni moto interiore, intellettuale e comunicativo. Sebbene parlino ancora, riescono solo a dire l'impossibilità di dire.

¹⁹ *Ivi*, p. 134.

²⁰ *Ibidem*.

La frammentarietà della loro espressione è ben rappresentata dal seguente brano, che non restituisce un discorso strutturato e coerente, ma una rapida e turbinosa successione di immagini e di sensazioni:

[...] i ciechi di speranza, le anime dolenti dalle lingue annodate [...] scagliano parole sconnesse.

*Dietro la schiena... corde plastificate... grande, vecchia, scura... tenaglie affilate... ci hanno bendato gli occhi... ci hanno appesi con dei catenacci... freddo alla schiena... che nessuno gridi... gemiti, solo gemiti... catena e tubi... il rombo del motore... dondoliamo... ricomincia tutto... il collo teso.*²¹

E proprio di «parole sconnesse» si tratta, poiché i legami intratestuali sono saltati ed è impossibile comprendere appieno che cosa stia accadendo ora alle vittime dei trafficanti: le motivazioni potrebbero essere, da un lato, l'indicibilità degli abusi subiti, e dall'altro la condizione di estrema sofferenza in cui si ritrovano, che annulla ogni pensiero sensato e «annoda» le lingue.

Lingue che rimangono «attorcigliate»²² finché, nel container del grande Ade, succede qualcosa di completamente inaspettato:

Questi senz'anima [...] hanno cominciato a scogliere i nodi delle loro vite proprio un attimo fa.

*Non so chi sia stato il primo, ma di punto in bianco ha iniziato a parlare... ed è stato come se parlando della nostra vita non fossimo più rinchiusi lì dentro... «Questa per me è la terza volta»... ha detto quello che aveva iniziato a parlare... «vengo dal Kino... da molto lontano... là ho lasciato quattro figli... e anche un pappagallo e un cane... mia moglie è partita prima di me... due anni fa... non ho più saputo niente di lei.»*²³

Anche quando, nel corso de *Il libro di Epitaffio*, il cantico dei migranti risuonava forte e coeso, era comunque costituito da un flusso di parole anonime, in cui le voci si fondevano le une con le altre e l'individualità si perdeva. Ora invece, mentre il coro delle anime sofferenti sembra levarsi a fatica ed è quasi spezzato, una particolare voce emerge tra le altre, richiamando l'attenzione sullo specifico migrante che l'ha emessa e dando origine ad una forte cesura nella linea narrativa che ruota attorno ad Epitaffio: da questo momento in poi, infatti, incoraggiate da quest'ultima, anche altre voci individuali cominciano a farsi sentire e a raccontarsi. Se fin dall'inizio de *Il libro di Stele* i discorsi dei migranti risultavano disarticolati e incentrati sul presente doloroso, ora riprendono a narrare storie comprensibili e ricordano il passato: si fanno personali, rivelano pensieri, sentimenti, paure e aspirazioni, raccontano le motivazioni alla base dei progetti migratori, restituiscono scorci delle personalità dei migranti stessi; sebbene le semplici parole non possano liberare fisicamente questi ultimi dalla terribile condizione in cui si trovano, sembra quasi che la rievocazione del passato li sottragga momentaneamente dalle sofferenze presenti – «è stato come se parlando della nostra vita

²¹ *Ivi*, p. 135.

²² *Ivi*, p. 137.

²³ *Ivi*, p. 144.

non fossimo più rinchiusi lì dentro». È come se stessero ritrovando e rientrando in contatto con quella parte di sé che i trafficanti avevano cercato di distruggere attraverso la mortificazione dei corpi: il senso d'identità, la capacità di provare sentimenti, la memoria delle esperienze vissute e dei propri cari; in fin dei conti, la loro stessa umanità.

Se le vittime trasportate nel grande Ade si rifugiano nel proprio passato, quelle che viaggiano nel pick-up rosso sangue al seguito di Stele cercano conforto nella speranza di un futuro migliore; a indurli ad essere fiduciosi è il vecchio Indovino, il loro «faro inatteso»²⁴, il quale rivela di intravedere un destino fausto in ognuna delle mani che i migranti gli porgono, come per esempio in questo caso:

Me lo dice questa linea qui... prima della tua morte passeranno più di undici anni... avrai goduto di una vita nuova e piena... avrai vissuto giorni di luce e di calore... questo momento terribile e doloroso te lo lascerai alle spalle... tutta questa disperazione sarà solo un ricordo... una cerniera tra una vita e l'altra.²⁵

Indovino usa la sua capacità divinatoria per tranquillizzare i suoi compagni di viaggio e per dar loro qualcosa in cui credere, anche se, come rivelerà il prosieguo del romanzo, niente di ciò che ha previsto si avvererà, dal momento che si tratta di menzogne confezionate apposta per distogliere gli individui sequestrati dalla disperazione. Tuttavia, i migranti – e insieme ad essi il lettore –, ignari del futuro, finiscono per fidarsi delle parole di Indovino e, sebbene gli indizi anticipatori siano numerosi e ad un certo punto inequivocabili, non si aspettano affatto la brutalità distruttiva con cui la sorte colpisce: nello spazio di un attimo, vengono tutti crudelmente assassinati dai sicari assoldati da Funerale e Padre Loculo, non avendo neppure il tempo di rendersi conto che il fortunato destino in cui speravano era in realtà un'illusione.

1.4 *Antígona González*: familiari dei *desaparecidos* tra silenzio e presa di parola

Secondo quanto emerge dall'analisi finora condotta, sebbene si possano riscontrare molte differenze tra il romanzo *Terra bruciata* di Emiliano Monge e l'*Antígona González* di Sara Uribe, è tuttavia possibile individuare nelle due opere numerosi elementi analoghi e comparabili a livello contenutistico e formale, uno dei quali rientra a pieno titolo nel presente capitolo dedicato alla voce, poiché si tratta del rapporto tra il silenzio imposto e la presa di parola: oltre ad attraversare trasversalmente il romanzo di Monge, infatti, questo tema è affrontato in particolare nella prima sezione di *Antígona González*, intitolata *Instrucciones para contar muertos*. Se, come delineato nella prima parte del capitolo, in *Terra bruciata* sono i migranti rapiti ad essere vittima di un silenziamento forzato per nulla simbolico ma spietatamente reale, in *Antígona González* il focus è invece puntato sui familiari dei migranti scomparsi, immersi in una realtà di omertà e mutismo, ed esortati a tacere

²⁴ *Ivi*, p. 108.

²⁵ *Ibidem*.

a propria volta per tutelare la propria sicurezza. La loro condizione è rappresentata dal personaggio – insieme particolare e corale, concreto e simbolico – di Antígona González, che fin dall’inizio, ignorando gli ammonimenti, cerca di «narrar la historia de la desaparición de su hermano menor»²⁶ con un inaspettato e quasi rivoluzionario atto di parola.

In controtendenza rispetto alla tradizione legata alla figura mitologica dell’Antigone tebana, il maggiore nemico di Antígona González pare essere proprio il silenzio assoluto e assordante che segue la scomparsa di Tadeo. Mentre nell’*Antigone* di Sofocle, principale modello dell’opera concettuale di Uribe, il polo opposto a quello dell’eroina tragica è incarnato da Creonte, nell’*Antígona González* la figura dell’intransigente re di Tebe è del tutto assente, salvo essere citata un’unica volta in un’affermazione estremamente significativa, che peraltro esplicita lo stretto legame tra le due opere: «Supe que Tamaulipas era Tebas y Creonte este silencio amordazándolo todo»²⁷. Non più essere umano in carne ed ossa, Creonte compare dunque nel testo di Uribe come metafora del silenzio: se già nella tragedia sofoclea aveva tolto ad Antigone ogni potere di ribellarsi murandola viva in una grotta e, di fatto, zittendola una volta per tutte, nell’*Antígona González* si manifesta in generale come la tendenza a silenziare chiunque chieda a gran voce giustizia per i *desaparecidos* e pretenda di conoscere la verità sulle loro sparizioni.

Come appare chiaro dalla lettura della prima sezione del testo, *Instrucciones para contar muertos*, nella tragica vicenda di Antígona sono numerosi i soggetti che si trincerano nel mutismo; in primis, gli ignoti aguzzini di Tadeo, i quali non chiedono alcun riscatto e non cercano nessun contatto con i familiari, rendendo di fatto impossibile avanzare ipotesi o avere notizie sul destino dell’uomo: «Donde antes tú ahora el vacío. Nadie llamó para pedir rescate o amedrentarnos. Nadie dijo una solo palabra: como si quisieran deshacerte aún más en el silencio»²⁸. Persino un’intimidazione o una richiesta di denaro sarebbero preferibili alla taciturnità degli aguzzini, poiché alimenterebbero la speranza che Tadeo sia ancora vivo e che ci sia una possibilità, seppur remota, di salvarlo; invece, di fronte all’assenza fisica dell’uomo – rappresentata attraverso l’immagine visiva del vuoto – e all’impossibilità di conoscere la sua sorte, il personaggio di Antígona, analogamente a tutti i cari delle persone scomparse, non può che sentirsi impotente e inerme. Come lei stessa sottolinea, il silenzio dei carnefici costituisce un ulteriore esercizio di violenza contro il *desaparecido*, dal momento che sembra mirato a cancellare anche l’ultima traccia della sua esistenza, quasi che fosse semplicemente svanito nel nulla e che non si possa far altro che dimenticarlo.

²⁶ S. Uribe, *Antígona González*, cit., p. 20.

²⁷ *Ivi*, p. 104.

²⁸ *Ivi*, p. 18.

Peraltro, dimenticare pare una soluzione allettante, per quei familiari che preferiscano evitare di cercare e abbracciare l'omertà – paragonati da Sara Uribe ad Ismene²⁹, che nella tragedia sofoclea si rifiuta di aiutare la sorella Antigona a seppellire il cadavere di Polinice per paura di ripercussioni: è il caso del fratello maggiore e della moglie di Tadeo, che fanno di tutto per fingere che niente di terribile sia accaduto e per continuare le loro vite come se nulla fosse, affinché «los últimos ojos que te vieron no los miren»³⁰; per la moglie di Tadeo, dimenticare significa soprattutto tacere consapevolmente la verità e mentire ai propri figli, raccontando loro che il padre li ha abbandonati³¹. D'altra parte, la tendenza dei due a ignorare l'evidenza e a rifugiarsi nell'immobilismo e nel mutismo è riscontrabile fin dall'inizio dell'opera, quando appare evidente che vorrebbero nascondere persino ad Antígona la scomparsa di Tadeo:

No querían decirme nada. Como si al nombrar tu ausencia todo tuviera mayor solidez. Como si callarla la volviera menos real. No querían decirme nada porque sabían que iría a buscarte. Sabían que iría a tu casa a interrogar a tu esposa, a reclamarle que no diera aviso de inmediato, que nadie denunciaría tu desaparición.

Nuestro hermano mayor y tu mujer en la pequeña sala de tu casa. Tus hijos jugando fútbol con los vecinos.

Nuestro hermano mayor y tu mujer diciéndome que Ninguno había acudido a las autoridades, que Nadie acudiría, que lo mejor para todos era que Nadie acudiera.³²

Come il presente frammento dimostra, lungi dal poter essere ricondotto ad un'unica motivazione, il silenzio del fratello maggiore e della cognata di Antígona è un fenomeno complesso e ricco di sfumature, alcune delle quali sono suggerite dalla struttura stessa della scena sopra descritta, costruita sull'opposizione tra un interno e un esterno: mentre dentro casa gli adulti discutono di un tema così doloroso e divisivo come la sparizione di un caro, i figli di Tadeo, ignari di tutto, giocano a calcio in giardino, come se le loro esistenze non avessero appena subito una cesura irreversibile, e la vita potesse proseguire allo stesso modo di sempre. Stando alle prime righe del brano qui analizzato, è proprio questa la speranza dei familiari di Antígona, i quali non vogliono parlare della scomparsa di Tadeo, quasi che tacere la rendesse meno reale: la parola pronunciata a voce alta è qui investita dell'enorme potere di plasmare la realtà e di dare concretezza a qualcosa che prima era solo un inquietante presentimento, mentre si auspica che il silenzio garantisca lo status quo e permetta di continuare con le proprie vite come se nulla fosse.

Determinati a mentire a sé stessi, il fratello e la cognata di Antígona sostengono che Tadeo è ancora vivo, che ha abbandonato la sua famiglia, che riapparirà presto³³, ma allo stesso tempo tremano

²⁹ S. Uribe, *¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?*, cit., p. 50.

³⁰ S. Uribe, *Antígona González*, p. 14.

³¹ *Ivi*, p. 88.

³² *Ivi*, p. 24.

³³ *Ivi*, p. 28.

di paura al pensiero che i suoi aguzzini possano rivalersi su di loro se decidessero di denunciare la sua scomparsa; per questo non solo non informano le istituzioni, rinunciando ad ogni forma di ricerca ufficiale, ma cercano di convincere Antígona a tenere la stessa condotta: «Nos van a matar a todos, Antígona», «No hagas nada», «Piensa en tus sobrinos», «Quédate quieta [...]. No grites. No pienses. No busques»³⁴. Non si limitano dunque a scegliere di zittirsi, ma intendono anche silenziare Antígona: se da un lato le ingiungono di non ricorrere a nessun canale ufficiale per cercare il fratello, dall'altro la cognata le impedisce di parlare con i nipoti, per paura che possa rivelare loro la sorte del padre – «No me dejan hablar con tus hijos, Tadeo»³⁵.

Tuttavia, nonostante l'esortazione al silenzio, qualche pagina dopo si racconta che «Una mujer presenta una denuncia ante el ministerio público por la desaparición de su hermano»³⁶. Sebbene la focalizzazione cambi, abbandonando per un momento la narrazione in prima persona, pare plausibile che, come accade altrove nel corso dell'opera³⁷, ci si stia riferendo comunque ad Antígona González:

En su declaración consta que los hechos no fueron reportados de inmediato por temor a represalias. En su declaración consta que las líneas de autobuses se negaron una y otra vez a dar razón del paradero de su hermano. Una mujer que sale del ministerio público es abordada por un hombre que la jala del brazo y le dice quedito: *Vale más que dejen de chingar. Ustedes síganle y se los va a llevar la chingada.*³⁸

La presa di distanza operata tramite l'abbandono della prospettiva particolare di Antígona e il ricorso al narratore esterno contribuiscono a ricordare quanto il suo personaggio sia caleidoscopico e corale, finalizzato a rappresentare tutti coloro che non si arrendono di fronte alla scomparsa di un caro: infatti, qualunque donna in questa condizione potrebbe identificarsi o essere identificata con la «mujer» anonima di cui si parla nel presente frammento, proprio perché quest'ultima è priva di ulteriori specifiche o caratteristiche peculiari. Il fatto che la frase in corsivo sia tratta da una testimonianza pubblicata in un periodico messicano³⁹ e che provenga quindi dall'esperienza specifica di una donna reale – come molti altri frammenti testuali incorporati nell'opera di Uribe – rafforza l'idea che Antígona González sia una figura simbolica, capace di racchiudere in sé innumerevoli voci di diversa natura e provenienza e di farle risuonare, sottraendole al silenzio.

La rilevanza di queste considerazioni sulla natura del personaggio di Antígona e sul suo stretto legame con la parola è suggerita fin dall'inizio dell'opera di Uribe, tramite una domanda di carattere metatestuale in cui il lettore si imbatte quasi subito: «¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué

³⁴ *Ivi*, p. 26.

³⁵ *Ivi*, p. 88.

³⁶ *Ivi*, p. 32.

³⁷ Ad esempio *ivi*, p. 20: “Una mujer intenta narrar la historia de la desaparición de su hermano menor”.

³⁸ *Ivi*, p. 32.

