



# **UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO**

**DOTTORATO IN STUDI LINGUISTICI, LETTERARI E INTERCULTURALI IN  
AMBITO EUROPEO ED EXTRA-EUROPEO**

**XXXVI CICLO**

**TESI DI DOTTORATO DI  
Monica Fumagalli**

**Buenos Aires: rappresentazioni culturali e risemantizzazioni  
urbane dalla fine della dittatura al XXI secolo**

**L-LIN/06**

**Direttrice di Tesi:**

**Prof.<sup>a</sup> IRINA MATILDE BAJINI**

**Coordinatrice del Dottorato:**

**Prof.<sup>a</sup> MARIA VITTORIA CALVI**

**A.A. 2022-2023**

## RIASSUNTO

Nel periodo compreso tra la fine dell'ultima dittatura (1976-1983) e i primi anni successivi alla crisi economica del 2001, una delle più gravi nella storia argentina, che segue alla conclusione del governo del presidente Carlos Saúl Menem (1989-1999), Buenos Aires subisce una profonda riconfigurazione in risposta all'erosione del tessuto sociale perpetrata dal regime (OSZLAK: 2017), alla quale si aggiunge un'aggressiva politica di privatizzazioni in conseguenza dell'adesione al modello di economia neoliberale (TORRES: 2001; STANCANELLI: 2002; GORELIK: 2004, 2009, 2013; CICCOLELLA; BAER: 2008; PÍREZ: 2009).

Ciò conduce alla ridefinizione di alcuni quartieri e spazi della città, in cui si verificano cambiamenti nelle forme e nei luoghi di aggregazione (CANCLINI: 1995; WORTMAN: 2007, 2009). Emergono barrios etnici popolati da nuovi migranti latinoamericani e asiatici, mentre si moltiplicano le *villas miserias* e gli insediamenti informali, spesso affiancati da lussuosi *country club* e *torres jardín*, zone residenziali chiuse e vigilate (TORRES: 2001, 2006; GORELIK: 2004, 2009; 2015; PRÉVÔT SCHAPIRA: 2002).

Dopo la crisi del 2001, inoltre, la Capitale accoglie le prime iniziative autogestite intraprese dalla società civile come risposta alla crisi economica e sociale, che contribuiscono anch'esse alla ridefinizione della città (SARLO: 1994; LECHNER: 2000; ROSBOCH: 2006; CECCONI: 2009), attraverso un processo di riconfigurazione di usi e pratiche del territorio (SARLO: 1994; LECHNER: 2000; ROSBOCH: 2006; CECCONI: 2009). Oltre a ciò, a partire dal 2003, durante gli anni di governo del presidente Néstor Kirchner, la città diventa il palcoscenico di una nuova ridefinizione, concentrata sul processo di ricostruzione della memoria dei crimini della dittatura (FÈVRE: 1993; SILVESTRI: 1999; JELIN: 2002; CATELA DA SILVA: 2019; GUGLIELMUCCI, LÓPEZ: 2019; GUGLIELMUCCI: 2011; SAID: 2011).

Numerose sono le espressioni culturali che danno voce agli attori che si muovono in questa nuova dimensione urbana: i *desaparecidos*, assenti ma sempre presenti; gli *insiliados*, che riprendono la parola dopo un lungo silenzio; i superstiti tornati dall'esilio che cercano di riappropriarsi della propria città; i migranti latinoamericani, insieme a sottoproletari di diverse origini (*cabecitas negras*, *villeros*, *indigeni*) e a coloro che si ritrovano in condizioni di grave povertà come conseguenza della crisi.

La tesi esamina un ampio corpus di opere letterarie e di canzoni in cui la città assume un ruolo centrale, con l'obiettivo di tracciare un quadro di rappresentazioni di Buenos Aires per quanto possibile esaustivo stabilendo una relazione dialettica tra espressioni culturali oggetto di studi settoriali eterogenei o non sempre considerate dalla critica accademica. Inoltre, attraverso l'analisi di due iniziative culturali autogestite affrontate come casi di studio - il centro culturale Pachamama e il Club Atlético Fernández Fierro - l'analisi ha inteso mettere in luce l'efficacia di tali esperienze.

La struttura della tesi si articola in cinque capitoli. Nel primo capitolo, è stato tracciato un quadro della città costituito da «palabras y sonidos» (PUJOL: 1993), ovvero di testi letterari e musicali che hanno rappresentato la città nel corso della storia fino al 1983, evidenziando la lunga tradizione letteraria e musicale che, ad ogni fase storica, le ha associato almeno una pagina di letteratura, una cronaca di viaggio, una poesia o una composizione musicale, contribuendo al contempo alla sua «fundación mítica» (BORGES: 1923).

Nel secondo capitolo, è stato delineato il contesto storico della città dal ripristino della democrazia ai primi anni successivi alla crisi del 2001 (ROMERO L.A.: 1983, 2003, 2011; ROMERO J.L.: 1983, 2017) in relazione sia al trauma della dittatura e all'elaborazione del lutto, sia alla presa di coscienza del fallimento del modello neoliberista, ampiamente tematizzato nella produzione culturale del nuovo millennio (REATI: 2006; BAYER, BORÓN, GAMBINA, BARILLARO, LA GRECA: 2010). Una particolare attenzione è stata rivolta alle conseguenze di tali avvenimenti sul territorio della città e alla modificandone le forme di aggregazione sociale (CANCLINI: 1995, 1997, 2010; WORTMAN: 2007, 2009) direttamente connessa a tali conseguenze. La territoriale assume infatti rilevanza nella ridefinizione delle identità collettive e si trasforma in elemento strutturante di nuove soggettività (GÓMEZ, HADAD: 2007).

Il terzo capitolo è dedicato all'analisi di due centri culturali autogestiti, il Centro Culturale Pachamama e il Club Atlético Fernández Fierro, presentati come casi di studio ed esaminati in relazione alla consolidata tradizione associativa argentina, che risale alle prime Sociedades de Socorro Mutuo (ROMERO: 2003; BARBERENA: 2017), istituite durante la fondazione dello stato nazionale. In ambedue i contesti, l'analisi si fonda principalmente sulle interviste rilasciate dai fondatori e sui documenti esaminati durante l'indagine sul campo a Buenos Aires, svolta nel periodo da giugno a settembre 2022. La maggior parte degli artisti inclusi nel corpus di ricerca ha sviluppato la propria formazione presso questi due centri.

Nel quarto capitolo, viene esaminato un ampio corpus di testi letterari, focalizzandosi sul concetto di *civilibarbarie* introdotto da Elsa Drucaroff (2017), che evidenzia la coesistenza, in un contesto non conflittuale, di *civilización* e *barbarie*, tradizionalmente considerate come condizioni antitetiche nella storia culturale del paese. Inoltre, si presta particolare attenzione alla stretta relazione tra gli eventi politici del periodo preso in considerazione e la produzione letteraria (REATI: 2006). Nel processo di costruzione del corpus, inoltre, è stato dedicato particolare interesse agli autori per i quali la musica rappresenta un elemento fondamentale alla narrazione, come Washington Cucurto, Federico Levín e Juan Diego Incardona. Questo approccio ha consentito di evidenziare la permeabilità tra i generi letterario e musicale, sottolineando la loro reciproca interconnessione.

Nel quinto capitolo infine è stato preso in esame un vasto corpus di testi di canzoni, appartenenti ai tre generi più rappresentativi nel periodo considerato: tango, rock e cumbia i quali, in mancanza di una loro pubblicazione, sono stati forniti direttamente dagli autori, trascritti dopo l'ascolto o recuperati dalle copertine dei CD.

Di queste *letras*, che sono state contestualizzate storicamente e socialmente, ove presente, è stata evidenziata la rielaborazione del trauma della dittatura in relazione alla rappresentazione della città, come nel caso di alcuni autori del tango. Allo stesso modo, sono stati individuati gli effetti della crisi del 2001, presenti sia nei tanghi composti nel periodo successivo al 2001 (MAURICIO: 2022; CAMPO, FLORES: 2014) che nella cumbia (SEMÁN: 2005, 2012; ALABARCES: 2002; 2019) e nel rock *barrial* (SEMÁN: 1999; ALABARCES: 2002; 2008).

La tesi ha inteso in questo modo restituire l'immagine complessiva di una città profondamente segnata dall'esperienza della dittatura e dal neoliberismo, eppure fertile laboratorio culturale capace di ridefinire il concetto stesso di centro e periferia, di margine e frontiera, assumendo una valenza esemplare nel panorama latinoamericano.

## ABSTRACT

Between the end of the last dictatorship (1976-1983) and the early years after the economic crisis of 2001, Buenos Aires undergoes a deep transformation in response to the social fabric erosion perpetrated by the regime (OSZLAK: 2017). This is exacerbated by an assertive privatization policy stemming from adherence to the neoliberal economic model (TORRES: 2001; STANCANELLI: 2002; GORELIK: 2004, 2009, 2013; CICCOLELLA; BAER: 2008; PÍREZ: 2009).

Consequently, specific neighborhoods and urban spaces experience a redefinition, witnessing substantial changes in the forms and locations of social aggregation (CANCLINI: 1995; WORTMAN: 2007, 2009). Ethnic barrios emerge, inhabited by new Latin American and Asian migrants, while *villa miseria* and informal settlements proliferate, often juxtaposed with opulent country clubs and *torres jardín*, enclosed and monitored residential areas (TORRES: 2001, 2006; GORELIK: 2004, 2009; 2015; PRÉVÔT SCHAPIRA: 2002). Following the 2001 crisis, the capital also witnesses the rise of self-managed initiatives by civil society in response to the economic and social crisis, contributing to the city's redefinition (SARLO: 1994; LECHNER: 2000; ROSBOCH: 2006; CECCONI: 2009). This entails a process of reshaping the use and practices of the territory (SARLO: 1994; LECHNER: 2000; ROSBOCH: 2006; CECCONI: 2009). Additionally, from 2003 onward, during Néstor Kirchner's presidency, Buenos Aires evolves into a stage for a new definition, focused on the reconstruction of the memory of dictatorship crimes (FÈVRE: 1993; SILVESTRI: 1999; JELIN: 2002; CATELA DA SILVA: 2019; GUGLIELMUCCI, LÓPEZ: 2019; GUGLIELMUCCI: 2011; SAID: 2011).