³⁹ Come dichiarato in *ivi*, p. 182, la citazione proviene da una testimonianza inclusa in un articolo intitolato *Narcoviolenca, en la ruta de la Muerte*, pubblicato in «La Jornada» il 17 aprile 2011.

vamos a hacer con sus palabras?»⁴⁰. Come sostiene Rike Bolte nel suo articolo *Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia*, Antígona è innanzitutto «un personaje que alza la voz de forma declamatoria y poniendo en juego su cuerpo»⁴¹. Di fronte al mutismo che sembra paralizzare un'intera società, dai singoli individui, come i familiari che tacciono per timore di rappresaglie, alle istituzioni – «[¿Se le hace normal] que todos los días amanezcan cuerpos mutilados en todos los pueblos y las autoridades y la prensa no digan nada?»⁴² –, la donna sceglie di parlare: è tramite la parola che domanda giustizia per il fratello scomparso, chiedendo che le vengano restituite le sue spoglie; è alzando la voce che afferma che non smetterà mai di cercarlo e che le è impossibile non provarci, quasi che per lei fosse un imperativo morale – «¿cómo no voy a buscar a mi hermano? Díganmelo ustedes ¿Cómo no voy a exigir su cuerpo siquiera para enterrarlo?»⁴³. Analogamente all'Antigone sofoclea, che decide di dare sepoltura al fratello Polinice esponendo il proprio stesso corpo alla violenta ed intransigente reazione di Creonte, Antígona González antepone alla propria sicurezza e incolumità fisica il disperato desiderio di ritrovare il cadavere di Tadeo e di garantirgli un luogo in cui riposare.

Come già accennato nel precedente capitolo, la ricerca del corpo del proprio caro scomparso induce ad imbattersi di frequente nella morte, nella forma dei numerosissimi resti anonimi rinvenuti ininterrottamente in Messico; fin dall'incipit dell'opera, si afferma la necessità di contare e raccontare queste spoglie sconosciute, e soprattutto di nominarle: «Contarlos a todos. Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío. El cuerpo de uno de los míos. Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos»⁴⁴. L'atto verbale di nominare diventa l'unico modo per restituire dignità ai cadaveri, da un lato, e avere qualche speranza di ritrovare i propri familiari, dall'altro; ancora una volta è tramite la presa di parola che si cerca di rendere giustizia alla singola storia, liberandola dall'anonimato e sottraendola all'oblio.

Ma se in questi casi il riconoscimento dell'identità dell'individuo passa attraverso l'atto di nominare le sue spoglie, che cosa accade quando si pronuncia il nome di una persona scomparsa, in assenza del suo corpo? Una tale circostanza è ben rappresentata in un brano del romanzo *Archivo dei bambini perduti* di Valeria Luiselli, che racconta di una veglia di matrice religiosa svoltasi a New York, fuori da un centro di detenzione per persone sprovviste di passaporto. Secondo quanto afferma

⁴⁰ *Ivi*, p. 10.

⁴¹ Rike Bolte, *Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia*. Manca de Juana Adcock y Antígona González de Sara Uribe, in «Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane», Terza serie, n. 7, novembre 2017, p. 71.

⁴² S. Uribe, *Antígona González*, cit., p. 132.

⁴³ *Ivi*, p. 26.

⁴⁴ *Ivi*, p. 6.

il sacerdote che conduce la cerimonia, molte delle persone trattenute presso questi centri spariscono senza lasciare traccia, e i loro familiari non hanno più alcuna notizia sulla loro sorte:

Al termine del suo discorso, padre Juan Carlos disse che avremmo fatto due giri attorno all'edificio. Cominciarono a camminare in fila, in completo silenzio. Quelle persone erano lì per reclamare i loro scomparsi, erano lì per protestare contro un silenzio più grande e profondo. Li seguì in fondo alla fila, il registratore sollevato sopra la testa, registrando quel silenzio. [...] Dopo il secondo giro, restammo sul marciapiede ancora per qualche minuto, finché il prete non ci disse di poggiare i palmi delle mani addosso al muro dell'edificio. [...] Poi padre Juan Carlos chiese, in tono più alto e severo di prima: Chi è scomparso? Una a una, le dodici persone in fila, le mani premute contro le mura dell'edificio, le schiene rivolte al caos frenetico della strada, gridarono a turno un nome: Awilda. Digana. Jessica. Barana. Sam. Lexi. Quando ognuna delle persone in fila gridava il nome di un parente scomparso, gli altri lo ripetevano a voce alta. Pronunciavamo quei nomi forte e chiaro, benché fosse difficile impedire alle nostre voci di spezzarsi, ai nostri corpi di tremare: Cem. Brandon. Amanda. Benjamin. Gari. Waricha.⁴⁵

La potente cerimonia qui descritta è costruita sull'opposizione tra quiete e frastuono, tra mutismo e presa di parola: inizialmente, il contrasto con il trambusto della città evidenzia la totale assenza di voci umane e amplifica il silenzio dei familiari degli scomparsi – reso ancora più tangibile, quasi corporeo, dalla registrazione che ne dà la giornalista protagonista di *Archivio* –, il quale fa simbolicamente eco alla taciturnità delle autorità. Sia che si tratti del Messico raccontato in *Antígona González* che della New York delineata in *Archivio dei bambini perduti*, le rispettive istituzioni sembrano non solo propense a favorire il clima di omertà che aleggia sul fenomeno delle sparizioni di massa, ma anche, in alcuni casi, a macchiarsi a propria volta di crimini simili.

Di fronte ad un tale atteggiamento di chi dovrebbe garantire tutela e protezione, l'unico potere di cui ancora dispongono i familiari dei *desaparecidos* è quello di farsi sentire: è oltremodo significativo che durante la cerimonia presso l'Agenzia Passaporti il silenzio venga rotto dai nomi delle persone scomparse pronunciati a pieni polmoni, quasi che scandendoli si stesse rifiutando di consegnare il proprio caro all'oblio e lo si stesse sottraendo al continuum anonimo che lo inghiottirà non appena la sua ricerca verrà abbandonata. Nominarlo equivale a chiedere a gran voce giustizia e verità sulla sua sparizione, e ribadire che la sua specifica esistenza, come quella di ogni altro essere umano, ha in quanto tale dignità e valore. Di fronte all'impossibilità di riavere il suo corpo, si potrebbe inoltre leggere il fatto di gridare il suo nome come un modo per evocarlo e renderlo presente, quasi che il nome fosse metonimia della persona stessa e si potesse dunque richiamare quest'ultima tramite un atto di parola.

1.5 *Antígona González* e *Terra bruciata*: silenzi a confronto

A ben vedere, le due situazioni delineate rispettivamente in *Terra bruciata* e in *Antígona González* appaiono complementari, quasi che fossero due facce della stessa medaglia: sia i viaggiatori descritti

⁴⁵ V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., pp. 140-141.

nel romanzo di Monge che il fratello di Antígona sono migranti irregolari, partiti con la speranza di una *vida mejor*, ma finiti, ad un certo punto del viaggio, tra le grinfie di individui senza scrupoli; sebbene in alcuni casi non ve ne sia la certezza, sembra chiaro che sia i primi che il secondo vadano incontro ad un destino funesto, e che quindi non possano più tornare dalle proprie famiglie né dar loro notizie di sé, trasformandosi di fatto in *desaparecidos*. Nonostante il focus di *Terra bruciata* sia rivolto alle persone sequestrate e non alle loro famiglie, di cui peraltro non si fa quasi mai menzione, si può immaginare che le reazioni di queste ultime di fronte alla scomparsa dei propri cari sarebbero analoghe a quelle descritte nell'*Antígona González*, e cioè allineate all'archetipo dell'Antigona tebana oppure a quello della sorella Ismene; nel primo caso, come Antígona González, leverebbero le proprie voci a prescindere dalle conseguenze, mentre nel secondo caso, come il fratello maggiore e la moglie di Tadeo, sceglierebbero di tacere.

Pur essendo un tema presente sia nel romanzo di Monge che nell'opera di Uribe, il silenzio – in rapporto alle voci – si manifesta nei due testi in modi differenti. In *Antígona González*, sebbene spesso vi si alluda tramite le sue espressioni fenomeniche e lo si descriva come causato dalle decisioni degli uomini, talvolta sembra permeare la realtà narrativa quasi che fosse un'entità indipendente dalle azioni umane ma esistente di per sé, un principio quasi personificato – non a caso associato ad un personaggio mitologico, il re di Tebe Creonte; in queste occasioni appare, se non come un essere cosciente, almeno come un ente dotato di caratteristiche proprie, capace di dare una forma e una qualità alla realtà. Allo stesso tempo, tuttavia, si sottolinea la componente umana che lo determina: sono le persone a decidere di assecondare il silenzio, di usarlo come scudo, di accettarlo come *status quo*, e dunque sta alle persone scegliere consapevolmente di infrangerlo e accettare le conseguenze del proprio atto sovversivo. Il fatto che levare la propria voce sia considerata un'azione inaspettata, ribelle e pericolosa, rivela ancora una volta quanto il mutismo di fronte ai soprusi sia diventato, in una realtà omertosa e terrorizzata come quella del Messico delle sparizioni di massa, normalità.

Nel romanzo *Terra bruciata*, il silenzio non compare tanto come un'entità provvista di tratti propri, quanto come un'arma, che i trafficanti dispiegano spietatamente contro i migranti sequestrati con l'obiettivo di piegare e spezzare le loro personalità. Fin dalla conclusione de *Il libro di Epitaffio* appare chiaro che la sua imposizione punta all'annichilimento delle voci dei migranti: è dunque presentata come una serie di azioni volte al raggiungimento di un fine, prettamente umano – o meglio, disumano. Tuttavia, la condizione in cui vengono ridotte le vittime, lungi dall'essere intesa dai trafficanti come temporanea, è invece pensata per diventare strutturale: le torture e il silenziamento a cui sono sottoposti i migranti mirano a riplasmare la stessa essenza, trasformandoli in «senzavoce», e cioè esseri totalmente incapaci di parlare, poiché tale facoltà è stata loro strappata via in modo permanente e il mutismo è divenuto un tratto peculiare della loro personalità.

Pare dunque che, sia in *Terra bruciata* che in *Antígona González*, il silenzio sia utilizzato come un dispositivo di potere, mirato a soffocare il dissenso e a eliminare ogni possibilità di ribellarsi all'ordine imposto. Tuttavia, come evidenziato nei paragrafi precedenti, in entrambe le opere vi sono degli individui che trovano la forza di opporsi, sempre tramite la presa di parola: la voce che rifiuta di piegarsi e che si leva, a costo di essere soppressa, diventa il principale strumento di sovversione del sistema. Nelle due opere oggetto d'analisi, sono da un lato i migranti sequestrati e dall'altro i familiari dei migranti scomparsi a riappropriarsi delle proprie voci: sebbene in realtà la presa di parola avvenga all'interno di una narrazione fittizia, e dunque – metatestualmente – attraverso la penna degli autori Monge e Uribe, entro i confini dell'universo narrativo sono le vittime stesse a rompere il silenzio e a parlare per sé stesse, subendone in alcuni casi le conseguenze.

Ad ogni modo, si potrebbe abbandonare per un attimo la dimensione narrativa e articolare la riflessione in un'ottica metatestuale, osservando che sia Monge che Uribe inseriscono all'interno dei loro testi frammenti di testimonianze reali di migranti – nel primo caso – e di familiari di migranti scomparsi – nel secondo caso –; si potrebbe dunque suggerire che gli autori diano effettivamente voce alle vittime in carne ed ossa, anche se alle proprie condizioni, attraverso la propria mediazione e in base ai propri progetti letterari e artistici.

2. Narrazioni e contro-narrazioni

2.1 *Archivio dei bambini perduti*: silenziati dalla storia e cancellati dalla mappa

Se il precedente paragrafo si concentrava sulla presa di parola come atto di ribellione all'imposizione del silenzio esercitata su un piano concreto in alcune particolari situazioni da parte di specifici individui, nell'ambito della seguente trattazione si cercherà di esaminare il fenomeno del silenziamento in termini più generali e teorici, indagando alcune forme simboliche attraverso cui viene attuato; in questo senso risulterà particolarmente rilevante l'analisi del romanzo *Archivio dei bambini perduti* di Valeria Luiselli, il quale riflette approfonditamente sul tema in questione e lo trasforma in un filo rosso che si dipana nel corso della narrazione. Nell'opera di Luiselli, le forme simboliche di silenziamento interessano sia la dimensione temporale che quella spaziale, coinvolgendo rispettivamente la concezione di Storia e l'atto di mappare come dispositivo di inclusione ed esclusione: nel primo caso, la riduzione al silenzio consiste nell'eliminazione dalla Storia con la S maiuscola di tutte le contro-storie, di tutte le voci discordanti e le narrazioni che si discostano dalla versione ufficiale; nel secondo caso, si traduce nella cancellazione di soggetti scomodi e di singole esistenze dalla mappa, tramite la loro messa ai margini o rimozione fisica da un determinato territorio.

In *Archivio dei bambini perduti*, è il marito della protagonista a divenire il portavoce dell'idea che la Storia ufficiale schiacci e silenziosi le vicende della gente comune che non ha diritto ad essere ricordata poiché avulsa dai dispositivi del potere:

Questo paese, ha detto papà, è tutto un cimitero, un enorme cimitero, ma solo poche persone hanno una vera tomba, perché la vita di gran parte della gente non conta nulla. La maggior parte delle esistenze viene cancellata, va perduta in quel vortice di spazzatura che chiamiamo storia, ha detto. [...] ci parlava di questo vortice della storia e di esistenze cancellate, e guardava da dietro il parabrezza la strada piena di curve mentre salivamo per uno stretto passo di montagna, dove non cresceva nulla di verde, niente alberi, niente cespugli, niente di vivo, c'erano solo rocce frastagliate e tronchi d'alberi spaccati in due come se vecchi dei armati d'asce, presi dalla rabbia, avessero fatto a pezzi questa parte di mondo.⁴⁶

Nel presente frammento, la distruzione che dilania il paesaggio trasformandolo in una landa desolata corrisponde simbolicamente al vortice della storia che travolge le singole vite e le spazza via, condannandole ad essere cancellate dalla memoria; l'immagine della tomba, invece, rappresenta quegli avvenimenti e quelle esistenze considerate degne di essere ricordate e dunque protette dall'oblio da coloro che hanno la facoltà di scrivere la storia. Se il turbine della dimenticanza travolge inconsapevolmente anche le narrazioni ritenute irrilevanti, a maggior ragione si abatterà sulle versioni scomode degli eventi, sulle contro-narrazioni degli sconfitti, sulle voci gravi delle vittime del potere.

L'obiettivo del marito della protagonista è proprio quello di raccontare una storia inedita e inascoltata, discordante rispetto alla versione ufficiale statunitense: quella di Geronimo e degli altri apache chiricahua, da lui considerati «le ultime popolazioni libere del continente americano, gli ultimi ad arrendersi»⁴⁷. Impegnato in un ambizioso progetto che unisce ricerca storica ad acustemologia, l'uomo parte con la famiglia verso il Sud degli Stati Uniti con l'obiettivo di raccogliere un «inventario di echi»⁴⁸ capace di narrare le vicende dei chiricahua tramite i suoni che campiona nei luoghi da loro abitati un tempo; la contro-storia che si appresta a rievocare si riappropria in questo modo dell'aspetto acustico e sonoro, più vicino alla dimensione della voce di quanto non lo sia la lettera scritta, veicolo privilegiato della storia ufficiale.

Uno dei luoghi più rilevanti visitati nel corso del viaggio è il cimitero di Fort Sill, nodo fondamentale nel progetto sonoro dello studioso, poiché lì, isolati dalla città, riposano Geronimo e i suoi compagni; la breve permanenza nel cimitero apache è densa di significati non solo per il padre, ma anche per il figlio decenne, il quale si nutre dei racconti sui chiricahua e riflette febbrilmente sulle difficili questioni poste dal genitore:

Pochi anni dopo, ci ha raccontato papà, successe che gli apache vennero ammassati di nuovo in un vagone e spediti in un posto chiamato Fort Sill, dove la maggior parte di loro morì e fu sepolta

⁴⁶ V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., p. 253.

⁴⁷ *Ivi*, p. 29.