Different cultural expressions give voice to individuals inhabiting this new urban landscape: the *desaparecidos*, absent yet omnipresent; the *insiliados*, reclaiming their voice after a prolonged silence; survivors returning from exile seeking to reclaim their city; Latin American migrants, alongside diverse sub-proletarians (*cabecitas negras*, *villeros*, indigenous) and those facing severe poverty due to the crisis.

This research examines a corpus of literary works and songs wherein the city assumes a central role, aiming to offer a comprehensive overview of representations of Buenos Aires. It establishes a dialectical relationship between cultural expressions subject to diverse sectoral studies or not always considered by academic criticism. Furthermore, through the analysis of two self-managed cultural initiatives - the Pachamama Cultural Center and the Club Atlético Fernández Fierro - the study highlights the efficacy of such experiences.

The thesis is structured into five chapters. The first chapter paints a portrait of the city through «palabras y sonidos» (PUJOL: 1993), literary and musical texts that have represented the city throughout history until 1983, emphasizing the extensive literary and musical tradition associated with Buenos Aires. The second chapter outlines the historical context of the city from the restoration of democracy to the early years after the 2001 crisis, considering the trauma of dictatorship, mourning, and the realization of the neoliberal model's failure. The third chapter analyzes two self-managed cultural centers, the Pachamama Cultural Center and the Club Atlético Fernández Fierro, as case studies. The fourth chapter focuses on a broad corpus of literary texts, exploring the concept of *civilibarbarie* introduced by Elsa Drucaroff (2017) and the relationship between political events and literary production. In the fifth chapter, a vast corpus of song lyrics belonging to the three most representative genres during the considered period - tango, rock, and cumbia - is examined.

The thesis aims to provide a comprehensive image of a city deeply marked by dictatorship and neoliberalism yet functioning as a fertile cultural laboratory capable of redefining the concepts of center and periphery, margin and border, serving as an exemplary case in the Latin American panorama.

## INDICE

|                                                                                                          |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| RIASSUNTO                                                                                                | I   |
| ABSTRACT                                                                                                 | IV  |
| INDICE                                                                                                   | VI  |
| INTRODUZIONE                                                                                             | 1   |
| Struttura della ricerca e metodologia                                                                    | 4   |
| <br>                                                                                                     |     |
| CAPITOLO 1 - «¿Puede una ciudad ser sobre todo literatura?»                                              | 10  |
| <br>                                                                                                     |     |
| CAPITOLO 2 - Il contesto storico e urbano del post-dittatura                                             | 36  |
| 2.1 - 1983: Raúl Alfonsín e il ritorno della democrazia                                                  | 36  |
| 2.1.1 - Conseguenze sulla città                                                                          | 45  |
| 2.2 - Il decennio della presidenza di Carlos Saúl Menem (1988-1999)                                      | 50  |
| 2.2.1 - La città neoliberale                                                                             | 62  |
| 2.3 - La crisi del nuovo millennio                                                                       | 69  |
| 2.4 - Néstor Kirchner e il patto con la società civile (2003-2007)                                       | 75  |
| 2.4.1 - La città tra crisi e <i>recomposición</i>                                                        | 81  |
| 2.5 - Alcuni aspetti del contesto culturale: in democrazia «se come, se cura y se vota»                  | 88  |
| 2.5.1 - <i>Los 90</i> : cooperazione e resistenza culturale                                              | 96  |
| 2.5.2 - Post 2001: agire dopo la tempesta                                                                | 107 |
| <br>                                                                                                     |     |
| CAPITOLO 3 - Due casi di studio                                                                          | 114 |
| 3.1 - Il centro culturale Pachamama: «echarle una semilla a la tierra»                                   | 116 |
| 3.1.1 - Il primo periodo: la passione per l'ascolto                                                      | 122 |
| 3.1.2 - La <i>casa de los chasquidos</i>                                                                 | 127 |
| 3.1.3 - Un'eredità simbolica                                                                             | 133 |
| 3.2 - Il Club Atlético Fernández Fierro, un <i>patio tanguero</i> nel cuore dell'Abasto                  | 135 |
| 3.2.1 - La cooperativa fa la forza                                                                       | 140 |
| 3.2.2 - «Multiplicar es la tarea»                                                                        | 145 |
| 3.2.3 - Frammenti di una città altra                                                                     | 148 |
| <br>                                                                                                     |     |
| CAPITOLO 4 - Scrivere sulle rovine                                                                       | 152 |
| 4.1 - La città da risignificare: <i>Otumba</i> , di Rafael Flores Montenegro                             | 157 |
| 4.1.1 - Juana e le <i>Madres</i> , una risignificazione al femminile                                     | 163 |
| 4.2 - La città si disgrega: <i>El aire</i> , di Sergio Chejfec                                           | 167 |
| 4.2.1 - Gli oggetti della decadenza                                                                      | 171 |
| 4.3 - <i>Zelarayán e La máquina de hacer paraguayitos</i> , la Buenos Aires latina di Washington Cucurto | 174 |
| 4.3.1 - Una nuova mitologia scandita dalla musica                                                        | 182 |
| 4.4 - Buenos Aires come Lima: <i>Ceviche</i> , di Federico Levín                                         | 186 |
| 4.4.1 - Il cibo, la musica e il Pachamama                                                                | 189 |
| 4.5 - Istantanee della civilibarbarie: <i>La revolución de los justos</i> , di Bruno Petroni             | 195 |

|                                                                                                                                            |                |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| <b>4.6 - La città da fuori le mura: <i>Rock barrial</i>, di Juan Diego Incardona</b>                                                       | <b>208</b>     |
| 4.6.1 - Il rock <i>barrial</i> come rivendicazione dell'identità suburbana                                                                 | 216            |
| <b>4.7 - <i>Villa miseria e no-ficción: Los otros. Una historia del conurbano bonaerense</i>, di Josefina Licitra</b>                      | <b>219</b>     |
| 4.7.1 - La vita trascorsa in attesa di un ponte                                                                                            | 227            |
| <b>4.8 - Un ghetto al rovescio: <i>Las viudas del jueves</i>, di Claudia Piñero e <i>Retrato de familia con muerta</i>, di Raúl Argemí</b> | <b>229</b>     |
| 4.8.1 - Il romanzo poliziesco come romanzo sociale                                                                                         | 234            |
| <br><b>CAPITOLO 5 - Cantare sulle rovine</b>                                                                                               | <br><b>237</b> |
| 5.1 Tornare a cantare la città: il tango e la rielaborazione della dittatura                                                               | 242            |
| 5.2 La città del rock <i>barrial</i> : il <i>conurbano</i> e la rivendicazione del <i>barrio</i>                                           | 250            |
| 5.3 La cumbia: voce e corpo dei migranti latinoamericani                                                                                   | 262            |
| 5.4 La cumbia di fine millennio diventa testimoniale                                                                                       | 269            |
| 5.5 Il tango e la città del nuovo millennio                                                                                                | 278            |
| 5.6 Tango e rock raccontano la città del nuovo millennio                                                                                   | 287            |
| <br><b>CONCLUSIONI</b>                                                                                                                     | <br><b>292</b> |
| <br><b>BIBLIOGRAFIA</b>                                                                                                                    | <br><b>302</b> |
| Saggi e articoli accademici                                                                                                                | 302            |
| Testi letterari                                                                                                                            | 323            |
| Articoli su quotidiani e riviste                                                                                                           | 325            |
| Fonti cinematografiche e multimediali                                                                                                      | 330            |
| Siti web e blog                                                                                                                            | 331            |
| Canzoni citate                                                                                                                             | 332            |
| Interviste                                                                                                                                 | 337            |



## INTRODUZIONE

Questa ricerca si focalizza sull'analisi di alcune rappresentazioni culturali della città di Buenos Aires nel periodo compreso tra la fine dell'ultima dittatura (1976-1983) e i primi anni successivi alla crisi economica del 2001 - una delle più gravi della storia argentina - che segue alla fine del governo del presidente Carlos Saúl Menem (1989-1999).

Si è scelto di adottare il termine "post-dittatura" come categoria storiografica riferita a un periodo caratterizzato da una grande coesione nella riscoperta e ridefinizione di un paese lacerato dagli orrori della dittatura, che nel contesto democratico si ripresenta come continuità e trauma (REATI: 2006; DUBATTI: 2011; DRUCAROFF: 2011).

Analogamente, l'impiego della definizione "post-crisi" (LEIVAS: 2017; NATALUCCI: 2011; ROMERO: 2011; ARROYO: 2017; FELDMAN: 2019) è motivata dalla volontà di mitigare, almeno in parte, l'inevitabile arbitrarietà associata alla scelta di una data precisa per delimitare il periodo di analisi. Insistere su questa definizione temporale, infatti, sarebbe risultato limitante sia in considerazione del corpus esaminato - composto di testi letterari pubblicati spesso in modo effimero (DRUCAROFF: 2011) e di canzoni diffuse a volte solo in forma orale di difficile datazione - sia perché la risemantizzazione urbana considerata in due casi di studio ha previsto azioni ancora in parte vigenti.