⁴⁸ *Ivi*, p. 30.

nel cimitero. [...] ci siamo andati in quel cimitero, e io ho fatto delle foto alle tombe apache: le tombe di Loco, Nana, il gran capo Chihuahua, Mangas Coloradas, Naiche, Juh, e ovviamente Geronimo e Cochise. Dopo, nel riguardarle, ho visto che i nomi sulle lapidi non si leggevano. Così [...] papà ha detto che erano perfette perché avevo documentato il cimitero per il posto che occupa nella storia [...]. Voleva dire, mi sa, che la mia macchina aveva cancellato i nomi dei capi apache allo stesso modo in cui erano stati cancellati dalla storia, [...] ed è questo il motivo per cui era importante che tenessimo a mente tutti quei nomi, perché altrimenti avremmo dimenticato, come tutti, che i chiricahua erano stati i più grandi guerrieri del continente e non una curiosa specie che stava [...] in cimiteri come quello, [...] come prigionieri di guerra.⁴⁹

Come suggeriva il precedente brano, una delle principali funzioni della tomba è quella di salvare il defunto dall'oblio, conservando la sua memoria in un luogo a lui dedicato e durevole nel tempo, che possa essere all'occorrenza visitato dai vivi. Il fatto che gli apache chiricahua riposino in un posto fisico e raggiungibile da chi voglia rendere loro omaggio potrebbe lasciar intendere che sia garantito loro il lusso di essere ricordati, ma alcuni elementi presenti nel testo rivelano quanto la questione sia in realtà più complessa: innanzitutto, il cimitero è costruito in un luogo isolato dalla città, lontano dagli occhi e dai pensieri di tutti; inoltre, sebbene ogni lapide rechi inciso il nome dell'apache lì sepolto, nelle fotografie scattate dal maschio i nomi sono completamente assenti, quasi che fossero svaniti o non potessero essere catturati. Se tombe e fotografie hanno uno scopo molto simile, quello di immortalare esistenze o attimi, in questo caso gli scatti del bambino rappresentano a livello simbolico una verità più profonda di quella che appare in superficie: la versione ufficiale della storia non integra in sé il punto di vista dei vinti, ma preferisce eliminarne ogni traccia, proprio come il volubile meccanismo di sviluppo delle polaroid cancella i nomi dei defunti – considerabili come una metonimia delle persone che li portano.

D'altra parte, la storia scritta dai vincitori non si limita a questo, ma riempie il vuoto lasciato dalla prospettiva degli sconfitti con le proprie narrazioni: non è un caso che all'entrata del cimitero vi sia un'iscrizione che dipinge gli apache sepolti come prigionieri di guerra che si arresero all'esercito americano e che intrapresero «il loro cammino verso un nuovo stile di vita» con «solerzia e perseveranza»⁵⁰, accogliendo incondizionatamente la volontà e la cultura dei loro nemici. Tuttavia, pur essendo incisa nel metallo e tramandata come veritiera, una tale versione è contraddetta implicitamente dalla posizione isolata del cimitero e dal fatto che sia costruito all'interno di una base militare – quasi che «anche adesso gli apache fossero una minaccia da tenere a distanza»⁵¹ e da contenere. Queste implicazioni non sfuggono al maschio, il quale esprime il suo dissenso con un'azione tanto innocente quanto involontariamente dissacrante:

Quella volta, fuori dal cimitero, ho fatto pipì fortissimo, stavo scoppiando. Mentre mi tiravo su i pantaloni, mi sono ricordato [...] che Geronimo era sepolto lì, [...] nel cimitero dei prigionieri di guerra e io mi sono sentito fiero di far pipì addosso a quello stupido muro che teneva chiusi i

⁴⁹ *Ivi*, pp. 243-244.

⁵⁰ *Ivi*, p. 165.

⁵¹ *Ibidem*.

prigionieri di guerra, allontanandoli e cancellandoli dalla mappa, proprio come mamma diceva sempre parlando dei bambini perduti, che avevano viaggiato da soli e poi erano stati deportati e spazzati via dalla mappa in quanto stranieri.⁵²

Come suggerisce il presente passaggio, l'esclusione degli apache avviene sia su un piano temporale che spaziale, dal momento che, oltre ad essere silenziati dalla storia, vengono anche isolati e rimossi dalla mappa. Il loro è un destino molto simile a quello riservato ai «bambini perduti» cari alla madre protagonista del libro, e cioè i minori stranieri non accompagnati che lasciano i propri luoghi di origine per raggiungere illegalmente gli Stati Uniti: se da un lato le loro voci non vengono quasi mai ascoltate e sono spesso soffocate dalle narrazioni confezionate dai media o dalle istituzioni, dall'altro molti di essi vengono fisicamente estromessi dagli Stati Uniti per mezzo del rimpatrio forzato.

Ciò che risulta particolarmente interessante nel frammento in esame è il ricorso all'immagine della mappa in tal senso. Di per sé, infatti, ci si potrebbe limitare a considerare una mappa come un oggetto neutro, spesso utile e in alcuni casi addirittura indispensabile, che non può mancare se si parte per un lungo viaggio *on the road* o se si sfidano territori impervi e mai visti per raggiungere le proprie mete: il primo è il caso della famiglia protagonista di *Archivio* e in particolare della madre, la quale ha una spiccata intelligenza spaziale, prova un intenso interesse per le mappe e le consulta con diligenza per individuare il percorso migliore; il secondo è il caso dei bambini migranti descritti nelle *Elegie per i bambini perduti*, i quali, all'insaputa del loro coyote, consultano periodicamente una cartina in cerca della via giusta da seguire e in seguito barattano i loro cappelli con la grande mappa utilizzata dal maschio per arrivare nei pressi dell'Echo Canyon.

Tuttavia, sebbene in *Archivio* le mappe abbiano spesso una connotazione positiva e in diverse occasioni fungano quasi da “oggetto magico” in grado di guidare i personaggi, talvolta il loro statuto appare ambiguo, soprattutto per quanto riguarda il significato simbolico che nascondono: stando a quanto appunta la madre protagonista, infatti, «una mappa è una sagoma, un contorno che raggruppa elementi disparati di qualunque natura. Mappare vuol dire includere quanto escludere»⁵³; nel romanzo di Luiselli, l'esclusione dalla mappa si traduce a livello pratico nell'isolamento forzato o la rimozione coatta di soggetti scomodi da un determinato territorio – misure decise e attuate dalle istituzioni che detengono il potere su quella specifica area. «Cancellare dalla mappa» significa dunque ricacciare oltre i confini dei propri territori qualsiasi individuo considerato un corpo estraneo, che come tale deve di fatto sparire: è il caso non solo degli ultimi apache chiricahua, ma anche di migliaia di migranti espulsi dagli Stati Uniti in epoca contemporanea. In *Archivio dei bambini perduti* viene attribuita particolare rilevanza al rimpatrio di un gruppo di minori stranieri non accompagnati, caricati

⁵² *Ivi*, pp. 313-314.

⁵³ *Ivi*, p. 292.

forzatamente su un aereo sotto gli occhi dei protagonisti e rimandati in men che non si dica nei loro paesi d'origine:

Io facevo delle domande a mamma e lei rispondeva. Da dove venivano i bambini e come erano arrivati fin qui? E lei diceva [...] che erano venuti con un treno e prima avevano camminato per chilometri, avevano camminato così tanto che i loro piedi si erano ammalati e avevano avuto bisogno di cure. E che erano sopravvissuti al deserto e che avevano dovuto tenersi lontani da gente cattiva e che certe persone più buone gli avevano dato una mano per arrivare fin qui, per cercare i loro genitori [...]. Ma invece li avevano arrestati e messi su un aereo perché venissero rimossi, ha detto, perché sparissero dalla mappa, che è un po' una metafora ma anche no. Perché erano spariti davvero. Poi ho chiesto a mamma perché fosse tanto arrabbiata, anziché triste [...]. Ha detto che era arrabbiata proprio perché le cose potevano andare a quel modo, finire così senza che nessuno si degnasse neanche di guardare. Capivo perché diceva così, perché anch'io avevo visto sparire l'aereo con i bambini, e avevo anche visto i nomi sulle tombe del cimitero apache, e poi i nomi cancellati nelle mie foto⁵⁴.

Tale episodio – descritto a più riprese e nel dettaglio sia dalla prospettiva della madre che da quella del figlio – pur delineando una situazione specifica e peculiare, sembra riecheggiare e rispecchiare ogni singola espulsione, assumendo dunque un ruolo esemplare: se da un lato è doveroso riconoscere l'unicità dell'avvenimento, che ha determinato una cesura forse irreversibile in alcune particolari esistenze, dall'altro lato pare opportuno ricordare che eventi del genere si ripetono giorno dopo giorno, in un silenzio e un'indifferenza generale che contrastano nettamente con l'alto livello di pathos e di partecipazione emotiva della famiglia spettatrice; eventi che, come suggeriscono le riflessioni del maschio, non sono prerogativa dei nostri giorni, ma caratterizzavano anche, forse in modo diverso, il passato recente degli Stati Uniti e i soggetti scomodi “rimossi” dalle istituzioni a quei tempi.

Proprio sul concetto di «removal» applicato agli apache si concentra un altro frammento del romanzo di Luiselli, che evidenzia quanto il ricorso a eufemismi per descrivere operazioni crudeli e disumane abbia il potere di riscrivere la storia, adeguandola alla versione dei vincitori, ridimensionando le responsabilità di questi ultimi e soffocando ogni voce discorde:

Era il 1830 [...]. All'epoca il presidente degli Stati Uniti era Andrew Jackson, che fece approvare dal Congresso una legge chiamata Indian Removal Act, la legge che regolava il trasferimento degli indiani. [...] Geronimo e la sua banda furono gli ultimi ad arrendersi agli occhi-bianchi e al loro Indian Removal Act, dice mio marito ai bambini. Non interrompo il suo racconto per dirlo ad alta voce, ma la parola removal – “trasferimento” – viene usata ancora oggi come eufemismo di “deportazione”. [...] Al giorno d'oggi, un immigrato “irregolare” deportato, viene, secondo la storia scritta, “trasferito”.⁵⁵

Tanto è spiccato il trasporto emotivo che esprimono la madre e il figlio nel raccontare l'espulsione del piccolo gruppo di minori centroamericani accennata poco sopra, quanto sono evidenti il distacco e la freddezza con cui le istituzioni americane stilano l'Indian Removal Act, di fatto incentivando la

⁵⁴ *Ivi*, p. 230.

⁵⁵ *Ivi*, p. 160.

deportazione di migliaia di esseri umani appartenenti alle popolazioni native dell'America Settentrionale, ma facendo passare questa misura come un semplice «trasferimento»; la continuità formale tra passato e presente nell'utilizzo dei termini eufemistici per descrivere una realtà ben più brutale rispecchia una continuità sostanziale nella gestione delle persone indesiderate, le quali vengono – oggi come allora – isolate e allontanate forzatamente dal territorio degli Stati Uniti.

Il ricorso agli eufemismi è riscontrabile tanto nelle politiche istituzionali quanto nella trasmissione della storia ufficiale; in questo secondo caso, contribuisce a ridimensionare le responsabilità dei detentori del potere e favorisce il distacco emotivo da determinati accadimenti passati. Considerata l'importanza che questo frammento attribuisce alle parole, è molto significativo che ci si riferisca a questo tipo di storia definendola «storia scritta», contrapponendola implicitamente alle storie raccontate oralmente dai singoli e tramandate all'interno delle comunità, storie che hanno spesso il valore di contro-narrazioni corali esposte al rischio del silenziamento; come sostiene Ricardo Piglia nel suo articolo *Tres propuestas para el próximo milenio*, infatti, «los vencedores escriben la historia y los vencidos la cuentan»⁵⁶.

Alla luce di questo, non sembra affatto un caso che la madre e il padre protagonisti trascorrono così tanto tempo nel corso del viaggio a narrare ai loro figli le storie degli ultimi apache chiricahua e dei bambini perduti: i loro racconti orali, prima ascoltati e poi ripetuti e rielaborati dai figli in un caleidoscopico intreccio di parole pronunciate, mirano a dar voce a soggetti dimenticati dalla storia scritta e ignorati dalle istituzioni; hanno l'obiettivo, forse, non di “riscrivere la storia”, ma di “ridirla”, di rinarrarla con le loro vive voci – mobili, plurali, talvolta contraddittorie, libere dall'immobilismo e dalle dinamiche di potere che caratterizzano la lettera scritta.

2.2 Archivio dei bambini perduti: narrazioni giornalistiche

Stando a quanto emerge dall'analisi di *Archivio dei bambini perduti* finora condotta, sembrano essere diversi i soggetti che contribuiscono a creare la narrazione dominante ed ufficiale su determinati accadimenti e che detengono il potere su di essa, mettendo talvolta a tacere le voci discordi: si tratta in primis delle istituzioni, le quali hanno la facoltà di prendere decisioni di vitale importanza sulla gestione di fenomeni scomodi e destabilizzanti come quello della migrazione di massa, e hanno la possibilità di presentare agli elettori le proprie iniziative nel modo più funzionale ed efficace possibile; in secondo luogo, si tratta di coloro che raccontano la storia, costruendola e montandola secondo diversi criteri e orientamenti ideologici – tra cui spicca, come già accennato, la tendenza a far prevalere la versione dei vincitori – e scegliendo di volta in volta cosa meriti di essere

⁵⁶ Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, in «La Biblioteca», n. 15, primavera 2015, p. 179.

ricordato e che cosa possa invece essere dimenticato. Oltre alle due appena citate, *Archivio dei bambini perduti* rappresenta poi una terza categoria capace di influenzare le idee delle masse su un dato tema e di orientare così l'opinione pubblica: quella dei *mass media*, in particolare attraverso la figura del giornalista.

La stessa protagonista del romanzo affonda le sue radici professionali nel giornalismo d'inchiesta, sebbene partecipi anche a progetti di più ampio respiro e che richiedono differenti competenze – come ad esempio la registrazione del paesaggio sonoro di New York promossa dalla New York University; è attraverso il suo sguardo critico che vengono spesso vagliate le differenti narrazioni giornalistiche del fenomeno dei minori stranieri non accompagnati al confine. Come lei stessa sostiene, tali rappresentazioni sono varie e determinate da intenti diversi: molte hanno l'obiettivo di «orientare l'opinione pubblica, in un modo o nell'altro», tante altre mirano «al sensazionalismo, all'aumento degli indici di ascolto», mentre solamente in pochi casi si analizza il fenomeno in primis per capirlo⁵⁷.

Archivio dei bambini perduti fornisce alcuni raccapriccianti esempi di articoli destinati a plasmare l'opinione pubblica nel peggiore dei modi, i quali cavalcano le paure più viscerali e gli istinti più beceri, basandosi su dicotomiche raffigurazioni della realtà e ricorrendo sistematicamente alla semplificazione di questioni complesse – tutti elementi che si possono riscontrare nei brevi frammenti del seguente articolo, intitolato “Bambini, una piaga biblica”:

Leggo alcune frasi alla famiglia: “Decine di migliaia di bambini affluiscono dalle caotiche nazioni dell'America centrale agli Stati Uniti.” “...questa massa illegale, che va dai 60.000 ai 90.000 bambini stranieri, è giunta in America...” “Questi bambini portano con sé virus a cui non siamo abituati negli Stati Uniti.”⁵⁸

Come afferma la stessa protagonista del romanzo, la «rappresentazione manichea del mondo»⁵⁹ che emerge fin troppo esplicitamente da queste affermazioni non nasce dal nulla, ma deriva da e trova legittimazione in una narrazione dominante propria delle potenze occidentali che ritrae «i paesi sistematicamente oltraggiati da nazioni più potenti come terre di nessuno, periferie barbariche che, con il loro caos, il loro colore scuro, minacciano la pace dell'uomo bianco e civilizzato»⁶⁰. La riflessione si spinge ancora oltre e rileva come una tale raffigurazione di determinate aree del mondo e dei loro abitanti, costruita in secoli di imperialismo, non si sia affermata nel passato e non dispieghi la sua forza nel presente solo a livello astratto – colonizzando l'immaginario dei più – ma che abbia avuto e che abbia ancora risvolti concreti importanti, capaci di plasmare la realtà: «Soltanto una narrazione simile può giustificare decenni di guerre sporche, politiche interventiste e l'inganno

⁵⁷ V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., p. 175.

⁵⁸ *Ivi*, p. 150.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

complessivo della superiorità morale e culturale delle potenze economiche e militari mondiali»⁶¹. Nell'ambito di un discorso del genere, come si possono definire i minori stranieri non accompagnati originari del Messico e del Centro America se non come una «massa illegale», un'orda di creature essenzialmente diverse dall'uomo bianco che premono contro i confini, l'Altro per eccellenza che non può che apparire come un'inquietante e indesiderata minaccia?