Se toccò al presidente Raúl Alfonsín la delicata gestione della transizione democratica di un'Argentina in forte difficoltà anche sul piano economico (SEOANE: 2004; ROMERO: 2017), furono soprattutto il presidente che gli successe per dieci anni, Carlos Saúl Menem, dichiaratamente neoliberista (REATI: 2006) e il suo successore Fernando de la Rúa, a spingere il Paese verso la catastrofe sociale del 2001 (ROMERO L.A.: 2003).

Nel periodo considerato, la mappa di Buenos Aires subisce una ridefinizione in seguito all'erosione del tessuto sociale operata dal governo, accompagnata da una politica aggressiva di privatizzazioni ed espropri, che mette in discussione il «derecho a la ciudad» così come delineato negli studi di Oscar Oszlak (1991). Alcuni quartieri e spazi della città vengono risemantizzati, cambiano le forme e i luoghi di aggregazione (WORTMAN: 2007, 2009), si configurano *barrios étnicos* popolati da nuovi migranti, si moltiplicano le *villas miserias* e gli insediamenti informali, accanto ai quali spesso sorgono *torres-jardín* e lussuosi *country club*, zone residenziali chiuse e vigilate (TORRES: 2001; PRÉVÔT SCHAPIRA: 2002). Al contempo gli *shopping center*, anonimi centri commerciali sorti sia nella Capitale che nella sua periferia, sostituiscono negozi e mercati

di quartiere configurandosi come “non-luoghi metropolitani” (FOUCAULT: 1994; BAUMAN: 1999; AUGÉ: 2003).

Questa trasformazione è parte della profonda metamorfosi subita dalla società argentina e dalla sua cultura a partire dall’adesione al modello di economia neoliberale (REATI: 2006).

Diverse sono le espressioni culturali che danno voce o corpo agli attori che si muovono in questa nuova dimensione urbana: i *desaparecidos*, assenti eppure presenti; gli *insiliados*, che riprendono la parola dopo un lungo silenzio; i superstiti tornati dall’esilio che cercano di ritrovarsi nella propria città (SALAS: 1993; LIBERMAN: 1993; MARTINI: 1993; LAMBORGHINI: 1993); i migranti latinoamericani, insieme ai sottoproletari di diversa origine (*cabecitas negras*, *villeros*), afflitti da una cronica mancanza di prospettive e già presenti nella narrativa dalla fine degli anni ‘50 ispirata al realismo sociale (VERBITSKY: 1957; ROZENMACHER: 1962).

La centralissima Plaza de Mayo - altamente simbolica per il suo storico legame con l’epopea indipendentista e luogo della memoria della liturgia peronista (SANTIAGO: 2004) - che già dal 1977, in piena dittatura, aveva recuperato la propria funzione pubblica di *agorà* con la sfilata silenziosa delle Madres che reclamavano i loro figli scomparsi (GORINI: 2006), si trasforma, negli anni, in spazio di memorializzazione attiva. Diversi studiosi hanno riflettuto sull’importanza acquisita dal territorio nello sviluppo del movimento delle *Madres* e *Abuelas* di Plaza de Mayo (BELLUCCI: 2002), insistendo su Plaza de Mayo come luogo centrale nell’organizzazione e funzionamento di un movimento finalizzato alla ricostruzione dell’identità. Ciò avviene non solo attraverso il dialogo intergenerazionale (KRIGER, GUGLIELMO: 2017), ma anche accogliendo istanze di critica al neoliberismo che vedrà le stesse *Madres* partecipare attivamente ai moti di protesta del 2001 (EYNARD, ROMANIA: 2017).

La dimensione territoriale acquista dunque rilevanza nella definizione delle identità collettive e si trasforma in elemento strutturante di nuove soggettività (GÓMEZ, HADAD: 2007), in quanto la “piazza delle madri” accoglie figli di condizioni e origini diverse, come *villeros*, *piqueteros*, disoccupati, studenti, lavoratori precari. Ad essi si uniscono artisti di ogni genere che, già a partire dal *Siluetazo* del 1983 (LONGONI, BRUZZONE: 2008), segnano l’inizio diverse forme e azioni culturali che negli stessi anni trovarono accoglienza anche in altre piazze della città.

Alcuni caffè storici, singolari “luoghi di resistenza” durante la dittatura (HEKER: 2016) sembrano tornare a esercitare la loro peculiare funzione di aggregazione sociale, ospitando laboratori di scrittura, corsi di teatro, di musica e di danza.

Nel 1990, sopra il caffè Tortoni viene inaugurata l'Academia Nacional del Tango, ed è proprio la rinascita del tango a cambiare la destinazione d'uso di numerosi locali, spesso antiche sedi delle Sociedades de Socorro Mutuo, quasi abbandonati, che diventano sale da ballo. Questo genere, frutto dell'ibridazione culturale degli immigrati, prevalentemente di origine europea, giunti a Buenos Aires a partire dalla fine dell'800, che aveva saputo «construir a través de la fiesta un colectivo donde se abrazaran nativos e inmigrantes, donde se sintieran identificados en sus modos y maneras» (FLORES MONTENEGRO, 2022: 9), a partire dagli anni '90, torna ad essere protagonista delle forme espressive, letterarie e musicali. Va inoltre sottolineato che proprio la rinascita del tango stimola il sorgere di nuove ibridazioni musicali, coreografiche e testuali, anche nell'incontro con il filone del rock nazionale che era rimasto fedele alla tradizione militante (VILA: 1987; MAURICIO: 2022).

Tuttavia, a un secolo di distanza dal progetto di accoglienza migratoria che aveva inaugurato l'ingresso della città nella modernità, accompagnando la sua grande espansione, le scelte politiche nel post-dittatura non offrono più ai migranti - di origine dominicana, andina, paraguaiana - spazi di condivisione sociale e di crescita culturale (CANCLINI: 1995).

Nel nuovo contesto urbano, mancano le opportunità di "confondersi" e creare linguaggi comuni insieme a coloro che già risiedono nella città. Gli immigrati degli anni '90 sembrano trovare una possibilità di rappresentazione quasi esclusivamente in alcune *letras* di cumbia, genere musicale che, preceduto dal fenomeno della *bailanta* (PUJOL: 1999; SEMÁN: 2012), sul finire del decennio, dà vita a un sottogenere chiamato *cumbia villera* (ALABARCES, SILBA: 2014) tematizzando la povertà della Buenos Aires "latina" e la vita delle *villas miseria* (Martín 2008).

Questa indagine trae particolare ispirazione dal saggio intitolato *La ciudad vista. Mercancias y cultura urbana* (2009), di Beatriz Sarlo, nella quale l'autrice ritrae Buenos Aires articolando due spazi che si intrecciano costantemente: la città reale - rappresentata dalle descrizioni, i percorsi, le fotografie, le testimonianze - e la città immaginata, quella delineata dalla letteratura, le arti visive e i discorsi storici nell'immaginario sociale (USLENGHI: 2010).

In continuità con tale intenzione, e attribuendo uno spazio privilegiato alle composizioni musicali, la presente ricerca si propone di esaminare un corpus composto da romanzi, racconti, raccolte poetiche e canzoni in cui la rappresentazione della città riveste un ruolo centrale.

I brani musicali, considerati da Sarlo solo in modo occasionale, si dimostrano infatti particolarmente significativi ai fini della restituzione delle trasformazioni della città nel corso dell'arco temporale considerato.

## **Struttura della ricerca e metodologia**

La ricerca si articola essenzialmente attorno a quattro interrogativi fondamentali che delineano le linee tematiche del lavoro:

1. Quali voci raccontano la città di Buenos Aires nel periodo che va dalla conclusione dell'ultima dittatura ai primi anni successivi alla crisi economica del 2001?
2. In che modo queste voci rappresentano la città?
3. Quale impatto hanno avuto le trasformazioni territoriali e le risignificazioni urbane sulle rappresentazioni della città?
4. In che modo la società civile ha reagito alla scomparsa dei luoghi tradizionali di aggregazione?

Per tentare di rispondere a tutto ciò, è stato esaminato un corpus di opere letterarie e di canzoni in cui la città assume un ruolo centrale, con l'obiettivo di tracciare un quadro di rappresentazioni di Buenos Aires per quanto possibile esaustivo attraverso un dialogo intertestuale tra le diverse voci coinvolte nel racconto urbano.

Dai tempi della sua fondazione ad oggi, ad ogni fase storica di questa città, è associata almeno una pagina di letteratura, una cronaca di viaggio, una poesia o una composizione musicale. Nel corso dei secoli, poeti, giornalisti, artisti e viaggiatori di tutto il mondo, hanno esplorato e rappresentato Buenos Aires contribuendo al contempo alla sua «fundación mítica» (BORGES: 1923).

Questa tradizione è quella che si intende mettere in luce nel primo capitolo della ricerca, nel quale ci si propone di tracciare un quadro della città composto di «palabras y sonidos» (PUJOL: 1993), ovvero di testi letterari e musicali, che l'hanno rappresentata nel corso della storia, dalla sua costituzione fino al 1983.

Nel secondo capitolo, sono stati approfonditi i contributi critici in ambito storico e sociale relativi sia al trauma della dittatura e all'elaborazione del lutto, sia alla presa di coscienza del fallimento del modello neoliberista, ampiamente tematizzato nella produzione culturale del nuovo millennio (REATI: 2006; BAYER, BORÓN, GAMBINA, BARILLARO, LA GRECA: 2010).