È più che evidente che questo tipo di articoli, riferendosi ad un orizzonte ideologico che non lascia alcuno spazio al dissenso e che preferisce semplificare la realtà invece che restituirne la contraddittoria complessità, non abbiano alcun interesse a far risuonare voci discordanti; l'Altro contro cui si scagliano rimane, nell'ambito di tali narrazioni, un soggetto – o meglio, un oggetto – muto, impotente, impossibilitato ad esprimersi, relegato al polo opposto rispetto ad un «noi» bianco ed occidentale. Apparentemente, questi casi contrastano radicalmente con alcuni esempi, riportati in *Archivio dei bambini perduti*, di inchieste giornalistiche che mirano invece a dar voce all'Altro – come la seguente intervista, trasmessa alla radio:

Un bambino, forse di nove o dieci anni, a giudicare dal suono della voce, viene intervistato da un giornalista in un centro di custodia a Nixon, in Texas. Come sei arrivato negli Stati Uniti? chiede il giornalista. Con voce calma e composta, il bambino replica in spagnolo, dicendo di essere venuto con la Bestia. [...] Il giornalista spiega che ogni anno mezzo milione di migranti viaggiano sui tetti dei treni, che la gente chiama la Bestia, e che il ragazzo intervistato oggi ha perso il fratellino su uno di questi treni.⁶²

Il giornalista inizia in modo neutro, dando ai suoi radioascoltatori qualche informazione generale sui mezzi di trasporto utilizzati dai migranti e facendo al bambino intervistato una domanda pratica e non connotata; di primo acchito sembra avere un obiettivo opposto rispetto a quello degli articoli citati poco sopra, dal momento che lascia la parola al piccolo e sembra intenzionato ad ascoltare – e a trasmettere al suo pubblico – l'esperienza di quest'ultimo dalla sua viva voce. Tuttavia, dal prosieguo dell'intervista appare chiaro che l'uomo non sia interessato all'inezienza della storia del bambino, ma solamente ad uno specifico avvenimento tragico, e cioè la morte del fratellino più piccolo:

Il notiziario torna quindi sul bambino. La voce non è più calma come prima. È ora spezzata, esitante, tremula. [...] Appena comincia a entrare nei dettagli dell'accaduto, spengo la radio. Avverto una nausea profonda e cupa; una reazione fisica al racconto del bambino e alla sua voce, ma anche al modo in cui i media sfruttano tristezza e disperazione per darci la loro rappresentazione: tragedia.⁶³

Pur ottenendo un'ampia risonanza mediatica grazie alla trasmissione radiofonica, le parole del piccolo migrante non vengono realmente ascoltate: non risultano rilevanti e significative in quanto tali, ma per le reazioni emotive e i moti di orrore e compassione che riescono a suscitare; in altre parole,

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ivi*, cit. 91.

⁶³ *Ibidem*.

vengono strumentalizzate da professionisti della comunicazione per aumentare gli indici di ascolto, allo stesso modo di innumerevoli storie simili, così naturalmente imbevute di sofferenza e cariche di pathos da suscitare un torbido interesse e attrarre un vasto pubblico.

D'altra parte, proprio per la forte componente patetica che contraddistingue questo tipo di racconti, anche per chi non volesse scadere in distorsioni del genere risulta molto complicato trasmetterli nel modo più disinteressato e meno connotato possibile, con l'unico scopo di dar voce ai migranti; la stessa protagonista di *Archivio*, partita insieme alla propria famiglia alla volta del Sud degli Stati Uniti proprio per realizzare un «documentario sonoro sull'emergenza dei bambini al confine» che racconti il fenomeno «dal punto di vista dei bambini coinvolti»⁶⁴, è tormentata da dubbi e domande di varia natura, tra cui spicca quella che chiama «preoccupazione etica», e cioè «cosa mi autorizza anche solo a pensare che posso o dovrei fare arte con la sofferenza altrui?»⁶⁵. Anche per una professionista che sia realmente interessata alla prospettiva di soggetti di norma silenziati e che voglia darle risonanza, è difficile da un lato sentirsi pienamente legittimata a farlo, e dall'altro a trovare la formula giusta per non scadere in facili sensazionalismi. Inoltre, non si può non domandarsi se trasmettere queste storie significhi davvero restituire voce a chi non ce l'ha; se abbia un'effettiva utilità e il potere di sensibilizzare l'opinione pubblica, o se non significhi soltanto dare le esperienze dei bambini intervistati in pasto ad un pubblico affamato: «non credo sia giusto trasformare questi bambini, le loro vite, in materiale da consumo mediatico. Perché? Per cosa? Affinché altri possano ascoltarli e provare... pietà? Rabbia? E poi per far che? Nessuno decide di non andare al lavoro e cominciare uno sciopero della fame dopo aver ascoltato la radio al mattino»⁶⁶.

Un altro dilemma, questa volta “politico”, che la interroga è la cosiddetta «preoccupazione realistica»:

forse è meglio tenere le storie dei bambini il più lontano possibile dai media, comunque sia, perché maggiore è l'attenzione dei media per un problema potenzialmente controverso, maggiore è la probabilità che il problema si politicizzi, e di questi tempi, un problema politicizzato cessa di essere oggetto di impegnati dibattiti nella pubblica arena per trasformarsi piuttosto in una moneta di scambio di cui i partiti si servono con leggerezza per portare avanti la propria agenda.⁶⁷

Di nuovo, l'atteggiamento interessato delle istituzioni – e di conseguenza dei *mass media* – nel rapportarsi a questioni controverse di profonda rilevanza sociale al fine di racimolare consenso sembra essere un ostacolo per chi vorrebbe fare informazione con lo scopo di suscitare riflessioni critiche e favorire un'analisi imparziale e consapevole della situazione; da qui la domanda della

⁶⁴ *Ivi*, p. 28.

⁶⁵ *Ivi*, p. 98.

⁶⁶ *Ivi*, p. 118.

⁶⁷ *Ivi*, p. 98.

donna, che si chiede se non sia meglio evitare del tutto l'argomento o scegliere luoghi diversi per affrontarlo.

Peraltro, le sue preoccupazioni vanno anche in altre direzioni, dal momento che, sebbene in alcuni momenti creda di aver trovato un filo conduttore nella realizzazione del proprio documentario, in realtà più il viaggio verso il Sud procede più è confusa circa la forma che la sua opera sonora dovrebbe assumere:

Quando assistevo alle udienze del tribunale per l'immigrazione di New York, e ascoltavo e registravo le deposizioni dei bambini, [...] credevo di sapere con esattezza ciò che facevo e perché lo facevo. [...] confidavo che alla fine sarei giunta a capire come ordinare i tasselli di quanto andavo registrando e a raccontare una storia piena di significato. Ma non appena premevo Stop sul registratore, [...] l'abbrivio e la certezza che mi era parso di avere lentamente si dissolvevano.⁶⁸

Durante il difficile processo di strutturazione del suo documentario e di individuazione del tema, della forma, degli obiettivi, la giornalista raccoglie un'incredibile quantità di materiale, che diviene un vero e proprio archivio ricco di fonti di diverso tipo: scritte, come per esempio raccolte di citazioni, appunti, lettere, articoli di giornale; visive, come mappe e fotografie; ma soprattutto sonore, come ad esempio registrazioni di interviste a vari interlocutori, di brani narrativi letti ad alta voce, di storie raccontate dai figli o dal marito, di momenti significativi. Se da un lato questa massa di documenti di vario genere raccolti in prima persona trasmette l'impressione che la donna, a differenza di altri giornalisti, abbia approfondito in modo accuratissimo il tema dei minori stranieri non accompagnati diretti al confine, dall'altro il numero e la disomogeneità delle fonti collezionate – che si potrebbero metaforicamente rappresentare come un intricato groviglio di fili, accompagnato da uno stridente coro di voci – rendono impossibile ridurre l'argomento in esame ad una riflessione lineare o a una serie di facili risposte.

Invece, questo insieme di elementi, talvolta cacofonici e disordinati, riesce a rendere conto dell'articolata vastità della questione; riesce inoltre a restituire una pluralità di voci e di punti di vista che contrastano con la tendenza della narrazione ufficiale ad appiattare la complessità per renderla controllabile e a conferire alla propria versione degli eventi lo statuto di lettera scritta ed immutabile. Il fatto stesso che per la donna sia così difficile trovare una struttura soddisfacente sembra suggerire che è impossibile esaurire un argomento del genere e darne una rappresentazione univoca attraverso un prodotto giornalistico, per quanto elaborato e articolato esso sia.

Uno dei maggiori problemi che si ritrova ad affrontare è costituito dalla scelta dei soggetti di cui raccogliere e raccontare le storie; se inizialmente la giornalista vorrebbe parlare dei bambini che sono riusciti a sopravvivere all'esperienza migratoria e sono, nella maggior parte dei casi, rinchiusi nei

⁶⁸ *Ivi*, p. 97.

centri di detenzione in attesa di una sentenza, nel corso del viaggio ha un'improvvisa e inaspettata epifania:

C'è questa certezza. Mi arriva come una mazzata in faccia [...]. La storia che devo incidere non è la storia dei bambini che arrivano, di quelli che ce l'hanno fatta e possono raccontare la propria storia. [...]. Ci pensano già i media a quella [...]. Non so ancora bene come procederò, ma la storia che voglio raccontare è quella dei bambini che sono scomparsi, le cui voci non possono essere più udite perché sono andate perdute, forse per sempre. Forse, come mio marito, vado anch'io a caccia di echi e fantasmi. Soltanto che i miei non si trovano nei libri di storia e nemmeno nei cimiteri. Dove sono i bambini perduti? [...] Non ne ho idea, ma so una cosa: se voglio trovare qualcosa, qualcuno, se voglio raccontare la loro storia, devo cominciare a cercare altrove.⁶⁹

Mentre prima ci si chiedeva quale fosse il modo migliore per permettere ai soggetti silenziati dal discorso istituzionale di parlare per sé stessi, ora la questione si fa più ostica: come restituire voce a coloro che sono perduti, e cioè a coloro che sono morti senza poter raccontare la propria versione della storia?

Questa domanda, che attraversa il romanzo *Archivio dei bambini perduti* senza mai ottenere una risposta certa e definitiva, ne richiama un'altra, riconducibile a una riflessione ricorrente nella seconda metà del Novecento, e cioè quella sull'esperienza limite dei campi di sterminio – che pare accostabile in una certa misura ai vissuti dei migranti, dal momento che il loro può essere definito, stando alle parole di Emiliano Monge, come «l'ultimo olocausto della specie»⁷⁰: è possibile ottenere una testimonianza «integrale» della condizione estrema vissuta nei campi da parte di coloro che l'hanno provata fino in fondo? In altri termini, è possibile che coloro che abbiano fatto esperienza della morte fisica o di una morte interiore quasi sempre irreversibile riescano a renderne conto attraverso la parola? Il richiamo al tema del «testimone integrale», approfondito in principio da Primo Levi nella sua opera *I sommersi e i salvati*⁷¹ e ripreso poi da Giorgio Agamben⁷², pare pertinente in questa sede dal momento che, se l'idea iniziale della giornalista protagonista di *Archivio dei bambini perduti* era quella di raccogliere i racconti dei migranti sopravvissuti al viaggio – associabili forse ai «salvati» di Levi –, in seguito la donna si chiede se non sia possibile ritrovare e ascoltare le voci di coloro che sono morti lungo il percorso – in altre parole, i «sommersi».

A questo proposito, Levi sostiene che alle orecchie dei vivi possano solamente giungere le testimonianze incomplete dei superstiti, dal momento che non vi è possibilità di parlare dall'interno della morte:

non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri [...]. Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua: siamo quelli che, per loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i «mussulmani», i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe

⁶⁹ *Ivi*, pp. 174-175.

⁷⁰ E. Monge, *Terra bruciata*, cit., p. 316.

⁷¹ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1991.

⁷² Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

avuto significato generale. Loro sono la regola, noi l'eccezione. [...] Noi toccati dalla sorte abbiamo cercato [...] di raccontare non solo il nostro destino, ma anche quello degli altri, dei sommersi, appunto; ma è stato un discorso «per conto di terzi», il racconto di cose viste da vicino, non sperimentate in proprio. La demolizione condotta a termine [...] non l'ha raccontata nessuno, come nessuno è mai tornato a raccontare la sua morte. I sommersi, anche se avessero avuto carta e penna, non avrebbero testimoniato, perché la loro morte era cominciata prima di quella corporale. Settimane e mesi prima di spegnersi, avevano già perduto la virtù di osservare, ricordare, commisurare ed esprimersi. Parliamo noi in loro vece, per delega.⁷³

Sia che ci si riferisca alla morte fisica, che ad uno stato di morte interiore conseguente alla permanenza nei campi di sterminio – che non coincide con l'arresto delle funzioni vitali ma lo precede, riducendo gli individui a veri e propri morti viventi –, la facoltà di parola sembra dunque totalmente annullata. Invece, come si mostrerà approfonditamente nel prossimo paragrafo, nel romanzo *Archivio dei bambini perduti* si mantiene viva la sensazione che i riverberi delle voci dei vinti della storia ormai deceduti possano ancora essere uditi, secondo certe condizioni e in determinati luoghi; è questa l'intuizione che guida la protagonista del romanzo nella realizzazione del suo progetto sonoro e che la spinge a cercare gli echi di quelle stesse voci disincarnate nei luoghi che percorre durante il suo viaggio *on the road* attraverso gli Stati Uniti.

Nonostante le sue ricorrenti riflessioni su questi temi, in realtà non è dato sapere come la donna strutturerà il suo documentario e come riuscirà nel concreto a restituire voce ai veri bambini perduti. Tuttavia, estendendo la riflessione ad un piano metaletterario si potrebbe osservare che lo stesso romanzo di Luiselli è un elaborato e poetico tentativo di raccontare le storie e registrare le voci dei piccoli migranti morti durante il viaggio; si potrebbe dunque sostenere che, sebbene non si tratti di un documentario sonoro, il romanzo *Archivio dei bambini perduti* possa essere considerato il coronamento del progetto della giornalista protagonista, o almeno il suo doppio nella realtà extratestuale. Questo effetto specchio è peraltro rafforzato dalle parole della donna, che ad un certo punto si riferisce alla sua opera non ancora ultimata come ad un «archivio dei bambini perduti»⁷⁴; il fatto che questa definizione ricalchi perfettamente il titolo del romanzo di Luiselli fa pensare che alla fine l'archivio nominato dalla giornalista fittizia venga davvero realizzato, e che non sia null'altro che il libro che il lettore reale tiene ora tra le mani.

3. Mormorio spettrale

Come emerge dai paragrafi precedenti, nei testi messicani in esame – *Terra bruciata*, *Antígona González* e *Archivio dei bambini perduti* – si fa presente con insistenza, seppur in diverse modalità, l'istanza della voce contrapposta a quella del silenzio: se in *Terra bruciata* e in *Archivio dei bambini*

⁷³ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 64-65.

⁷⁴ V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., p. 118.

perduti sono i migranti ad essere silenziati – su un piano concreto e su un piano più generale e astratto, rispettivamente –, nell’opera di Uribe lo stesso destino è riservato ai familiari dei migranti scomparsi. In particolare in *Terra bruciata* e in *Antígona González* in un primo momento il silenzio sembra avere la meglio, costringendo le sue vittime in uno stato di immobilità e impedendo loro di reagire; in seguito, però, voci solitarie trovano il coraggio di levarsi e riappropriarsi della facoltà di parola, nonostante spesso ne paghino il prezzo. Nel romanzo di Luiselli, invece, l’operazione di silenziamento è forse meno impattante sulla vita del singolo migrante ma più pervasiva e duratura, dal momento che influenza il discorso pubblico e la trasmissione della storia; come tale, è più difficile da disinnescare, e una voce solitaria non è abbastanza incisiva sul lungo periodo da costituire una minaccia.

D’altra parte, è interessante osservare come nei testi messicani qui analizzati la presa di parola subitanea e coraggiosa da parte di uno specifico individuo non sia l’unica reazione all’imposizione del silenzio: molto più spesso, infatti, la voce che si leva non è tonante ma è quasi impercettibile, non è improvvisa ma continua e persistente, e non è solitaria ma collettiva e corale. Sebbene *Terra bruciata*, *Antígona González* e *Archivio dei bambini perduti* rappresentino di frequente soggetti o entità che mirano ad estirpare e soffocare le voci dei migranti, queste ultime ritornano, resilienti, convergendo in un ininterrotto e inafferrabile continuum sonoro, un mormorio che pervade le opere in questione pagina dopo pagina senza mai spegnersi del tutto.

Talvolta sono voci disincarnate, fantasmatiche, scisse ormai completamente dai corpi che le emettevano un tempo; altre volte appartengono a individui imprigionati in un limbo tra la vita e la morte, in cui il legame tra corpo e spirito si allenta e non è più scontato; solo raramente si possono ricondurre a esseri ancora pienamente vivi. Alla luce delle presenti osservazioni, che verranno discusse ed esemplificate nei prossimi paragrafi, si può affermare che nei tre testi messicani in esame il fenomeno della voce dispieghi tutto il suo potenziale ambiguo e inafferrabile, peraltro riconducibile alla sua stessa essenza: la voce, infatti, «no pertenece definitivamente al área de la presencia, pero tampoco al de la ausencia»⁷⁵, dal momento che è inizialmente percepibile, ma svanisce immediatamente in seguito all’emissione, quasi che non fosse mai esistita; inoltre, pur essendo generalmente prodotta da un apparato fonatorio, dal punto di vista materiale sembra essere altro rispetto al corpo che la esala, quasi che appartenesse ad una dimensione dell’essere radicalmente diversa.

Tutto considerato, dunque, la voce si potrebbe intuitivamente intendere come separata e indipendente dal corpo – una «bodiless voice»⁷⁶ –, capace in alcuni casi di sopravvivere ad esso e di

⁷⁵ R. Bolte, *Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia*, cit., p. 62.

⁷⁶ *Ivi*, p. 64.

continuare a risuonare nonostante la sua inevitabile corruzione, trasformandosi nel sussurro impalpabile di un fantasma. Vi sono molti casi, soprattutto in *Archivio dei bambini perduti*, in cui il mormorio che si ode non è riconducibile a persone vive dotate di un corpo, e dunque non può che essere attribuibile ad un'entità fantasmatica invisibile ma percepibile tramite l'udito, quasi che l'opera in questione fosse infestata dagli spiriti – impressione che si ha talvolta anche leggendo *Terra bruciata* e *Antígona González*. Se si considera che una delle questioni maggiormente trattate nell'ambito di questi testi è quella dei decessi di massa dei migranti, e che le loro pagine sono di fatto imbevute di morte, non sembra così strano che in qualche caso i migranti ritornino sottoforma di voci incorporee e spettri, udibili in alcuni specifici luoghi.

Sebbene *Solo un fiume a separarci* e *La Bestia* trattino argomenti analoghi, a differenza dei tre testi messicani non approfondiscono il tema della voce e non ne sfruttano appieno le potenzialità, concentrandosi molto più sulla concretezza dei corpi che sull'impalpabilità generativa dell'emissione vocale. Forse la loro appartenenza a generi letterari più vicini alla non-fiction che alla fiction – quali il memoir, il saggio e il reportage – li mantiene più radicati alla realtà e alla verisimiglianza di quanto non lo siano le opere di Monge, Uribe e Luiselli, che invece possono permettersi di osare di più e di addentrarsi, in misure differenti, nel territorio della finzione; per questa ragione, nell'ambito del presente capitolo lo spazio dedicato ai testi di Cantú e Martínez risulta di fatto molto esiguo.

3.1 *Terra bruciata*: inferno in terra

Come già rilevato nei precedenti paragrafi, nonostante l'impegno dei trafficanti descritti da Monge vada nella direzione di soffocare anche il più flebile sussurro e rendere irrevocabile il mutismo dei migranti sequestrati, l'intero romanzo *Terra bruciata* è attraversato dal persistente flusso delle voci di questi ultimi, che intercala continuamente gli eventi narrati e le terribili esperienze rappresentate, dandone una visione personale e soggettiva attraverso un continuum di paure, sentimenti, intenzioni, ricordi – ancor più significativi perché tratti da testimonianze reali. Le voci dei migranti innervano il romanzo di Monge come un costante e pervasivo sottofondo di mormorii, una sorta di «brusio, quasi un ronzio»⁷⁷ che sfida l'imposizione del silenzio e che si leva come un coro unanime, di volta in volta più flebile o più tonante a seconda della situazione; un vociare che si ode fin dall'incipit di *Terra bruciata*, quando per la prima volta si percepiscono «i mormorii degli uomini e delle donne che hanno oltrepassato le frontiere»⁷⁸, i quali ben presto confluiscono in un'unica voce impossibile da estinguere.

⁷⁷ E. Monge, *Terra bruciata*, cit., p. 178.

⁷⁸ *Ivi*, p. 11.

Per riprendere la riflessione già proposta nel primo capitolo della presente trattazione, la si potrebbe intendere, per esplicita ammissione del narratore, come un «cantico», parola significativa – utilizzata fin dall’incipit del romanzo – che richiama il principale modello letterario di *Terra bruciata*, e cioè la prima cantica della *Divina commedia* di Dante Alighieri: allo stesso modo dei dannati imprigionati nell’inferno dantesco, i quali narrano di sé stessi in un fiume di storie, episodi peccaminosi, intenzioni, sentimenti, recriminazioni, anche i migranti di Monge si rivelano continuamente al lettore attraverso il racconto.

Tra le differenze riscontrabili fra i peccatori danteschi e gli individui sequestrati nella radura Occhio d’Erba si potrebbe osservare che i primi sono spiriti, i quali hanno lasciato i loro corpi al momento della morte, mentre le vittime dei trafficanti sono per la maggior parte ancora in vita, seppur sofferenti. Eppure, il fatto che i migranti siano ancora vivi mentre vengono trasportati attraverso la selva è messo frequentemente in dubbio da alcuni ricorrenti appellativi ad essi riferiti, come ad esempio «anime», «spiriti», «senzacorpo»: mentre i primi due epiteti ricalcano perfettamente quelli usati da Dante nella *Divina Commedia*, il terzo – un neologismo di Monge – racchiude in un’unica espressione la condizione disincarnata che caratterizza le ombre dantesche. Ma in che senso i migranti descritti in *Terra bruciata* sarebbero delle «anime»?

Proiettandosi su un piano simbolico, si potrebbero sottolineare le analogie tra le sofferenze subite dai migranti e il supplizio oltremondano riservato agli spiriti danteschi e considerare i primi come delle anime già finite all’inferno, che nel caso di *Terra bruciata* non è un luogo ultraterreno ma una dimensione di sofferenza estrema tutta terrena; gli aguzzini potrebbero essere interpretati in questo senso come dei torturatori infernali, intenti a traghettare gli spiriti dannati a bordo dell’enorme camion di Epitaffio, che porta l’allusivo nome di Oratore di Ade. Sembra che Monge stia suggerendo che quella del migrante, e del migrante sequestrato in particolare, è in tutto e per tutto una condizione infernale, e che il viaggio migratorio – in particolare quando ci si imbatte in malintenzionati e aguzzini – si riduce ad un continuo susseguirsi di situazioni sempre più violente e terribili, proprio come i gironi dell’inferno dantesco; più si prosegue e più l’orrore cresce, poiché si è posti continuamente di fronte a condizioni ai limiti dell’immaginabile. L’assenza di scrupoli e le azioni brutali di cui sono capaci i trafficanti descritti in *Terra bruciata*, così come tutti i carnefici che esercitano violenza sui migranti per ottenere un profitto o per sfogare il proprio sadismo, li rendono di fatto simili a dei diavoli, e cioè ad esseri essenzialmente malvagi e disumani.

Tuttavia, sebbene le analogie siano numerose, è bene sottolineare una fondamentale differenza tra i dannati danteschi e i migranti raccontati da Monge: se i primi finiscono all’inferno a causa dei gravi peccati commessi in vita e subiscono pene regolate dalla dura legge del contrappasso, i secondi non sono sottoposti alle peggiori torture perché devono espiare delle colpe, ma semplicemente perché si

trovano nel posto sbagliato al momento sbagliato; più in generale, poiché hanno deciso di lasciare i propri paesi e di intraprendere il viaggio migratorio da irregolari, e così facendo si sono esposti a rischi enormi per la propria incolumità.

D'altra parte, accantonando per un momento il piano figurato e mantenendosi invece su una dimensione più concreta e aderente alla narrazione, si potrebbero interpretare gli epiteti sopraccitati – «anime», «spiriti», «senzacorpo» – come allusioni al fatto che i migranti siano sospesi in uno stato intermedio tra la vita e la morte affatto simbolico ma crudelmente reale, dal momento che respirano e conservano ancora un corpo ma sono sempre ad un passo dalla tomba. Imprigionati nel container del grande Ade o nei due pick-up di Stele, vivono esperienze limite che li avvicinano sempre più al trapasso, ma che li mantengono costantemente al di qua del confine – a parte in alcuni casi, che si moltiplicano verso la conclusione del romanzo. Interesse dei trafficanti, infatti, è svuotarli di ogni fremito vitale, ma preservarli in quanto corpi da sfruttare: in questo senso si potrebbe intendere l'espressione «senz'anima», usata per riferirsi ai migranti tanto frequentemente quanto ricorre l'etichetta «anime»; anche se non è mai esplicitato chiaramente all'interno del testo, pare sensato considerare un «senz'anima» come un essere ormai privo di ogni caratteristica o sentimento umano, senza ricordi, desideri, dignità, ridotto ad un guscio vuoto di carne.

Peraltro, si potrebbe intendere questo limbo tra vita e morte in senso inverso, riferendosi invece all'epiteto «senzacorpo»: i migranti sequestrati sembrano ormai quasi espropriati delle loro spoglie mortali, ridotte ad ammassi di materia che si sfascia sempre di più ad ogni tortura subita; non hanno più alcun potere sui propri corpi, quasi che non appartenessero più a loro ma fossero ormai una proprietà esclusiva dei trafficanti. Eppure, nonostante la decorporalizzazione che subiscono, le loro voci continuano a levarsi, raccontando storie, pensieri, sentimenti, quasi che fossero un coro lugubre impossibile da silenziare; quasi che fossero i mormorii dei fantasmi che solleticano le orecchie dei vivi. In effetti, secondo il senso comune, pur non possedendo più un corpo i fantasmi conservano un'impronta di ciò che erano da vivi, una traccia della loro personalità – delle memorie, le paure e i desideri che li contraddistinguevano – e continuano a rivelarsi ai vivi tramite le loro voci, che rimangono l'unico mezzo di contatto tra i due mondi; proprio come fantasmi, anche le vittime di Epitaffio e dei suoi uomini, pur spossessati dei loro corpi, non smettono mai di mormorare, rivolgendosi gli uni agli altri e indirettamente anche al lettore stesso. In questo modo, egli non può ignorare o dimenticare le loro voci e le loro storie, che continuano a risuonare per testimoniare l'orrore, tormentando la sua coscienza proprio come gli inquietanti sussurri di uno spettro che chiede giustizia.

3.2 *Antígona González*: sospesi nel limbo

Tadeo no aparece. No querían decirme nada [...].

¿Qué es lo que murmuran? ¿Por qué todo lo deslizan en voz baja? ¿Qué es lo que están deshaciendo? Te estamos diciendo que Tadeo no aparece. Te estamos diciendo que somos muchos los que hemos perdido a alguien.⁷⁹

Ad una prima lettura, il presente frammento – che segue i riferimenti programmatici e metaletterari con cui si apre l’*Antígona González* – sembra riferirsi esclusivamente alla cognata e al fratello di Antígona, i quali paiono intenzionati a tacere di fronte alla scomparsa di Tadeo; tuttavia, il silenzio qui descritto non è totale e assoluto, ma è disturbato da un basso mormorio: se in prima battuta sembra attribuibile ai due, che sussurrano tra loro per non farsi udire da Antígona, si caratterizza poi come il coro quasi impercettibile delle voci di tutti coloro che hanno perduto qualcuno in seguito ad una sparizione – «somos muchos los que hemos perdido a alguien». Mentre, nel caso della moglie e del fratello maggiore di Tadeo il mormorio si estingue velocemente – manifestandosi solo quando i due cercano di zittire Antígona –, come si vedrà in seguito il vociare dei familiari dei *desaparecidos* non farà che aumentare d’intensità, fino a risuonare potente nella terza sezione dell’*Antígona González*. Nei primi capitoli dell’opera, però, il coro è ancora debolissimo, e dunque la voce di Antígona spicca nettamente: «¿Quieres decir que va a seguir aquí sola, hablando en voz alta, muerta, hablando a viva voz para que todos la oigamos?»⁸⁰. Le parole della donna risuonano forti e tonanti, proprio perché mirate a raggiungere le orecchie di tutti; se coloro che bisbigliano in seguito alla perdita di un caro sono “molti”, Antígona è invece completamente isolata, separata dalla massa di persone che condividono il suo stesso dramma.

Tuttavia, come rivela la terza sezione dell’opera – intitolata significativamente *Esta mañana hay una fila inmensa* –, la condizione di solitudine vissuta da Antígona è in realtà sperimentata da tutti i familiari dei *desaparecidos*; questa tensione tra il senso di isolamento e la presa di coscienza di essere parte di una moltitudine è ben rappresentata dalla descrizione dell’impressionante fila di individui giunti all’obitorio di San Fernando per il riconoscimento dei cadaveri ritrovati nelle fosse comuni della zona:

Una fila inmensa. Esta mañana. Llegamos arrastrando los pies tras la zozobra del viaje, tras la intemperie, tras el cansancio infinito desde el miedo hasta la morgue [...].

Aquí todos llegamos solos.

Somos un número que va en aumento. Una extensa línea que no avanza, que no retrocede. Algo que permanece agazapado, latente. Esa punzada que se instala con firmeza en el vientre, que se aloja en los músculos, en cada bombeo de sangre, en el corazón y las sienas.⁸¹

⁷⁹ S. Uribe, *Antígona González*, cit., p. 14.

⁸⁰ *Ivi*, p. 34.

⁸¹ *Ivi*, p. 118.

Sebbene i familiari dei *desaparecidos* giunti a San Fernando attraversino tutti un'esperienza simile, condividendo la fatica fisica del viaggio, l'angoscia della ricerca e il terrore di vedere confermata la morte del proprio caro, in realtà, come sostiene Antígona, inizialmente non ne sono consapevoli, e di fatto ognuno di essi arriva "da solo": più che di una solitudine fisica, quella a cui la donna si riferisce è probabilmente la sensazione intima di essere soli di fronte al proprio dolore, di non poter venire pienamente compresi dalle altre persone, di dover affrontare da soli, giorno dopo giorno, un lutto impossibile da rielaborare, mentre all'esterno la vita procede come se niente fosse; stando a quanto afferma la stessa Antígona, infatti, «a una le dicen [...] cuánto lo siento, ojalá que todo se resuelva, me apena mucho tu caso. Una es comidilla de uno, o dos, o tres días, tal vez hasta una semana. Pero luego ese chisme se vuelve viejo. La vida nunca detiene su curso por catástrofes personales»⁸².

Eppure, nonostante il riferimento alla condizione di isolamento, sembra prevalere l'idea che i familiari degli scomparsi confluiscono in una folla compatta, che appare come un unicum indifferenziato e coeso; tale impressione, già suggerita nel brano analizzato poco sopra attraverso la descrizione della fila alle porte dell'obitorio come di una linea continua, omogenea e quasi immobile, è rafforzata dal caleidoscopico moltiplicarsi di metafore simili in un passaggio di poco successivo:

Somos lo que deshabita desde la memoria. Tropel. Estampida. Inmersión. Diáspora. Un agujero en el bolsillo. Un fantasma que se niega a abandonarte. Nosotros somos esa invasión. Un cuerpo hecho de murmullos. Un cuerpo que no aparece, que nadie quiere nombrar.