Per delineare il contesto storico sono state consultate in particolare le opere di Luis Alberto Romero (1983, 2003, 2011), studioso della storia della città fin dalla sua fondazione, e di José Luis Romero (1983, 2017). Inoltre, sono stati considerati i saggi contenuti in *El Terrorismo de Estado en la Argentina* (BAYER, BORÓN, GAMBINA, BARILLARO, LA GRECA: 2010), i quali, sottolineando la persistenza dell'uso della violenza da parte dei diversi governi che si sono succeduti nella storia argentina, evidenziano come, «con el terrorismo de Estado se dispone deliberada y sistemáticamente el pasaje del modelo de industrialización mediante la sustitución de importaciones (ISI) al nuevo modelo liberal» (BAYER, BORÓN, GAMBINA, 2010: 111).

A questo proposito, nello stesso capitolo si considerano le conseguenze dirette degli avvenimenti politici sul territorio della città. Le trasformazioni urbanistiche sono state analizzate prevalentemente attraverso gli studi di Adrián Gorelik, che sottolinea l'importanza di adottare una prospettiva metropolitana nei confronti di Buenos Aires (GORELIK: 2013) superando la tradizionale dicotomia tra la Capitale e la periferia - il cosiddetto *conurbano* - considerando l'unità culturale della città. Una necessità confermata anche da Beatriz Sarlo, quando afferma: «desde el punto de vista económico, social, de transporte, la ciudad no está separada del conurbano» (SARLO, 2009: 9).

Per questa ragione si è inteso esaminare alcune delle caratteristiche socioterritoriali della Capitale, così come del *conurbano*, attraverso un «enfoque inclusivo» (GORELIK: 2013). È tuttavia altrettanto importante notare che, a partire dagli anni '90, tutti gli studiosi sottolineano l'impatto della riconfigurazione del territorio, secondo una «fragmentación polarizada» (DEL CUETO; FERRAUDI CURTO, 2005: 549) che ne limita la fruizione da parte dei cittadini, generando forti conflitti sociali (TORRES: 2001).

Nello stesso capitolo sono stati inoltre considerati alcuni aspetti del panorama culturale e della tensione costante tra le richieste della società civile e le risposte dei diversi governi che si sono succeduti, evidenziando l'importanza di una solida tradizione associazionistica (ROMERO: 2003; BARBERENA: 2017). Questa pratica, nata ai tempi della fondazione dello stato nazionale con le prime Sociedades de Socorro Mutuo, si riattivò attraverso i movimenti che sorsero durante la crisi del 2001 e si svilupparono negli anni immediatamente successivi (SVAMPA: 2002; PEREYRA: 2003) dimostrando che, «ni la dictadura ni el menemismo neoliberal lograron desmoronar la práctica cooperativista» (BAJINI: 2022).

A questo proposito, nel terzo capitolo, la ricerca esamina in modo specifico due casi emblematici di risignificazione urbana nel contesto culturale, focalizzandosi su altrettanti centri

culturali autogestiti che presero forma all'interno di locali a lungo inutilizzati e situati all'interno del perimetro cittadino. La maggior parte dei musicisti e degli autori inclusi nel corpus di ricerca ha avviato o approfondito la propria formazione letteraria o artistica all'interno delle attività sviluppate in questi centri.

Nel caso del centro culturale Pachamama l'analisi si è basata principalmente sulle interviste rilasciate dai fondatori, nonché sul materiale pubblicato nell'unico blog ancora attivo online e su alcuni documenti cartacei.<sup>1</sup>

Nel secondo caso, il Club Atlético Fernández Fierro, si è voluto ricostruire l'esperienza in funzione dell'impatto della sua attività sul territorio urbano. Anche in questa circostanza, l'approfondimento è stato principalmente condotto attraverso le interviste raccolte a Buenos Aires e il lavoro sul campo.

Nel quarto capitolo viene preso in esame un corpus di testi letterari, per i quali il riferimento fondamentale è costituito dal saggio di Elsa Drucaroff intitolato *Los prisioneros de la torre*, nel quale l'autrice, oltre a offrire una panoramica imprescindibile sulla vasta produzione letteraria di nuovi autori pubblicati dal 1990 al 2007, introduce il concetto *civilibarbarie*, intesa come una condizione nella quale «los términos que durante tanto tiempo han estado en conflicto, coexisten sin conflicto: la civilización es en sí misma barbarie, y la barbarie es civilización» (DRUCAROFF, 2017: 77).

Altrettanto fondamentali sono risultati i contributi di Fernando Reati, tra cui *Postales del porvenir*, nel quale l'autore analizza un corpus di testi di autori argentini che ritraggono la città distopica degli anni '90, interpretandolo in stretta relazione con gli eventi politici del decennio (REATI: 2006) e avvalendosi spesso delle canzoni come fonte per comprenderne il contesto sociale.

Nella costituzione del corpus è stata dedicata particolare attenzione agli autori per i quali la musica costituisce un elemento intrinseco alla narrazione, tra cui Washington Cucurto, Federico Levín e Juan Diego Incardona. Ciò ha permesso di evidenziare la porosità tra i due generi, sottolineando la loro reciproca interconnessione. Le opere analizzate sono le seguenti:

---

<sup>1</sup> Questi documenti sono attualmente custoditi nel Museo del Libro Indipendente (MULI), ospitato presso la sede della casa editrice Milena Caserola, a Buenos Aires, e sono stati esaminati durante il periodo di lavoro sul campo.

- *Otumba* (1990), di Rafael Flores Montenegro,<sup>2</sup> romanzo nel quale è rappresentata la città dell'immediato post dittatura, popolata dal fantasma dei morti e desaparecidos;
- *El Aire* (1992), di Sergio Chejfec, romanzo che ritrae la Buenos Aires degli anni '90 in via di disgregazione;
- *Zelarayán* (1998) e *La máquina de hacer paraguayitos* (2000), di Washington Cucurto, raccolte poetiche che introducono per la prima volta protagonisti latinoamericani come abitanti della città, facendo della cumbia un elemento di definizione di una parte di Buenos Aires;
- *Ceviche* (2009), di Federico Levín, romanzo che traccia la gentrificazione della città nel nuovo millennio, concentrandosi sugli immigrati provenienti dal Perù, attraverso il cibo e la musica;
- *La revolución de los justos* (2015), di Bruno Petroni, raccolta di racconti che offre diversi spaccati della quotidianità dell'intera città;
- *Rock barrial* (2010,) di Juan Diego Incardona, focalizzato su un *conurbano* di origine industriale, dove emerge una nuova espressione musicale denominata rock *barrial* che riporta la vita di quartiere al centro della letteratura;
- *Los otros: una historia del conurbano bonaerense* (2011), di Josefina Licitra, la quale, scrivendo dalle periferie, rappresenta la frammentazione attraverso un'opera di *no-ficción*;
- *Las viudas de los jueves* (2005), di Claudia Piñeiro e *Retrato de familia con muertas* (2008), di Raúl Argemí, che reinterpretano il genere poliziesco a partire da un episodio di cronaca realmente accaduto all'interno di un *country club*, attribuendogli toni propri del romanzo sociale.

Nel quinto capitolo è stato preso in esame un vasto corpus di testi di canzoni, spesso di difficile reperibilità, appartenenti ai tre generi più rappresentativi nel periodo considerato: tango, rock e cumbia. Nel caso del tango, in particolare, è stato approfondito il processo di rielaborazione della dittatura in funzione della rappresentazione della città del nuovo millennio, assente negli altri generi musicali considerati dalla ricerca.

---

<sup>2</sup> Dello stesso autore sono state consultate anche diverse opere saggistiche, per le quali si rimanda alla bibliografia.

Per la costituzione del *corpus* di *letras* contemporanee di tango, oltre ai testi forniti personalmente dagli autori, un'importante fonte di riferimento è stata la tesi dottorale di Melanie Carolina Mertz (2016), intitolata *Las letras actuales del tango 1999-2013. Historia, Antología, Analisis*,<sup>3</sup> che raccoglie in modo esaustivo le composizioni degli anni in questione.

Negli altri contesti, come per i testi del rock *barrial* e in particolare della cumbia, in mancanza di una loro pubblicazione, i testi sono stati trascritti in seguito all'ascolto o recuperati dalle copertine dei CD.

Gli studi condotti da Sergio Pujol, Pablo Vila, Pablo Alabarces e Pablo Semán si sono rivelati fondamentali per contestualizzare storicamente e socialmente le composizioni musicali. In particolare, per l'analisi testuale sono stati indispensabili i contributi di Rafael Flores Montenegro nel contesto del tango, quelli di Pablo Vila e Pablo Semán per il rock, oltre alle indagini condotte da Daniel Míguez (2006) ed Eloisa Martín (2008) in relazione alla cumbia.

Lo studio della bibliografia critica è stato affiancato da un lavoro sul campo svolto a Buenos Aires da luglio a settembre 2022, durante il quale sono state condotte numerose interviste al fine di raccogliere le testimonianze dei protagonisti del risveglio culturale di Buenos Aires nel periodo post-dittatura e nel contesto del post-crisi del 2001. Gli stessi intervistati sono stati al contempo artefici del recupero di alcuni luoghi-chiave della città con particolare riferimento a due casi di studio presentati nella ricerca.

La ricerca intende stabilire una relazione dialettica tra determinate espressioni letterarie e culturali di Buenos Aires, finora studiate isolatamente o marginalmente considerate dalla critica, attraverso un approccio interdisciplinare che ha cercato di coniugare diverse prospettive: la prospettiva sociale, volta a evidenziare le conseguenze dei cambiamenti politici, territoriali e sociali sulla rappresentazione della città; la prospettiva tematica, intrinsecamente legata alle rappresentazioni preesistenti della città nel discorso letterario e musicale; la prospettiva intertestuale, che ha facilitato il dialogo tra il corpus di testi letterari e le canzoni.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> La tesi è stata pubblicata dalla casa editrice Milena Caserola nel 2018 con il titolo di *Vuelve el tango: análisis de las letras de tango (1999-2013)*. Per questa indagine si è tuttavia scelto di fare riferimento alla tesi dottorale, anche per il suo carattere innovativo.

<sup>4</sup> L'approccio interdisciplinare, tuttavia, è anche il risultato dell'esperienza acquisita partecipando per cinque anni, dal 2015 al 2020, ai laboratori di letteratura focalizzati sull'interpretazione testuale condotti da Rafael Flores Montenegro. Inoltre, tale approccio è frutto dell'esperienza professionale nel campo dello studio e dell'insegnamento della danza del tango e della letteratura ad essa associata, nonché delle precedenti esperienze nel contesto della letteratura latinoamericana e della didattica della lingua spagnola.



Inoltre, pur non sposando posizioni che intendono investire le iniziative della società civile di «contenido épico»<sup>5</sup> (GORELIK, 2009: 282), questo studio si propone altresì di evidenziare come molte di queste, concepite come risposta “collettiva” alla perdita di riferimenti, abbiano rappresentato un caso esemplare di resistenza, e al tempo stesso, la base per possibili laboratori finalizzati a formulare proposte alternative al concetto di cittadinanza imposto dall’economia neoliberale.

Il periodo trascorso a Buenos Aires negli anni '90<sup>6</sup> e la partecipazione a numerose esperienze artistiche menzionate nella ricerca, unitamente al lavoro sul campo specificamente condotto per questo studio, hanno contribuito a plasmare l'immagine complessiva della città che si intende trasmettere.

---

<sup>5</sup> Ci si riferisce nello specifico alle critiche formulate da Adrián Gorelik nei confronti delle rappresentazioni della crisi di Buenos Aires, evidenziando la proposta di alternative culturali. Queste, quando portate all'estremo, culminarono in “invenzioni” come i *villa-tour* o i *pique-tour* (pag. 283), mantenendo un continuum con il concetto di città mercificata.

<sup>6</sup> Ci si riferisce ai soggiorni nella capitale argentina avviati nel 1990 e ripetuti quasi annualmente, con l'obiettivo di pubblicare studi precedenti focalizzati sul tango.

## CAPITOLO 1

### ¿PUEDE UNA CIUDAD SER SOBRE TODO LITERATURA?

¿En qué esquina te encuentro  
Buenos Aires?  
¿En qué esquina te encuentro?  
En la esquina de Sábató y Pichuco  
o en la esquina de Borges y Carriego.  
Estás en todas, todas las esquinas  
del arrabal y el centro,  
en las verdes Barrancas de Belgrano,  
y estás en las riberas del Riachuelo,  
cuyas aguas oscuras van diciendo:  
Juan de Dios Filiberto.

Florencio Escardó

Verso la fine del XIX secolo e nel corso del XX, Buenos Aires divenne fonte d'ispirazione per poeti, romanzieri, cantanti, artisti e viaggiatori, i quali, attraverso le proprie opere, costruirono un discorso sulla città che finì per delineare, esso stesso, la sua identità, consentendole di sopravvivere, come mito, persino alla grave crisi del XXI secolo.

In questo senso, José Carlos Rovira, dinnanzi alla vasta produzione di testi dedicati alla capitale argentina, in un saggio dedicato alla relazione tra città e letteratura in America Latina, si chiede appunto «¿Puede una ciudad ser sobre todo literatura?» (ROVIRA, 2005: 212).

Una risposta a questo interrogativo è rappresentata dalle innumerevoli creazioni letterarie, musicali e artistiche che, nel corso dei secoli, hanno raccontato minuziosamente il suo sviluppo urbano, hanno celebrato la nascita dei suoi quartieri, hanno invocato o lamentato l'avvento di una modernità travolgente. Da una parte, come afferma Beatriz Sarlo «la ciudad existe en los discursos tanto como en sus espacios materiales» (SARLO, 2009: 97), dall'altra, le narrazioni delle quali è protagonista, l'hanno trasformata in «exponente universal de sí misma» (ROVIRA, 2005: 212).

Dalla sua *fundación mítica*, che Jorge Luis Borges colloca nell'allora quartiere suburbano di Palermo, mentre «algún piano mandaba tangos de Saborido» (BORGES, 1996: 81) alla città di Leopoldo Marechal, per il quale Buenos Aires non è «una sola ciudad, sino treinta ciudades subyacentes» (MARECHAL: 1966), il mito di questa città è entrato per sempre nell'immaginario europeo e americano, nel quale occupa ancora un posto privilegiato come capitale culturale.

A proposito di Buenos Aires, Adrián Gorelik, le cui opere sono un punto di riferimento imprescindibile per la comprensione dei mutamenti sociali legati all'evoluzione urbanistica,

afferma che «para llegar a pensarla, es necesario ejercitarse en las diferentes dimensiones que componen su materialidad y su cultura multiforme a lo largo del tiempo» (GORELIK, 2013: 9).

Questa introduzione si propone di tracciare un quadro di Buenos Aires, uno dei tanti possibili, a partire delle parole e dei canti che ne hanno accompagnato la nascita e lo sviluppo, e che consenta di leggerla come un luogo «hecho de palabras y sonidos» (PUJOL, 1993: 399) che hanno infranto il “silenzio” nel quale venne fondata. È in questo modo, infatti, che Raúl Scalabrini Ortiz la immagina nel momento della sua nascita, nel saggio *El hombre que está solo y espera*, considerato una vera e propria *biblia porteña*<sup>7</sup> da numerosi critici e storici argentini.

Qui Buenos Aires sorge, per l'appunto, su una terra «muda, inmóvil, una tierra sin pájaros y sin bichos» dove l'unico suono udito è il sibilo del *pampero*, vento impetuoso e gelido, che soffia su una «tierra inasible, sin actualidad, que ni se ve, ni se oye», dinnanzi alla quale l'uomo si trova «alelado por los pensamientos y las emociones que flotan como vahos deletéreos» (SCALABRINI ORTIZ, 1991: 42).

Quando Juan de Garay, esploratore e conquistatore spagnolo, già governatore di Asunción, arrivò dal Paraguay per fondare la città sui resti di quella che quarantaquattro anni prima era stata Ciudad del Espíritu Santo y Puerto Santa María del Buen Ayre,<sup>8</sup> il sibilo delle frecce dei

---

<sup>7</sup> La casa editrice Biblos raccolse questa definizione popolare e nel 2005, quando ripubblicò l'opera accompagnata dai testi critici di Alejandro Cattaruzza, Fernando Rodríguez e Sylvia Saïta, la intitolò proprio: *El hombre que está solo y espera. Una biblia porteña*.

<sup>8</sup> Secondo quanto riportato da Luis Abel Orquea, nel 1535, in Spagna, fu pianificata una delle più imponenti spedizioni mai organizzate, con l'obiettivo di conquistare la parte meridionale del continente americano. Questa spedizione contò su non meno di millecinquecento uomini e fu guidata dall'Adelantado Don Pedro de Mendoza, al quale venne assegnato il compito di esplorare la regione situata a sud del limite continentale definito dalla Linea di Tordesillas, confine che separava le colonie spagnole da quelle portoghesi. Il giorno esatto in cui la spedizione sbarcò sulle future coste di Buenos Aires non è documentato, ma si ritiene che questo avvenne il 2 o il 3 febbraio del 1536. Una volta giunto sulle rive del Río de La Plata, Pedro de Mendoza stabilì un contatto iniziale con gli indigeni *querandíes*, che erano fondamentalmente pescatori, chiedendo loro di fornire ai suoi uomini pesce e provviste alimentari. Tuttavia, questa collaborazione durò soltanto pochi giorni, visto che i nativi si rifiutarono quasi subito di continuare a procurare il cibo richiesto, scatenando così i primi conflitti, ai quali l'Adelantado rispose con violenza. Il 24 giugno, i *querandíes*, alleatisi ai *charrúas*, attaccarono Nuestra Señora de Santa María de Buen Ayre, così battezzata in onore della patrona dei marinai e la assediaron: «a las torturas del hambre, a la angustia por la tardanza de las misiones de aprovisionamiento, se sumaron los gemidos de los heridos, el clamor de los atacantes y la quemazón de casas y barcos por las flechas incendiarias». Poco abituati alla guerra, gli indios, tuttavia, si ritirarono presto e l'insediamento resistette, procedendo a fortificarsi attraverso la costruzione di un muro di terra alto due metri e mezzo e largo uno. Della spedizione iniziale, erano sopravvissuti soltanto cinquecento spagnoli. Pedro de Mendoza, ammalato e sconfitto, fece ritorno in Spagna nel mese di novembre senza designare un successore. A Nuestra Señora de Santa María de Buen Ayre rimase invece in carica, in veste di tenente del Governatore, Ruiz Galán, tuttavia, pochi mesi più tardi, la popolazione venne convocata a eleggere un nuovo Governatore attraverso una Real Cédula recapitata da Alonso Cabrera. L'accaduto provocò l'ostilità da parte di Ruiz Galán e Cabrera, come risposta, si alleò con Domingo Martínez de Irala, tenente del Governatore di Asunción. Nonostante l'opposizione da parte della popolazione, alla fine di giugno del 1541, i due tenenti impartirono l'ordine ai propri soldati più fedeli di appiccare il fuoco alle navi, che avevano funzionato come protezione, alle chiese e alle abitazioni. I pochi abitanti rimasti non ebbero altra alternativa se non quella di trasferirsi anch'essi ad Asunción, abbandonando l'insediamento: «de Buenos Aires

*querandí*,<sup>9</sup> originari della regione pampeana, che avevano spinto alla ritirata i primi spagnoli sbarcati alla guida di Pedro de Mendoza dopo meno di quattro anni dal loro insediamento, fendeva ancora l'aria. Insieme all'*adelantado*<sup>10</sup> sbarcarono anche i primi musicisti, al servizio della Chiesa, che avrebbero rivestito un ruolo fondamentale nel progetto di catechizzazione dei nativi; con loro si era imbarcato Juan Gabriel Lezcano,<sup>11</sup> arruolatosi in qualità di cappellano, che ad Asunción diede vita al primo *coro de niños* e alla prima scuola di musica della Provincia del Paraguay, fondata nel 1541 dalla Corona spagnola per contrastare l'espansione dei portoghesi dal Brasile verso il Río de La Plata. È in questi territori che i gesuiti,<sup>12</sup> incaricati dell'evangelizzazione dei nativi attraverso la fondazione delle *reducciones* distribuite nella zona compresa tra i due fiumi Paraná e Uruguay, trovarono nella persuasione un'alternativa efficace all'azione militare:

Esta fue promovida mediante el uso de la cruz, las imágenes y la música como instrumentos de sensibilización y seducción. A medida que los sacerdotes lograban la aglomeración de los guaraníes en los nuevos espacios, los dramas estéticos europeos - imágenes, música - fueron utilizados como canales de sensibilización, transmisión del discurso cristiano y como medios de enseñanza; tal como lo establecía el Tercer Concilio limense - 1582/1583 (AGUERRE, 2019: 62).