Aquí todos somos limbo.⁸³

La sensazione che a San Fernando giunga una massa di persone ancora distinguibili le une dalle altre, veicolata dal ricorso al pronome "noi", il quale allude ad un insieme di individualità, si perde completamente in un susseguirsi di immagini – come per esempio "orda", "calca", "fuggi fuggi", "sommersione", "invasione" – che rappresentano un movimento dirompente e irrefrenabile capace di infrangere ogni limite, dando origine ad un continuum indistinto, così compatto da poter essere raffigurato come un corpo unico. Peraltro, la rappresentazione del corpo assume una caratterizzazione inaspettata, dal momento che lo si descrive come «hecho de murmullos»: se da un lato attraverso la parola "corpo" si evoca l'idea di fisicità e ci si riferisce alla fiumana di corpi reali, concreti e ancora vivi che attendono di entrare in obitorio, dall'altro, ponendo l'accento sulla sua dimensione intangibile e sonora, lo si descrive come un "corpo mormorante", quasi che da esso si innalzasse un'unica voce ininterrotta e difficile da silenziare. Mentre nella prima sezione dell'*Antígona González* la voce di Antígona si levava solitaria, ora confluisce nel sussurro corale di numerosissime lingue che si muovono all'unisono e che infrangono insieme il silenzio imperante.

⁸² *Ivi*, p. 76.

⁸³ *Ivi*, p. 120.

Un'altra serie di immagini significative si possono ricondurre all'ambito dell'assenza e della mancanza: se quella dell'«agujero en el bolsillo», e cioè di un buco nella borsa, richiama le idee di vuoto e di perdita, il «cuerpo que no aparece, que nadie quiere nombrar» potrebbe riferirsi sia ai cadaveri dei *desaparecidos* non ancora ritrovati e dunque assenti, sia ai loro familiari, confluiti in un unico corpo ignorato dalle istituzioni, silenziato e mai nominato, quasi che costringerlo ai margini del discorso e della società potesse infine cancellarlo ed eliminare insieme ad esso la crisi di cui si fa portavoce. Nella seconda accezione, tale corpo non è né del tutto presente, né completamente assente: sebbene venga negato e dunque non appaia, non può tuttavia essere interamente eraso, dal momento che resiste – stando a quanto afferma il frammento precedente – come «algo que permanece agazapado, latente»⁸⁴; si rifiuta di scomparire e lotta per restare, sebbene sia ridotto all'ombra di ciò che era, proprio come «un fantasma que se niega a abandonarte»⁸⁵, e cioè un essere intrappolato a metà tra due dimensioni, in un «limbo» tra l'esistenza e la non esistenza.

Più volte nel corso dell'opera di Uribe la stessa Antígona è rappresentata come se fosse sospesa tra la vita e la morte; alla luce della presente riflessione, il già citato rimando a *La tumba de Antígona* di Maria Zambrano, «¿Quieres decir que va a seguir aquí sola, hablando en voz alta, muerta, hablando a viva voz para que todos la oigamos?»⁸⁶, può essere analizzato da una nuova prospettiva: l'Antígona qui descritta rifiuta di tacere e leva caparbiamente la sua *viva* voce, eppure ci si riferisce a lei definendola “morta”, quasi che si fosse trasformata in un fantasma, capace di rivelarsi ai vivi solamente attraverso le sue urla e i suoi sussurri ormai incorporei; proprio come per uno spettro, il suo unico mezzo di contatto con le persone ancora vive pare essere la sua voce, grazie alla quale può farsi continuamente presente e costringerle a prestare attenzione, tormentandole e terrorizzandole in modo che non si dimentichino di lei e dell'istanza di cui si fa portatrice.

Questo stretto legame con la parola, che pare essere l'unico luogo in cui Antígona possa affermare la sua esistenza, è ben rappresentato anche dalle citazioni tratte da *El grito de Antígona* di Judith Butler incorporate dall'*Antígona González*:

: ¿Es posible entender ese extraño lugar entre la vida y la muerte, ese hablar precisamente desde el límite?

: una habitante de la frontera

: ese extraño lugar

: ella está muerta pero habla

: ella no tiene lugar pero reclama uno desde el discurso⁸⁷

⁸⁴ *Ivi*, p. 118.

⁸⁵ *Ivi*, p. 120.

⁸⁶ *Ivi*, p. 34.

⁸⁷ *Ibidem*.

Oltre a rafforzare l'idea che l'unica rivendicazione possibile per questa Antígona fantasmatica ed evanescente sia quella di riappropriarsi della parola, e con essa, di uno spazio all'interno del discorso, il presente frammento la colloca decisamente ai margini, in un luogo sospeso, di frontiera; in una terra di mezzo tra la vita e la morte, che assomiglia in tutto e per tutto ad un limbo.

D'altra parte, nella terza sezione dell'*Antígona Gonzalez*, questo limbo va delineandosi sempre di più e assume le fattezze dell'obitorio di San Fernando; o meglio, quest'ultimo – luogo in tutto e per tutto reale – diventa via via meno definito e si trasforma in uno spazio fumoso e spettrale, proprio come la città di Tamaulipas in cui è ubicato, la quale a tratti si sovrappone alla città di Tebe – assediata, tormentata dalla peste e ormai morente:

Yo creí que iba a entrar en el pueblo de los muertos, mi patria.

Tú eres la patria. Pero ¿la patria no estaba devastada?

*¿No había peste en la ciudad, no se hacían invocaciones a los dioses inútilmente?*⁸⁸

Sebbene Antígona cammini e parli, proprio come farebbe un essere umano ancora in vita, sostiene di avere come patria «*el pueblo de los muertos*» e sancisce poi la sua appartenenza alla schiera dei morti chiedendo: «*¿No hay un sol de los muertos? Este sol ya no es el mío*»⁸⁹. A questa affermazione, tratta da *La tumba de Antígona* di Maria Zambrano⁹⁰, fa eco la rielaborazione di Sara Uribe inserita poco dopo, che dà voce agli individui giunti all'obitorio di San Fernando per cercare i cadaveri dei propri scomparsi: «*¿No hay un sol de los muertos? Este sol ya no es el nuestro*»⁹¹; come suggerisce questa asserzione, anch'essi, proprio come Antígona, appartengono ormai al mondo dei morti, o almeno alla zona di confine tra la vita e la morte – «*Aquí todos somos limbo*»⁹².

Appare oltremodo significativo che gran parte dei riferimenti a questo territorio di frontiera tra l'esistenza e la non esistenza siano resi attraverso rimandi diretti a *La tumba de Antígona* di Maria Zambrano, testo che mette in scena dei dialoghi *postmortem* intrattenuti da Antigone, Emone e Polinice dall'interno della tomba; come spiega Uribe stessa nelle note finali, lo scambio intertestuale tra la sua opera e quella di Zambrano mira a rappresentare «*la existencia frente a la incertidumbre de una ausencia forzada*»⁹³ come una sorta di limbo tra la vita e la morte. I familiari dei *desaparecidos*, infatti, vivendo non per sé stessi, ma in funzione del ricordo dei propri cari e in attesa di loro notizie, trascorrono esistenze sospese e irreali, senza poter rielaborare il lutto e ricominciare; come degli spettri, rimangono ancorati a qualcosa che non è più ma che non si è ancora concluso e finiscono per

⁸⁸ *Ivi*, p. 104.

⁸⁹ *Ivi*, p. 118.

⁹⁰ *Ivi*, pp. 174, 176.

⁹¹ *Ivi*, p. 122.

⁹² *Ivi*, p. 120.

⁹³ *Ivi*, p. 174.

dimenticare di avere sogni, aspirazioni e progetti, divenendo sempre più evanescenti e assenti: «Aquí todos somos invisibles. No tenemos rostro. No tenemos nombre. Aquí nuestro presente parece suspendido»⁹⁴. L'unica cosa che rimane loro è la parola, con cui tormentare le orecchie dei vivi affinché le storie e i nomi dei propri cari non vengano dimenticati.

3.3 *Archivio dei bambini perduti: alla ricerca di echi e fantasmi*

Papà era un documentecario e mamma una documentarista. [...] La differenza, come sai, è che un documentecario è più simile a un bibliotecario mentre un documentarista somiglia più a un alchimista. Ma entrambi [...] dovevano scovare suoni, registrarli, conservarli su un nastro e poi assemblarli in modo da raccontare una storia.⁹⁵

Queste parole del maschio, una delle voci narranti di *Archivio dei bambini perduti* di Valeria Luiselli, descrivono attraverso dei neologismi che appartengono al suo lessico familiare le professioni dei suoi genitori, i quali lavorano entrambi con i suoni, ma in due modi differenti: come già accennato, la madre è una giornalista, mentre il padre è un acustemologo e un artista del paesaggio sonoro⁹⁶; se il lavoro della prima consiste nel «selezionare, tagliare, mescolare e montare»⁹⁷ interviste, frammenti di conversazione, voci precedentemente registrate, il secondo campiona suoni provenienti dall'ambiente circostante e raccoglie, a partire da essi, la voce del paesaggio.

Entrambi sono, a loro modo, ossessionati dai suoni: come sostiene la madre, infatti, per necessità lavorative e per attitudine personale hanno «esercitato la mente ad afferrare opportunità di registrazione, addestrato le orecchie ad ascoltare le [...] vite quotidiane come fossero un nastro non ancora inciso»⁹⁸; più in generale, si potrebbe dire che il loro modo di leggere e indagare la realtà – così come l'interpretazione e la rappresentazione che ne danno – tenga in gran conto l'aspetto acustico. Questa passione comune li porta ad incontrarsi e a lavorare insieme per alcuni anni ad un progetto di paesaggio sonoro promosso dalla New York University, per il quale registrano «ore di nastri con gente che parlava, raccontava storie, faceva pause, diceva bugie, pregava, esitava, confessava, respirava»⁹⁹: non solo i suoni in generale, dunque, ma anche – in particolare – le voci delle persone sono per loro elementi di grande interesse, al punto da “meritare” di essere intercettati e conservati nel tempo, a dispetto della propria natura effimera e fuggevole.

Date le premesse, non stupisce dunque che il romanzo *Archivio dei bambini perduti* riservi alla dimensione sonora un'attenzione particolare, che si traduce in ricorrenti riferimenti non solo ai suoni

⁹⁴ *Ivi*, p. 100.

⁹⁵ V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., p. 228.

⁹⁶ *Ivi*, p. 122.

⁹⁷ *Ivi*, p. 11.

⁹⁸ *Ivi*, p. 19.

⁹⁹ *Ivi*, p. 21.

del paesaggio e alle voci che lo pervadono, ma anche a ciò che gli uni e le altre rappresentano a un livello più profondo; come già accennato, infatti, i progetti sonori che la madre e il padre sviluppano durante il viaggio verso il sud degli Stati Uniti non si limitano a imprigionare la sostanza fonetica, ma mirano ad intercettare in essa «gli echi più profondi delle cose che c'erano un tempo e ora non ci sono più»¹⁰⁰: se da un lato il padre intende raccogliere un «“inventario di echi” [...] sui fantasmi di Geronimo e degli ultimi apache»¹⁰¹, dall'altro la madre vorrebbe raccontare la storia dei bambini perduti, e cioè dei bambini migranti «che sono scomparsi, le cui voci non possono essere più udite perché sono andate perdute, forse per sempre»¹⁰². Le basi scientifiche del progetto del padre sono costituite dalle intuizioni di Steven Feld sui canti funebri e cerimoniali del popolo Bosavi della Papua Nuova Guinea che, secondo lo studioso, imitavano i canti degli uccelli presenti in quei luoghi:

Dopo averli ascoltati per anni, [Feld] si è reso conto che i Bosavi pensavano agli uccelli come a echi o riverberi passati; come ad assenza trasformata in presenza; e, al tempo stesso, come a una presenza che rendeva udibile un'assenza. I Bosavi emulavano i versi degli uccelli durante i riti funebri perché gli uccelli erano l'unica manifestazione concreta in cui si rifletteva un'assenza. I versi degli uccelli erano [...] “la voce della memoria e la risonanza degli antenati”.¹⁰³

Stando a quanto sostiene Feld, per il popolo Bosavi i versi degli uccelli facevano eco, nel presente, alle voci dei morti, ormai spente da tempo; attraverso i canti degli uccelli, dunque, i morti potevano ancora una volta manifestarsi, come se un riverbero delle loro espressioni vocali si fosse conservato e potesse ancora essere udito. Sebbene non venga qui esplicitato, sembra quasi che i paesaggi studiati da Feld siano abitati dai fantasmi degli antenati, i quali si rivelano ai vivi tramite l'unico mezzo che li mantiene ancorati al presente, e cioè la voce; questa lettura non pare così azzardata, dal momento che lo stesso padre protagonista di *Archivio*, determinato ad applicare le osservazioni di Feld alla storia di Geronimo e dei suoi uomini, racconta ai propri figli di come gli spettri di questi ultimi infestino ancora i monti Dragoon e Chiricahua¹⁰⁴ e di come i riverberi delle loro voci possano ancora essere uditi nell'Echo Canyon¹⁰⁵, un luogo famoso per i fortissimi echi che genera.

Ispirata dalle idee del marito, durante il viaggio la madre protagonista si accorge di essere a sua volta «a caccia di echi e fantasmi»¹⁰⁶; l'associazione tra questi due termini non è affatto casuale, ma al contrario riveste un'importanza strutturale in *Archivio dei bambini perduti*, dal momento che, tra le innumerevoli e stratificate accezioni che il concetto di “eco” assume nel corso del romanzo –

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 377.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 30.

¹⁰² *Ivi*, p. 175.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 119-120.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 58.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 272.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 175.

fungendo ad esempio da metafora della fotografia¹⁰⁷ e dell'archivio¹⁰⁸ –, la più significativa è senz'altro quella di “riverbero di qualcosa che non è più”, e cioè, per estensione, quella di impronta sonora di un'entità non più in vita, ma che non si può nemmeno considerare estinta del tutto dal momento che continua a manifestarsi ai vivi attraverso la voce.

Se già dalle teorizzazioni di Feld risultava chiaro che l'eco delle voci dei morti resa attraverso i canti degli uccelli fosse strettamente connessa ad un determinato paesaggio – e cioè quello abitato dai Bosavi e dagli uccelli stessi –, la medesima osservazione si potrebbe fare a proposito dei fantasmi degli ultimi chiricahua: il padre protagonista del romanzo è determinato a visitare tutti i luoghi che abbiano una particolare rilevanza nella loro storia, come per esempio le loro tombe e i territori in cui un tempo vivevano – da lui ribattezzati “Apacheria” –, proprio perché ritiene che solo in quegli ambienti sia possibile ritrovare le tracce della loro esistenza e i loro riverberi nel presente; in questo senso, l'analogia con l'idea di fantasma si rafforza, poiché secondo la tradizione gli spettri sono generalmente legati a uno specifico luogo e la loro presenza non può essere captata al di fuori di esso.

Ma se gli echi di Geronimo e i suoi compagni possono essere percepiti nell'Apacheria, dove si può avvertire la presenza dei piccoli migranti morti nel tentativo di raggiungere gli Stati Uniti? In altre parole, come si chiede la madre, «dove sono i bambini perduti?»¹⁰⁹. Sebbene non sia dato sapere se la donna riesca infine a trovare una risposta a questa domanda, in un certo modo è il romanzo stesso a darne una, seppur indiretta e interpretabile: infatti, già nelle sezioni finali di *Archivio dei bambini perduti*, ma soprattutto nell'ultimo capitolo – intitolato significativamente *Echo Canyon*¹¹⁰ – si moltiplicano i riferimenti a suoni misteriosi e a voci tormentate che risuonano senza sosta tra le rocce e nelle piane aride del deserto al confine tra l'Arizona e lo stato messicano del Sonora. Alcuni tra questi rumori sono attribuibili agli elementi naturali e alla fauna della zona, ma molti altri non possono che essere riconducibili agli esseri umani che si avventurano nel deserto, o a ciò che resta di loro:

il vento caldo e implacabile trascina le ultime note dei tanti suoni del deserto [...], suoni di ramoscelli che si spezzano, uccelli che gridano, sassi che si muovono, piedi che arrancano, gente che implora, voci che chiedono acqua supplicando prima di spegnersi nel silenzio con un ultimo gemito, poi rumori più cupi, come quello dei cadaveri che si riducono in scheletri, scheletri che si spezzano in ossa, ossa che si sgretolano e svaniscono nella sabbia, [...] suoni non filtrati che l'aria del deserto trasporta in eterno per le vallate vuote, suoni non registrati, non uditi e infine perduti a meno che non abbiano la ventura di mulinare nelle piccole conchiglie delle orecchie umane¹¹¹.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 69: “Io e il maschio armeggiamo all'aperto con la sua nuova macchina fotografica. Che devo fare? mi chiede. Basta che pensi al fotografare come alla registrazione di un'eco”.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 55: “Immagino che un archivio ti metta a disposizione una sorta di vallata in cui i tuoi pensieri possono rimbalzare e tornare da te, trasformati. Sussurri intuizioni e pensieri al vuoto, nella speranza di udire qualcosa in risposta. E a volte, soltanto a volte, un'eco ritorna”.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 175.