Ciudad de la Santísima Trinidad nacque “definitivamente” nel 1580 ma per molti anni la fame, di cui era già giunta notizia ai reali di Spagna attraverso la testimonianza del soldato tedesco Ulrico

---

quedaron ruinas y un mástil con una calabaza dentro de la cual había una carta para quien pudiera llegar, con instrucciones sobre cómo seguir viaje río arriba» (ROMERO J.L., ROMERO L.A.: 1983).

<sup>9</sup> Secondo il paleontologo argentino Rodolfo Casamiquela, i *querandí* sono gli indigeni più settentrionali del gruppo dei *tehuelche*. Nel suo saggio *Rectificaciones y ratificaciones hacia una interpretación definitiva del panorama etnológico de la Patagonia y área septentrional adyacente* del 1965, nel quale analizza i documenti coloniali disponibili, li classifica come *tehuelches septentrionales boreales* (CASAMIQUELA: 1965).

<sup>10</sup> Il titolo di *adelantado* veniva attribuito direttamente dal Re di Spagna ai conquistatori, ai quali il sovrano conferiva il diritto di diventare Governatori e Giudici delle regioni che avrebbero conquistato, in nome della Corona. Pedro de Mendoza lo ottenne per la regione del Río de La Plata.

<sup>11</sup> La biografia di Juan Gabriel Lozano, pubblicata dalla Real Academia Española, è consultabile online: <https://dbe.rah.es/biografias/57909/juan-gabriel-lezcano> (consultato: 1/12/2022).

<sup>12</sup> I gesuiti si stabilirono in America a partire dalla seconda metà del 1500 perché la Compañía de Jesús, fondata nel 1534 da Padre Ignacio de Loyola, venne riconosciuta formalmente dal Papa Paolo III soltanto nel 1540 e le comunità che essi fondarono in terra americana presero il nome di *misiones* o *reducciones*. Come specifica lo storico Julián Córdoba Toro: «La primera misión jesuítica guaraní se fundó en el año 1609 en el actual territorio de Paraguay, siendo fundado el último pueblo en 1709. Fueron en total treinta pueblos o misiones los que existieron. Quince de ellos se ubicaron geográficamente en Argentina, de las cuales doce se ubicaron en la provincia de Misiones. Las otras tres reducciones de Argentina fueron en la provincia de Corrientes. Ocho se ubicaron en el actual Paraguay y siete se situaron en el suroeste de Brasil, que eran conocidas como Misiones Orientales, en un área que actualmente abarca el centro y el oeste del estado de Río Grande del Sur, y todo el norte del Uruguay» (CÓRDOBA TORO: 2018).

Schmidl,<sup>13</sup> continuava ad attanagliare i conquistatori sbarcati sulle sponde del Río de La Plata, come testimonia anche Ruy Díaz de Guzmán nei suoi *Anales*, tra il 1600 e il 1612:

[...] comían sapos, culebras y las carnes podridas que hallaban en los campos, de manera que los excrementos de los unos comían los otros, viniendo a tanto extremo de hambre como en el tiempo que Tito y Vespasiano tuvieron cercada a Jerusalén: comieron carne humana. Así sucedió a esta miserable gente porque los vivos se sustentaban de la carne de los que morían y aún de los ahorcados por la justicia, sin dejarles más que los huesos (DÍAZ DE GUZMÁN, 2021, Libro I, Cap. XII).

Nel porto della città, Puerto de Nuestra Señora de los Buenos Aires, almeno fino al 1713, risuonò il rumore delle catene degli schiavi africani,<sup>14</sup> commerciati di contrabbando in barba alle proibizioni del Vicereame del Perù e venduti all'asta nel porto stesso. I pianti, le urla e lo schiocco delle fruste si mescolavano con le diverse lingue presenti sul territorio: quelle europee dei colonizzatori e dei trafficanti di schiavi, e quelle degli schiavi provenienti da svariate zone dell'Africa,<sup>15</sup> così numerosi da indurre il gesuita Carlo Gervasoni a scrivere, in una lettera del 1729

---

<sup>13</sup> La prima edizione della sua opera, *Reise in die La Plata-Gegend*, 1534-1554, venne pubblicata a Francoforte nel 1567 in lingua tedesca mentre la prima edizione argentina, tradotta dall'etnografo uruguayano Samuel Lafone Quevedo, venne pubblicata nel 1903 da Bartolomé Mitre con il titolo *Viaje al Río de la Plata. 1534-1554*.

<sup>14</sup> Nonostante il numero di schiavi africani arrivati al Río de La Plata attraverso il commercio triangolare con l'Europa non uguagliò quello registrati nelle regioni caraibiche, il *permiso real* che ne autorizzò l'importazione porta la data del 1534, venne quindi firmata due anni prima della fondazione della città. Tre sono le ragioni fondamentali che impediscono di raccogliere dati precisi in merito a numero ed etnia degli schiavi: la clandestinità del traffico che impediva alle navi di attraccare nel porto di Buenos Aires, se non attraverso la dichiarazione di avaria (*arribada forzosa*); la fonte poco affidabile dei documenti che ne registrano l'origine geografica; la poca affidabilità dei dati dei censimenti che spesso, non considerarono il colore di pelle dei censiti (CIRIO: 2009). Come specifica Miguel Ángel Rosal, fino al 1600 «la esclavatura, salvo pequeños lotes, era reorientada hacia los mercados del interior rioplatense, Chile y la antigua provincia de Charcas, en especial, el distrito minero de Potosí. Y no podía ser de otra manera dada la escasa transcendencia de la "pequeña aldea" en esos años iniciales; para el exiguu mercado porteño era imposible absorber tamaña cantidad de esclavos, una mercancía de alto valor, con lo poco que podía ofrecer a cambio: harina - hasta 1630 -, cueros vacunos, sebo, cecina, y poco más» (ROSAL: 2013).

<sup>15</sup> Nonostante le riserve con le quali vanno considerati i dati numerici legati all'etnia degli schiavi, come segnalato nella nota precedente, lo studioso Néstor Oderigo Ortíz, che ha analizzato tutti i documenti dell'Archivo General de La Nación sostiene che «en la Argentina convivieron dos corrientes etnoculturales provenientes del África. Una, la representada por los negros bantúes, procedentes del Congo, de Angola y aun de Mozambique, la personificada por los sudaneses, de entre los cuales hemos podido identificar claramente a los *ewes* de Benín y a los *negós*, provenientes de Nigeria» (ODERIGO ORTÍZ, 2009: 30). Per quanto riguarda i trafficanti, «la Corona spagnola non possedeva colonie in Africa ma si occupò sempre di concedere licenze alle diverse compagnie, ai Genovesi, ai Portoghesi, agli Olandesi, ai Francesi fino a quando, nel 1713, con il Trattato di Utrecht, la Gran Bretagna si garantì il monopolio assoluto, durato trent'anni, attraverso la South Sea Company. A Buenos Aires, questa stabilì la sua base nella zona di Retiro, nel punto in cui oggi sorge l'edificio Cavenagh e dove anni prima, aveva operato la Compagnia Francese. La tratta risvegliò Buenos Aires dal torpore nel quale era rimasta per molti anni. Trasportatori, commercianti, sarte addette alla vestizione, venditori ambulanti, la città intera vide rifiorire l'attività intorno al nuovo commercio» (FUMAGALLI, 2015: 5).

indirizzata a Padre Comini: «la città è molto estesa e ci saranno circa ventiquattromila persone, almeno un terzo delle quali è composto di schiavi neri africani» (FUMAGALLI, 2015: 6).

Con il *Tratado de Libre comercio* (1778) la città, divenuta capitale del Vicereame, entrò a far parte formalmente della rete commerciale transatlantica e, secondo Concolorcorvo<sup>16</sup> la città «bien situada y delineada a la moderna» (CONTI, 2006: 112), divenne un punto strategico del commercio legato alle miniere d'argento di Potosì, nell'attuale Bolivia, nonostante le condizioni naturali del territorio costringessero le navi a gettare l'ancora lontano dalla riva, obbligando l'equipaggio a portare a terra le merci con mezzi di trasposto diversi (CONCOLORCORVO, 1942: 36).