¹¹⁰ *Ivi*, pp. 369-392.

¹¹¹ *Ivi*, pp. 374-375.

Il paesaggio qui delineato, pur inospitale e povero di vita, è tuttavia vibrante di suoni: impronte acustiche di ciò che accade nel deserto, essi rivelano il destino dei numerosi individui che cercano di attraversarlo; come illustrato nel presente brano, nella maggior parte dei casi tali suoni sono carichi di sofferenza, dolore e disperazione, dal momento che rispecchiano gli ultimi istanti di esistenze che si spengono. La tragicità della situazione è acuita ancor di più dal fatto che queste suppliche, questi gemiti rimangano inascoltati, e si perdano tra i granelli di sabbia senza mai raggiungere, se non in rari casi, le orecchie umane a cui sono destinati; insieme ad essi si affievolisce, fino a scomparire, l'afflato vitale che animava tanti migranti in cammino. Eppure, già da questo passaggio si può intuire che queste tracce sonore di vite ormai estinte non svaniscono del tutto, ma continuano a risuonare «in eterno per le vallate vuote», quasi che sopravvivevano ai loro emittenti e rimanessero vincolate per sempre al deserto; mentre la materia organica – carne, scheletri, ossa – si sfalda, le voci permangono.

Se in molti casi non vengono udite da anima viva, talvolta però qualcuno è in grado di percepirle, soprattutto se si avventura in luoghi misteriosi che recano a propria volta le vestigia di una passata presenza umana; è il caso di un villaggio abbandonato nel cuore del deserto, raggiunto dai piccoli protagonisti delle elegie quasi all'ora del tramonto – momento magico e suggestivo, propizio a manifestazioni inaspettate e fantasmatiche:

raggiungono un villaggio abbandonato all'ora in cui il sole è basso e i bambini di solito escono a giocare, solo che non c'è nessuno nel villaggio e il silenzio è totale, a parte i loro passi, che riecheggiano contro i muri chiazzati di giallo dal sole basso e grosso, e nulla è rimasto se non vecchie case dimenticate, alcune delle quali hanno i muri crepati e le finestre rotte, attraverso cui i bambini vedono stanze da letto vuote, pezzi di mobili distrutti, effetti personali abbandonati, [...] e la femmina più piccola comincia a sentire qualcosa di diverso, un rumore che assomiglia a un mormorio di voci, è come avvolta dalle voci, da parole mormorate, ma dove sono le bocche che le mormorano? e però anche l'altro bambino, il più piccolo, [...] le sente, benché non dica nulla e pensi soltanto ascolta, ascolta, cuore, ascolta come soltanto i santi hanno ascoltato finora, e in quel silenzio mormoreggiante, entrambi, la bambina e il bambino [...], sentono gli echi più profondi delle cose che c'erano un tempo e ora non ci sono più, i rintocchi delle campane, la madre afflitte e in lacrime, i nonni che dispensano istruzioni e strigliate a colazione, merli che si sparpagliano in alto sugli alberi, nelle piazze del paese piene di musica, l'ininterrotto mormorio dei bambini morti prima di loro e davanti a loro¹¹².

Se all'inizio il villaggio, avvolto da un'atmosfera misteriosa e spettrale, è caratterizzato da una totale assenza di rumori, presto il silenzio si fa «mormoreggiante», riempiendosi di sussurri incorporei e suoni riconducibili alla quotidianità di un paese chiassoso e dinamico, quasi che i bambini più piccoli fossero in grado di avvertire, attraverso i suoi echi, la vita che lo animava in un tempo precedente. Grazie ad una totale disponibilità all'ascolto e ad una capacità di andare oltre ciò che i loro occhi percepiscono – poiché in questo caso il senso della vista è di ostacolo alla capacità di intuire l'intima natura delle cose, a differenza dell'udito –, riescono a sentire «gli echi più profondi delle cose che

¹¹² *Ivi*, pp. 377-378.

c'erano [...] e ora non ci sono più»; in particolare, riescono a riconoscere in quei mormorii disincarnati le voci dei veri bambini perduti, e cioè di tutti i piccoli migranti morti e mai più ritrovati, i cui spiriti inquieti sembrano ancora vagare nelle piane desertiche, senza poter abbandonare i luoghi in cui giacciono i loro resti e trovare finalmente riposo nell'aldilà.

Eppure, più i sussurri si moltiplicano in dialoghi accesi, più il deserto acquisisce i caratteri di un territorio di passaggio in cui i confini tra terreno e ultraterreno si fanno labili, quasi che fosse una sorta di varco che conduce al mondo soprannaturale:

una voce dice qui troveremo le porte del paradiso perché soltanto nel deserto inanimato è possibile trovare le porte del paradiso, qui sulla terra bruciata dal sole dove nient'altro cresce, e un'altra voce dice, non troveremo niente qui, perché il deserto è una tomba e basta, il deserto è la tomba di chi deve attraversarlo, e noi moriremo sotto questo sole, in questo calore, e un mormorio dice, questo è niente, e un altro risponde, aspetta di arrivare alla valle di San Simon, dicono sia come sedere alle porte dell'inferno¹¹³.

In parte metaforici e in parte reali, l'inferno e il paradiso qui evocati sembrano tuttavia rimanere fuori dalla portata di coloro che continuano a mormorare, i quali – imprigionati in un eterno presente in cui stanno per morire ma in realtà sono già morti – rimangono sospesi in un limbo tra l'esistenza e la non esistenza, che li priva da un lato della pienezza della vita e dall'altro dell'ineluttabilità della morte.

Questa condizione di sospensione è vissuta in un certo senso anche dai protagonisti delle elegie che, ancora vivi e padroni dei loro corpi ma stremati dalla marcia nel deserto, si chiedono che cosa si provi ad essere morti e se l'esperienza limite che stanno vivendo non sia in fin dei conti molto simile alla morte – o se non si tratti addirittura della morte stessa:

che fatica deve essere essere morti, pensa un bambino, che brutto dover morire qui, pensa, e si ricorda di qualcosa che sua madre gli ha detto un giorno, gli ha detto che gli angeli non sanno mai se sono vivi o no, che si dimenticano se dimorano tra i vivi o tra i morti, ma i quattro bambini sanno di essere ancora vivi, benché camminino tra gli echi di altri bambini passati e futuri, bambini che si sono inginocchiati, arresi, raggomitolati in posizione fetale, caduti, persi, senza sapere se erano vivi o morti dentro quel vasto e affamato deserto¹¹⁴.

Sebbene il pensiero del trapasso sia martellante e ricorrente, prevale la consapevolezza di essere ancora in vita, rafforzata ancor di più dalla percezione di procedere accompagnati dalle presenze dei veri bambini perduti: non solo di coloro che, ormai persi, si sono arresi alla stanchezza e all'arsura cedendo una volta per tutte al deserto, ma anche di coloro che, nel futuro, andranno incontro alla stessa sorte e finiranno per rimanere intrappolati per sempre in quei luoghi infernali, come echi di qualcosa che non è più, ma che non svanirà mai del tutto. Come suggerisce questo frammento, tanto breve quanto tragico, né le recinzioni, né i muri, né le minacce, né i processi, né il rischio concreto di perire possono fermare le «migliaia di passi perduti», i «passi strascicati [...] che procedono nel

¹¹³ *Ivi*, p. 378.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 379.

deserto inanimato, sulla sabbia bruciata dal sole»¹¹⁵, poiché i migranti preferiscono andare incontro ad una morte possibile, piuttosto che soccombere alla morte certa che si lasciano alle spalle.

3.4 Opere a confronto: voci dalla realtà e dalla tradizione letteraria

Dall'analisi approfondita nel presente paragrafo risulta evidente quanto rilevante sia la dimensione vocale nei tre testi messicani in esame, i quali paiono invasi da una moltitudine di voci che, pur zittite e costrette ai margini, si possono ancora udire nei territori di frontiera; voci disincarnate che sembrano provenire da una sorta di limbo tra la vita e la morte, residui di presenze ormai quasi svanite, che però rifiutano di abbandonare il mondo dei vivi per continuare ad ammonirli e tormentarli. L'idea che le opere qui analizzate siano infestate da sussurri "alieni" si potrebbe però intendere anche in un modo differente, parzialmente sovrapposto a quello delineato nella trattazione sviluppata finora, ma declinato a livello metatestuale: grazie ad una lettura approfondita di *Antígona González*, *Terra bruciata* e *Archivio dei bambini perduti* è infatti possibile osservare come alle voci originali di Uribe, Monge e Luiselli si intreccino non solo frammenti di discorsi e testimonianze provenienti dalla realtà extratestuale, ma anche rimandi e citazioni tratte dal patrimonio letterario e culturale mondiale, in un intensissimo e generativo dialogo tra presente e passato, realtà e finzione. Tali echi sono così fittamente e sapientemente intrecciati alle parole originali di Uribe, Monge e Luiselli da dare origine ad un tessuto testuale che risulta coeso, unitario ed armonico; talvolta sono differenziati dal corpo principale delle opere in cui sono inseriti attraverso espedienti grafici – quali il ricorso al corsivo o alle virgolette –, mentre altre volte sono integrati a tal punto nell'ordito da risultare indistinguibili dalla voce degli autori.

Dopo questa piccola introduzione, pare opportuno verificare come queste osservazioni generali si possano applicare ad ogni singola opera e quali espedienti specifici vengano utilizzati di volta in volta per dare luogo al complesso intreccio di cui sopra; sebbene i procedimenti messi in atto dai tre testi messicani siano peculiari e differenti gli uni dagli altri, si possono tuttavia riscontrare alcune somiglianze, soprattutto tra *Antígona González* e *Terra bruciata*.

Per quanto riguarda l'*Antígona González*, le spie della riflessione presentata poco sopra sono presenti fin dall'incipit, in cui la committente, l'attrice e regista teatrale Sandra Muñoz, prende metatestualmente la parola esplicitando l'intento programmatico dell'opera e dichiarando di voler «nombrar las voces de las historias que ocurren aquí»¹¹⁶. Come afferma Rike Bolte, il riferimento alle "voci" indicate al plurale ha una grande rilevanza strutturale, dal momento che evidenzia fin da subito

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ S. Uribe, *Antígona González*, cit., p. 8.

il fatto che l'*Antígona González* sia caratterizzata da «una situación vocal múltiple»¹¹⁷, e cioè che intenda presentare, «de modo docu-ficcional, a un coro de voces dispersas»¹¹⁸: come sostiene la stessa Sara Uribe, la “voci” in questione provengono da diverse fonti, come ad esempio «los testimonios de los familiares de los desaparecidos», «la bitácora electrónica de Antígona o Diana Gómez», «los fragmentos de notas periodísticas»¹¹⁹ e «el blog y la cuenta de Twitter de *Menos días aquí*»¹²⁰; l’opera di Uribe, dunque, tesse insieme parole tratte da testimonianze, articoli di giornale e blog – materiale autentico intercalato a episodi finzionali.

Un’operazione simile, seppur meno varia per quanto riguarda l’origine dei frammenti testuali innestati, è condotta da Emiliano Monge in *Terra bruciata*: come già accennato, infatti, il mormorio continuo e costante che attraverso il romanzo – il «cantico» dei migranti sequestrati – è composto quasi esclusivamente dall’inserzione nel corpo testuale di rimandi provenienti dalle testimonianze reali «di migranti dell’America Centrale, raccolte durante il loro passaggio dal Messico»¹²¹ da enti, commissioni e associazioni citate per esteso nella Nota finale dell’opera. Sebbene Monge attinga ad una sola tipologia di materiale e non a fonti diversificate, l’effetto è molto simile a quello ottenuto da Uribe: in modo quasi impercettibile, le realtà si insinua nella finzione e infrange i confini delle specifiche vicende narrate, elevandole a *exempla* capaci di racchiudere, rispecchiare e rappresentare la molteplicità del reale.

A differenza di *Antígona González* e di *Terra bruciata*, invece, *Archivio dei bambini perduti* non sembra a prima vista inglobare nel corpo del testo frammenti di materiale autentico senza soluzione di continuità; tuttavia, si potrebbero fare alcune supposizioni in questo senso a partire dal confronto tra il romanzo in questione e *Dimmi come va a finire*, breve opera collocabile al crocevia tra saggio, reportage e memoir pubblicata da Luiselli qualche anno prima di *Archivio*: alcuni incontri reali con minori stranieri non accompagnati in essa riportati, riconducibili al periodo in cui la donna faceva l’interprete volontaria presso il Tribunale Federale dell’Immigrazione di New York, sembrano infatti fornire la base d’ispirazione per determinati personaggi e eventi tratteggiati nelle *Elegie per i bambini perduti*.

Ma anche senza soffermarsi a riflettere su quanto le esperienze personali dell’autrice possano aver influenzato le vicende narrate in *Archivio dei bambini perduti*, è interessante osservare come nel romanzo vi siano riferimenti ad alcune trasmissioni radiofoniche e alcuni articoli di giornale citati in precedenza anche in *Dimmi come va a finire*, e che devono quindi essere reali. Tuttavia,

¹¹⁷ R. Bolte, *Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia*, cit., p. 72.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 73.

¹¹⁹ S. Uribe, *¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?*, cit., p. 53.

¹²⁰ *Ivi*, p. 48.

¹²¹ E. Monge, *Terra bruciata*, cit., p. 317.

contrariamente ad *Antígona González* e *Terra bruciata*, che segnalano chiaramente i rimandi alle fonti e ne danno ampia giustificazione nelle note finali, nella sezione *Opere citate*¹²² inserita al termine di *Archivio dei bambini perduti* non vi è alcuna menzione a tali articoli o servizi radiofonici, e dunque è impossibile da un lato rilevarne l'origine precisa e dall'altro riconoscerne la base autentica, se non attraverso il confronto con *Dimmi come va a finire*.

D'altra parte, nelle *Opere citate* sono ampiamente documentati i molteplici riferimenti a diverse opere della letteratura mondiale, che insieme a numerose fonti musicali, visive e audiovisive costituiscono l'ordito di *Archivio dei bambini perduti*, fungendo da vero e proprio «archivio»¹²³ alla base della narrazione romanzesca. Le modalità di citazione o rimando sono peraltro differenti a seconda delle circostanze: se «nelle parti narrate in prima persona da un personaggio femminile, tutte le fonti sono o citate o menzionate o parafrasate e indicate»¹²⁴, «nelle parti narrate in prima persona dal bambino, le opere citate in precedenza dalla voce narrante femminile vengono “riecheggiate”»¹²⁵; in *Archivio* non vi sono solo, dunque, riferimenti intertestuali a testi della letteratura mondiale, puntualmente citati, ma anche “echi” intratestuali tra una voce narrante e l'altra. Se nei casi sopraelencati i rimandi sono segnalati chiaramente, nelle *Elegie per i bambini perduti*, invece, «le fonti sono inglobate nel testo e parafrasate ma non citate né menzionate»¹²⁶; in altre parole, le «citazioni o sono “liberamente tradotte” dall'autrice o “ricomposte” al punto da non essere riconducibili alla versione originale»¹²⁷: sebbene le *Elegie* si costituiscano come un mosaico di opere già esistenti, in realtà i frammenti di cui sono composte si intersecano così bene tra loro e con i brani originali da generare un testo coeso, unitario e portatore di un proprio senso.