La flotta britannica, animata dall'interesse per il controllo di un avamposto geopolitico strategico nell'America meridionale, attaccò Buenos Aires due volte: la prima occupazione durò poco più di un mese nel 1806, mentre l'anno successivo, grazie alla resistenza organizzata da Martín de Álzaga, un ricco commerciante spagnolo, gli invasori furono respinti dall'azione di un esercito di civili (ROMERO J.L.: 2017). Da allora, la Gran Bretagna è diventata un nemico storico del Paese.<sup>17</sup>

Va notato che l'occupazione della città, seppur di breve durata, ritardò la costruzione del porto, destinato a diventare uno dei più importanti dell'America Latina. Fu proprio in questo porto che, con l'apertura al commercio e all'immigrazione, cominciarono a circolare diverse forme di musica provenienti dal oltremare, tra cui il valzer, la polka, la mazurca e l'habanera (FLORES MONTENEGRO: 1993).

---

<sup>16</sup> Concolorcorvo è lo pseudonimo di don Alonso Carrió de la Vandra, commerciante nato a Gijón nel 1716 che, per affari, si trasferì in America nel 1735 spostandosi tra il Messico, Lima, Santiago e il Río de La Plata. Nominato Corregidor de Chilques e Masques, poi Capitán General Alcalde Mayor de Minas e Subdelegado de bienes de difuntos nella regione del Cuzco, rientrò in Spagna nel 1767. Tre anni più tardi, quando venne designato all'incarico di Ispettore dei Servizi Postali da Buenos Aires a Lima, ripartì per Montevideo dove sbarcò l'11 maggio del 1777 e da dove cominciò il lungo viaggio che lo portò a Lima, il 6 giugno del 1773, passando per Buenos Aires, Córdoba, Salta, Potosí, Chuquisaca e Cuzco. *El lazarillo de los ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima*, opera per la quale è conosciuto l'autore, pubblicata a Lima nel 1775 dall'Imprenta los Huérfanos, è il racconto di questo lungo viaggio, ricco di dettagli su usi e costumi dei paesi visitati. L'approccio critico alla condizione in cui versavano le colonie americane potrebbe essere una delle ragioni per le quali l'autore avrebbe optato per l'uso dello pseudonimo. Come sottolinea Simonetta Conti, nell'opera viene dedicato ampio spazio a Buenos Aires «mettendo in luce la bellezza e le sue caratteristiche principali, così come le due possibilità di raggiungerla dall'attuale capitale dell'Uruguay» (CONTI, 2006: 112).

<sup>17</sup> L'ostilità nei confronti della Gran Bretagna, che ebbe inizio con la prima invasione di Buenos Aires, si intensificò ulteriormente nel trascorso degli anni. Non appena in città, si diffuse la notizia del secondo tentativo di invasione, nonostante la propaganda favorevole alla liberalizzazione del commercio veicolata attraverso il periodico *Estrella del Sur*, la popolazione si schierò unanimemente nella resistenza (ROMERO J.L.: 2017). Questa ostilità continuò a persistere a causa della dipendenza economica dell'Argentina dalla Gran Bretagna che, in cerca di nuovi mercati di materie prime durante la rivoluzione industriale, incorporò il paese sudamericano all'interno della sua sfera economica tramite prestiti, investimenti nelle infrastrutture e nei trasporti, vendita di prodotti manifatturati, rendendo così il paese sempre più dipendente dall'economia britannica (FLORES MONTENEGRO: 2022).

L'indipendenza dalla Spagna conquistata nel 1816,<sup>18</sup> mentre nell'intero continente soffiavano venti di rivolta e fervevano preparativi bellici, non fu sufficiente a impedire mezzo secolo di conflitti tra Unitarios e Federales,<sup>19</sup> nei quali si opponevano due progetti di paese. Per un trentennio la politica fu dominata dalla figura di Juan Manuel Rosas, deciso oppositore degli ideali di Domingo Faustino Sarmiento<sup>20</sup> sintetizzati in letteratura, dalle parole che Andrés Rivero fa pronunciare al *caudillo* nel romanzo *El farmer*: «El señor Sarmiento que quiere la cultura de la Francia para las ciudades argentinas y que quiere sembrar de granjas norteamericanas el campo argentino, exige, para expiar el pecado de ser hijos de España, que se derrame la sangre barata de los gauchos» (RIVERA, 2002: 34).

La politica di Juan Manuel de Rosas, che difendeva gli interessi dell'oligarchia proprietaria dei terreni e della borghesia legata alle attività del porto di Buenos Aires, puntò ad ottenere anche il consenso dei settori popolari, tra cui *indios*, *gauchos* e *negros*, adottando un atteggiamento paternalistico e concedendo diversi privilegi. In particolare, il governatore favorì le Sociedades Africanas<sup>21</sup> attraverso donazioni di denaro e terreni, sui quali la comunità avrebbe potuto

---

<sup>18</sup> La dichiarazione di indipendenza delle Provincias Unidas en Sud América venne firmata a San Miguel de Tucumán il 9 di luglio del 1816, dopo sei anni di conflitti conosciuti con il nome di Revolución de Mayo e iniziati il 18 maggio del 1810. Con la notizia della caduta di Siviglia in mano francese e il conseguente scioglimento della Junta Suprema Central, sostituita dal Consejo de Regencia de España e Indias infatti, alcuni rappresentanti della borghesia *criolla porteña* convocarono il *cabildo abierto*, assemblea che avrebbe deliberato il disconoscimento del Virrey nominato dalla Spagna e deciso autonomamente del futuro dell'ex Virreinato del Rey de la Plata.

<sup>19</sup> La *Revolución de Mayo* aveva rappresentato fondamentalmente un movimento *porteño* integrato da intellettuali, commercianti e militari che ambivano a costruire un paese unitario, con un'economia liberale incentrata attorno all'attività del porto di Buenos Aires e ispirata a quella di paesi europei come la Gran Bretagna e la Francia. Nelle province interne del paese però, l'eredità dell'organizzazione coloniale, essenzialmente locale, aveva portato alla nascita di gruppi di potere, sorti intorno alla figura di *caudillos* della zona, più interessati a incentivare l'economia regionale e in contrasto con l'importanza commerciale e militare assegnata a Buenos Aires. Queste due posizioni diedero origine alle fazioni conosciute come Unitarios e Federales le quali, dopo due tentativi falliti di accordarsi (nel 1819 e nel 1826) in merito alla Costituzione che avrebbe governato il Paese, si scontrarono per quasi cinquant'anni in una sanguinosa guerra civile. Questo periodo fu dominato in gran parte dalla figura del *caudillo* Federale Juan Manuel de Rosas, al quale gli Unitarios si opposero «como en un conflicto entre la civilización y la barbarie expresado en dos fuerzas históricas irreconciliables que tiran en direcciones opuestas, la una hacia el progreso y la libertad, la otra hacia el atraso y el absolutismo» che divenne l'emblema della cultura argentina (OPERÉ: 1985).

<sup>20</sup> Domingo Faustino Sarmiento divenne presidente dell'Argentina nel 1862, dopo aver ricoperto l'incarico di Ministro Plenipotenziario de Argentina en los Estados Unidos dal 1863 al 1868. La sua opera più conosciuta, *Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*, è considerata il riferimento ideologico principale per i fondatori dell'Argentina moderna, decisi a imporre a tutti i costi una *civilización* ispirata alla cultura europea, in opposizione alla *barbarie*, rappresentata dalle popolazioni americane che, secondo una tradizione che accompagna la conquista dell'America fin dalle origini, «viven en la ociosidad y se muestran incapaces, aun por medio de la compulsión, para dedicarse a un trabajo duro y seguido» (citato da VIÑAS, 1982: 55). Secondo David Viñas, Sarmiento fu il più spietato tra i pensatori della sua generazione, poiché, non solo nel *Facundo*, ma in tutto il vasto corpus delle sue opere, egli teorizza una «antibarbarie que se va tensando hasta el racismo más explícito, incitación al genocidio y comentario triunfalista» (VIÑAS, 2003: 56).

<sup>21</sup> Le Sociedades Africanas rappresentarono le forme di associazione più significative tra la popolazione africana in terra americana. Come afferma Roberto Di Stefano, «hasta la caída de Rosas los africanos y sus descendientes serán, en el ámbito de los sectores populares, quienes en mayor medida recurran a las prácticas asociativa para la tutela de

organizzare le proprie attività. In cambio, ottenne l'appoggio militare degli uomini della comunità stessa e un'intensa attività di spionaggio da parte delle donne, pronte a denunciare alla Sociedad Popular Restauradora l'infedeltà dei propri padroni (DI STEFANO: 2002).

Questa organizzazione, fondata da Rosas nel 1834 per servire i suoi sostenitori, era dotata di un corpo paramilitare, la Mazorca, che seminò il terrore tra gli oppositori. La gestione della Sociedad fu affidata soprattutto alla moglie di Rosas, Encarnación Ezcurra, che coordinò attività popolari e opere di proselitismo. In quegli anni, i *candombe*, espressione peculiare degli afrodiscendenti, il gruppo sociale più disprezzato dalla società, arrivarono a sostituire le tradizionali feste patrie, e i *tambores* della Federación risuonarono per le strade della città, un'azione che rappresentò una forte provocazione nei confronti degli avversari Unitarios:

Juan Manuel, para luchar por la gloria  
de tu estrella Federal,  
con tamboril los morenos,  
la Mazorca con puñal.