Appare dunque evidente che in *Archivio dei bambini perduti* i rimandi non abbiano una funzione accessoria ma strutturale: come sostiene la stessa Luiselli, infatti,

l'archivio di cui si alimenta questo romanzo è una componente al contempo intrinseca e manifesta del racconto. In altre parole, i riferimenti alle fonti [...] non vanno intesi come note a margine od ornamenti che decorano la storia, ma servono da indicatori interlineari della moltitudine di voci presenti nel dialogo che il libro intrattiene con il passato.¹²⁸

Una tale affermazione si potrebbe forse applicare, con un senso leggermente diverso, anche a *Terra bruciata*, e ancor di più ad *Antígona González*. Se da un lato, infatti, l'opera di Monge intrattiene un fitto dialogo intertestuale con l'*Inferno* di Dante, le cui citazioni vengono inglobate nella progressione narrativa senza che vi sia un'effettiva soluzione di continuità se non il ricorso al corsivo per

¹²² V. Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, cit., pp. 435-439.

¹²³ *Ivi*, p. 435.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ivi*, p. 171.

¹²⁸ *Ivi*, p. 453.

segnalarle, dall'altro, la struttura dell'*Antígona González* è costituita da un complesso intreccio di riferimenti testuali tratti da varie opere letterarie, critiche e filosofiche giustapposte le une alle altre e saldate insieme grazie alla cornice narrativa costruita da Uribe. Lungi dall'essere inserite nel testo come corpi estranei, tali citazioni sono incorporate così bene da sembrare originali; talvolta, Uribe stessa le riecheggia, riscrivendole e restituendole frammentate, scomposte, riassemblate in modi differenti, integrate con altri testi, quasi che fossero dei veri e propri echi di brani già esistenti, che ritornano modificati dal dialogo intertestuale.

Peraltro, tale scambio non si instaura solamente tra frammenti di opere letterarie, ma anche fra questi ultimi e i riferimenti a testi di natura differente inglobati in *Terra bruciata* e *Antígona González*, assumendo i caratteri di un dialogo tra il passato – a cui è ascrivibile la maggior parte della letteratura citata – e il presente doloroso della migrazione di massa; mentre nel caso di *Terra bruciata* tale strategia testuale si traduce nella ricorrente giustapposizione a breve distanza di brani tratti da testimonianze reali dei migranti e versi dell'*Inferno* dantesco¹²⁹, nell'*Antígona González* si manifesta frequentemente nel corso dell'opera attraverso l'accostamento di frasi provenienti da materiale autentico – blog, testimonianze, articoli – e citazioni letterarie riguardanti la figura mitologica di Antigone, analoghe per argomento. La sua massima espressione è raggiunta nelle ultime pagine dell'*Antígona González*, che riportano un intenso botta e risposta costituito da una lunga serie di domande estrapolate dalla poesia «Muerte» di Harold Pinter, le cui repliche sono rimandi a testimonianze reali dei familiari dei *desaparecidos*; qui di seguito si propone una parte del dialogo in questione:

¿DÓNDE SE HALLÓ EL CADÁVER?

¿Se le hace normal que un autobús desaparezca y los pasajeros muertos aparezcan en fosas?

¿QUIÉN LO ENCONTRÓ?

¿O que todo los días amanezcan cuerpos mutilados en todos los pueblos y las autoridades y la prensa no digan nada?¹³⁰

¿CÓMO LO ENCONTRARON?

Lo queremos encontrar aunque sea muertito. Necesitamos sepultarlo, llevarle flores, rezarle una oración.¹³¹

¿FUE USTED QUIEN DECLARÓ MUERTO EL CADÁVER?

Es lo más difícil que me ha tocado hacer en mi vida.¹³²

¹²⁹ Ad esempio E. Monge, *Terra bruciata*, cit., p. 55: “coloro che sono arrivati a piedi fino alla radura Occhio d’Erba [...] bestemmiano Dio e lor parenti, l’umana spezie e ‘l seme di lor semenza e di lor nascimenti.

Quanto è ricominciato tutto, a dire il vero, sono scoppiato a piangere... io ho due figli, stavo facendo quel viaggio perché non avevo soldi [...] e Dio mi stava facendo una cosa del genere... l’ho odiato e ho odiato i miei genitori e la mia terra.”

¹³⁰ S. Uribe, *Antígona González*, cit., pp. 130, 132.

¹³¹ *Ivi*, p. 136.

¹³² *Ivi*, p. 152.

Come sostiene la stessa Uribe, «esa hilera de preguntas es, también, un coro»¹³³, proprio come le voci dei migranti di Monge, che confluiscono in un cantico simile a quello delle anime dantesche, o come i frammenti tratti dal blog del progetto *Menos días aquí*, definiti dall'autrice come «una evocación del coro griego. [...] Una suerte de clamor, el llamado de los muertos a los vivos»¹³⁴; questo specifico coro, che si leva al termine dell'*Antígona González*, è «una evocación de todas las preguntas, de todo el dolor, de todas esas voces e historias enunciadas en la morgue de San Fernando»¹³⁵. In entrambi i testi, l'onere di cantare il dolore e la sofferenza che contraddistinguono la condizione dei migranti o dei loro familiari è prerogativa del coro, che in questi casi non è costituito da individui pienamente vivi, ma da una schiera di esseri sospesi in un limbo tra la vita e la morte, i quali non possono far altro che levare le proprie voci e «cantare» in eterno «il loro orrore»¹³⁶.

¹³³ S. Uribe, *¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?*, cit., p. 52.

¹³⁴ *Ivi*, p. 49.

¹³⁵ *Ivi*, p. 52.

¹³⁶ E. Monge, *Terra bruciata*, cit., p. 134.

Bibliografia

- Agamben G., *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- Alicino L., *El cuerpo colectivo de Antígona. Mito y reescrituras en Antígona González de Sara Uribe*, in «Rassegna iberistica», vol. 43, n. 114, dicembre 2020, pp. 321-340.
- Alighieri D., *La Divina Commedia – Inferno*, ed. critica a cura di U. Bosco e G. Reggio, Milano, Mondolibri, 2006.
- Augé M., *L'antropologo e il mondo globale*, trad. di L. Odello, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2014.
- Bevilacqua D., *Attraversare la frontiera. Migranti e confini nei reportage narrativi di Emmanuel Carrère e Francisco Cantú*, in «Heteroglossia. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà», n. 17, 2021, pp. 73-98.
- Bolte R., *Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia. Manca de Juana Adcock y Antígona González de Sara Uribe*, in «Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane», Terza serie, n. 7, novembre 2017, pp. 59-78.
- Cannavacciuolo M., *Aporía narrativa en El torturador de José Emilio Pacheco*, in *América Latina: la violencia e il racconto*, a cura di M. Cannavacciuolo, L. Paladini, A. Zava, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2012, pp. 68-80.
- Cantú F., *Solo un fiume a separarci. Disparci dalla frontiera* (2018), trad. di F. Coppola, Roma, Edizioni minimum fax, 2019.
- Cappello C., Cingolani P., Vietti F., *Etnografia delle migrazioni. Temi e metodi di ricerca*, Roma, Carrocci, 2014.
- Castellana R. (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Roma, Carocci, 2021.
- Cavarero A., *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Chambers I., *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Genova, Costa&Nolan, 1996.
- Cruz Arzabal R., *Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en Antígona González de Sara Uribe*, in *Crímen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la*

violencia en América Latina, a cura di M. Quijano e H. F. Vizcarra, Città del Messico, Bonilla Artigas, 2016, pp. 315-336.

Cuttitta P., *Segnali di confine. Il controllo dell'immigrazione nel mondo-frontiera*, Milano, Mimesis, 2007.

D'Halluin E., Fassin D., *The Truth from the Body: Medical Certificates as Ultimate Evidence for Asylum Seekers*, in «American Anthropologist», vol. 107, n. 4, dicembre 2015, pp. 597-608.

Diéguez I., *El cuerpo roto/Alegorías de lo informe*, in «Ilinx: Revista do Lume», n. 2, novembre 2012.

Dóniz Ibáñez Z., *El archivo encarnado en Lost Children Archive (2019)*, in «Lucero», vol. 25(1), 2020, pp. 28-38.

Favaro A., *Migraciones, marginalidades y representaciones de la violencia*, in *L'altro sono io. Scritture plurali e letture migranti*, a cura di S. Regazzoni e C. Domínguez Gutiérrez, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 229-237.

Givoni M., *Witnessing/Testimony*, in «Mafté'akh: A Lexical Journal of Political Thought», vol. 2, n. 1, 2011, pp. 147-170.

Gort Tarrús K., *In the Shadow of Violence: The Act of Witnessing in Lost Children Archive and Ban en Banlieue*, in «The Elphinstone Review», vol. 8, maggio 2022, pp. 39-50.

Iuli C., *Extinction, Rememory and the Deadly Work of Capitalism in Valeria Luiselli's Lost Children Archive*, in «RSA Journal», vol. 32, gennaio 2021, pp. 33-51.

Jiménez Estrada C., *De la novela-testimonio como género*, in «Íkala, revista de lenguaje y cultura», vol. 3, n. 5, gennaio-giugno 1998, pp. 86-94.

Levi P., *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1991.

Luiselli V., *Dimmi come va a finire. Un libro in quaranta domande (2017)*, trad. di M. Pareschi, Roma, La Nuova Frontiera, 2017.

Luiselli V., *Archivio dei bambini perduti (2019)*, trad. di T. Pincio, Roma, La Nuova Frontiera, 2019.

Martínez Ó., *La Bestia (2010)*, trad. di N. Vincenzoni, Roma, Fazi, 2014.

Monge E., *Terra bruciata (2015)*, trad. di N. Cancellieri, Roma, La Nuova Frontiera, 2017.

Morales Ortiz G., *Elementos dramaturgicos en Antígona González de Sara Uribe: estrategias para nombrar el horror*, in *Materia frágil. Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*, a cura di E. Martínez, Granada, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2019, pp. 247-259.

Palumbo Mosca R., *Cos'è la non fiction*, Roma, Carocci, 2023.

Perassi E., *Construyendo memorias colectivas: la literatura italiana y la dictadura militar argentina*, in *Argentina 1976-1983. Imaginarios italianos*, a cura di C. Cattarulla, Córdoba, Editorial Universitaria Villa María, 2017, pp. 13-31.

Perassi E., *Lasciate ogni speranza. Note alla citazione dantesca nella narrativa latinoamericana. Miguel Bonasso, Alejandro Hernández, Emiliano Monge*, in *Rutas Atlánticas. Redes narrativas entre América Latina y Europa*, a cura di S. Ferrari e E. Leonardi, Milano, Milano University Press, 2021, pp. 527-535.

Perassi E., *Narrative latinoamericane del confine. Dalla traversata oceanica alla Frontera Norte*, in *Confini, migrazioni e diritti umani*, a cura di M. Ambrosini, M. D'Amico, E. Perassi, Milano, Milano University Press, 2022, pp. 171-203.

Pianacci R. E., *Antígona, una tragedia latinoamericana*, Buenos Aires, Losada, 2015.

Piglia R., *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, in «La Biblioteca», n. 15, primavera 2015, pp. 170-185.

Quaquarelli L., *Narrazione e migrazione*, Milano, Morellini, 2015.

Rivera Garza C., *Dolerse. Textos desde un país herido*, Città del Messico, Surplus Ediciones, 2011.

Rivera Garza C., *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*, Città del Messico, Tusquets Editores México, 2013.

Sarlo B., *Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia*, in «Punto de vista. Revista de cultura», anno XXIX, n. 86, dicembre 2006, pp. 1-6.

Sayak Valencia, *Capitalismo gore*, Spagna, Editorial Melusina, 2010.

Scarry E., *The Body in Pain. The making and unmaking of the World*, New York, Oxford University Press, 1985.

Šimunović A., *Fiction as Counter-Discourse: Valeria Luiselli's Lost Children Archive and the Rewriting of the Central American Migration Crisis*, in «Leiden Elective Academic Periodical», vol. 1, n. 1, 2021, pp. 7-20.

Sofocle, *Antigone – Edipo re – Edipo a Colono*, a cura di F. Ferrari, Milano, Rizzoli, 1982.

Sorgoni B., *Antropologia delle migrazioni. L'età dei rifugiati*, Roma, Carocci, 2022.

Suárez Gómez J. E., *La literatura testimonial como representación de pasados en México y Colombia*, in «Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana», anno VI, n. 11, gennaio-giugno 2011, pp. 57-82.

Uribe S., *Antígona González* (2012), trad. di J. Pluecker, Los Angeles, Les Fignes Press, 2016.

Uribe S., *¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?*, in «Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane», Terza serie, n. 7, novembre 2017, pp. 45-58.

Valencia A., *Obscenidad y explicitud: dos formas de acercarse a la literatura de la violencia*, in «Visitas al patio», n. 12, 2018, pp. 171-182.

Vázquez Enríquez E. C., *The Sounds of the desert: Lost Children Archive by Valeria Luiselli*, in «Latin American Literary Review», vol. 48, n. 95, 2021, pp. 75-84.

Wu Ming, *New Italian Epic. Narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

Indice

Introduzione	pag. 1
Capitolo primo: il nome	pag. 12
1. Identità verificate	pag. 13
2. Perdere il nome	pag. 17
3. Diventare numeri	pag. 21
4. Dal particolare all'universale	pag. 25
4.1 Personaggi esemplari in <i>Archivio dei bambini perduti</i>	pag. 25
4.2 Personificazioni in <i>Terra bruciata</i>	pag. 26
4.3 Personaggi simbolici in <i>Antígona González</i>	pag. 27
4.4 Confronto.....	pag. 31
5. Rappresentare i vivi: individui o masse?	pag. 32
5.1 <i>Solo un fiume a separarci</i>	pag. 32
5.2 <i>Archivio dei bambini perduti</i>	pag. 35
5.3 <i>Terra bruciata</i>	pag. 36
6. Rappresentare i morti: individui o masse?	pag. 38
6.1 Confronto tra <i>La Bestia</i> e <i>Solo un fiume a separarci</i>	pag. 38
6.2 Conclusioni.....	pag. 42
Capitolo secondo: il corpo	pag. 44
1. Imprese dei corpi	pag. 45
1.1 Marciare nella giungla.....	pag. 45
1.2 Cavalcare i treni.....	pag. 48
1.3 Addentrarsi nel deserto.....	pag. 52
2. Violenza sui corpi	pag. 56
2.1 «Obscenidad» ed «explicitud».....	pag. 56
2.2 <i>Archivio dei bambini perduti</i>	pag. 58
2.3 <i>Antígona González</i>	pag. 61
2.4 <i>Solo un fiume a separarci</i>	pag. 64
2.5 <i>La Bestia</i>	pag. 69
2.6 <i>Terra bruciata</i>	pag. 75
3. Morte dei corpi	pag. 82
3.1 Corpi dispersi.....	pag. 82
3.2 Corpi cancellati.....	pag. 87
3.3 Corpi esposti.....	pag. 91
3.4 Corpi scomparsi, corpi ritrovati, corpi riconosciuti.....	pag. 94
Capitolo terzo: la voce	pag. 100
1. Silenzio imposto	pag. 101
1.1 <i>Terra bruciata</i> : spezzare le voci.....	pag. 101
1.2 <i>Terra bruciata</i> : dominare le voci.....	pag. 103
1.3 <i>Terra bruciata</i> : ritrovare la parola.....	pag. 107
1.4 <i>Antígona González</i> : familiari dei <i>desaparecidos</i> tra silenzio e presa di parola.....	pag. 109
1.5 <i>Antígona González</i> e <i>Terra bruciata</i> : silenzi a confronto.....	pag. 114
2. Narrazioni e contro-narrazioni	pag. 116
2.1 <i>Archivio dei bambini perduti</i> : silenziati dalla storia e cancellati dalla mappa.....	pag. 116

2.2 <i>Archivio dei bambini perduti</i> : narrazioni giornalistiche.....	pag. 121
3. Mormorio spettrale	pag. 127
3.1 <i>Terra bruciata</i> : inferno in terra.....	pag. 129
3.2 <i>Antígona González</i> : sospesi nel limbo.....	pag. 132
3.3 <i>Archivio dei bambini perduti</i> : alla ricerca di echi e fantasmi.....	pag. 136
3.4 Opere a confronto: voci dalla realtà e dalla tradizione letteraria.....	pag. 141
Bibliografia	pag. 146