El diecinueve de octubre  
murió Doña Encarnación.  
Los parches retumban duelo,  
llora la Restauración.<sup>22</sup>

Dopo la sconfitta di Rosas a Caseros nel 1852, Bartolomé Mitre, intellettuale colto, traduttore della *Divina Commedia* e dei versi di Virgilio in lingua spagnola, venne eletto dapprima deputato della Provincia di Buenos Aires e poi presidente della Nazione (1862-1868). Mitre impegnò l'Argentina nella Guerra de la Triple Alianza (1865-1870), il conflitto più sanguinoso dell'America meridionale, alla fine del quale l'economia del Paese si configurò definitivamente attorno al porto di Buenos Aires, con il sostegno di capitali inglesi, che finanziarono anche opere pubbliche e infrastrutture. In questo periodo l'Argentina adottò un modello di paese federale agro-

---

sus intereses y para la defensa de su vida comunitaria». L'autore sottolinea inoltre che, durante il periodo in cui Bernardino Rivadavia fu Ministro di Governo e delle Relazioni Esterne della Provincia di Buenos Aires, tra il 1820 e il 1824, egli diede un forte impulso alle attività associative della popolazione afrodiscendente, tanto che nel 1823 venne sancito un regolamento ufficiale che specificava gli obiettivi di tali associazioni. Il più importante tra questi era «la obtención de la manumisión, por medio de préstamos a bajo interés, de los socios que permanecían en condición de esclavos» (DI STEFANO, 2002: 60).

<sup>22</sup> *Juan Manuel* (1934), testo di Homero Manzi, musica Sebastián Piana.



esportatore nel quale, «triunfó el proyecto librecambista. Proyecto esencialmente opuesto al proteccionismo que, desde la Guerra de Secesión, dio la prosperidad industrial a los Estados Unidos. En el Río de la Plata triunfaron los sureños» (FLORES MONTENEGRO, 2000: 52).

La persecuzione contro gli indigeni<sup>23</sup> continuò per tutto il secolo, una situazione che Jorge Luis Borges definì una «paradoja», visto che «bastaron un puñado de españoles para derribar imperios, como el de México o el del Perú» (BORGES, 2016: 18). In Argentina invece, lo sterminio proseguì con la Campaña del desierto condotta da Julio Argentino Roca, divenuto Ministro della guerra del presidente Avellaneda e con la relativa spartizione delle terre “liberate” tra poche famiglie dell’oligarchia, tutte interessate al controllo del porto.

Nel 1880, anno dell’Organizzazione nazionale, Buenos Aires era un centro di grande fermento. In quell’epoca, l’affermazione «gobernar es poblar» pronunciata da Juan Bautista Alberdi, scrittore e uomo politico la cui opera principale<sup>24</sup> ispirò agli autori della Costituzione dell’Argentina moderna, si concretizzò nell’apertura del porto di Buenos Aires a milioni di immigranti destinati a popolare i 30.000.000 di ettari strappati agli indigeni (BARTOLOMÉ: 2004). I nuovi abitanti portarono con sé altri suoni, lingue, musiche e canti di diversi paesi del mondo:

Todas las pobres almas sin rumbo  
que aquí a las playas arroja el mar,  
desde los cuatro vientos del mundo  
y en la tormenta de una jazz-band.

Pero hay en las noches de aquella cantina

---

<sup>23</sup> Secondo David Viñas, i due luoghi comuni del «miedo frente a los indios» e della «inquietud por no ser considerado como europeo» rappresentarono il nucleo ideologico attorno al quale si strutturò il pensiero politico dell’élite liberale argentina, che arrivò a indentificare gli indios come «enemigos prioritarios y generalizados» (VIÑAS, 1982: 21). L’autore sostiene che la persecuzione verso di essi fu tale da poterli considerare come «los desaparecidos de 1879» (Ibidem: 12) suggerendo inoltre la lettura della Campaña del desierto, condotta contro gli indios della Patagonia e conclusa nel 1879, come una «complementación de la guerra contra los paraguayos y frente a los caudillos federales» (ibidem: 16). Il progetto di eliminazione dei nativi fu pertanto parte di un progetto che aveva come obiettivo la centralizzazione del potere e l’instaurazione dell’economia capitalista, trascendendo i confini nazionali, per inserirsi piuttosto all’interno di un movimento economico mondiale (VIÑAS: 2003).

<sup>24</sup> *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, venne pubblicato nel maggio del 1852 dalla tipografia della rivista *El Mercurio de Valparaíso* su iniziativa dei proprietari stessi, Santos Tornerio y Cía. L’opera è suddivisa in otto capitoli ed è preceduta da un’introduzione nella quale l’autore, esiliatosi in Cile nel 1838 a causa dei contrasti con l’allora Governatore di Buenos Aires Juan Manuel de Rosas, due mesi dopo averne iniziato la stesura chiarisce: «el espacio es corto y la materia vasta. Seré necesariamente incompleto, pero habré conseguido mi propósito si consiguiese llevar las miradas de los estadistas de Sud América hacia ciertos fines y horizontes, en que lo demás será obra del estudio y del tiempo»: <http://www.barilochesemanal.com.ar/bases-y-puntos-de-partida-de-juan-bautista-alberdi/> (consultato: 12/1/2023).

como un pincelazo de azul en el gris,  
la alegre figura de una ragazzina  
más breve y ardiente que el ron y que el gin.

Más breve cien veces que el mar y que el viento,  
porque en toda ella como un fuego son  
el vino de Capri y el sol de Sorrento  
que queman sus ojos y embriagan su voz.<sup>25</sup>

Verso la fine del XIX secolo, la letteratura *gauchesca* si sviluppò come espressione peculiare del romanticismo rioplatense, idealizzando la figura del gaucho, lavoratore rurale delle campagne argentine, emigrato verso la periferia urbana con la fine delle guerre d'indipendenza e la lottizzazione delle campagne, passate in mano di proprietari privati. Questo genere letterario riuscì ad attirare un pubblico ben superiore a quello conquistato dalla letteratura colta urbana contemporanea. Come afferma Ángel Rama, la produzione più intensa della *literatura gauchesca*, tra il 1870 e il 1890, inevitabilmente destinata a un pubblico in gran parte ancora analfabeta, venne diffusa «bajo la forma de folletos, hojas sueltas, pliegos de cordel, libros pobremente impresos, revistas, así como los numerosos datos que poseemos acerca de la importancia de la transmisión oral de todo este abigarrado y confuso material, mediante lectura colectivas, el aprendizaje mnemotécnico, las canciones» (RAMA: 1967).

La letteratura *gauchesca* è strettamente legata alla cultura dei *payadores*,<sup>26</sup> improvvisatori di versi in contrappunto con l'accompagnamento della chitarra, rappresentanti di un'arte rurale che si trasformarono in «payadores urbanos o profesionales» (DI SANTO, 1987: 8), in alcuni casi futuri cantanti di tango, mentre i carretti trainati dai cavalli venivano rimpiazzati dai treni che

---

<sup>25</sup> *Aquella cantina de la ribera* (1926), testo di José González Castillo, musica di Cátulo Castillo.

<sup>26</sup> Il vocabolo *payador* deriva *paya*, termine spagnolo usato per indicare il dialogo poetico improvvisato tra cantori, che si accompagnavano con la chitarra. *Paya*, a sua volta, è derivazione del latino *pagus*, riferito a un luogo o a un uomo rustico, di campagna. Da entrambi deriva dunque *payador*, il cantore delle zone rurali dell'America del Sud: pampa argentina, valli centrali del Cile, pianure uruguaiane e sertão brasiliano della regione di Rio Grande do Sur. Almeno inizialmente, la figura del *payador* coincide con la figura del *gaucho* che canta in versi improvvisati, generalmente ottosillabi, le vicende della quotidianità: «enumera ingenuamente, sin sorpresa ni novelaría, las peculiaridades humanas y naturales del contorno; no insiste en los valores artísticos de los paisajes, de los que es un mero componente: actúa sin premeditación social ni moralejas edificantes» (VIDART, 1967: 72). Tuttavia, sottolinea in più occasioni gli abusi dei potenti e il coraggio degli emarginati e rivendica la propria libertà, della quale diventa un simbolo per eccellenza: «Mi gloria es vivir tan libre / Como el pájaro del cielo;/ No hago nido en este suelo/ Ande hay tanto que sufrir;/ Y naides me ha de seguir/ Cuando yo remonto vuelo» (HERNÁNDEZ, 1973: 6).

correvano lungo la rete ferroviaria,<sup>27</sup> finanziata con capitali britannici, e la città iniziava a espandersi.

Il Paese, dunque, come sottolinea Ricardo Piglia, fonda la sua letteratura sul suono della chitarra, o della *vigüela*:<sup>28</sup> «En la Argentina la novela es tardía. Llega, según algunos, en los barcos con los inmigrantes. ¿Qué podían hacer los paisanos en la llanura, salvo cantar sus penas?»<sup>29</sup> (PIGLIA, 1993: 514).

Buenos Aires vide crescere la sua popolazione da 433.375 abitanti nel 1887 a 1.231.698 nel 1904 e nella stessa epoca divenne la musa indiscussa di poeti e romanzieri. Tuttavia, fu attraverso i testi di tango, originariamente nati come filastrocche popolari che si affiancarono spontaneamente alle musiche in circolazione, che la città riuscì a esprimere la propria identità culturale. Questi testi divennero poesia negli anni '40, l'epoca d'oro del genere, e tracciarono in

---

<sup>27</sup> La costruzione della ferrovia svolse un ruolo di fondamentale importanza nello sviluppo e nella consolidazione del modello economico agro-esportatore dell'Argentina tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo. Tale processo consentì il collegamento tra i nuovi territori, agevolando lo sviluppo delle attività agricole e zootecniche attraverso l'ottimizzazione dei trasporti e delle comunicazioni. Inoltre, la ferrovia favorì la mobilità della popolazione, contribuendo così all'insorgere di nuovi insediamenti sia urbani che rurali. Il Ferrocarril del Oeste, la prima linea ferroviaria argentina, il solo tratto costruito con finanziamenti completamente statali, che vennero forniti dal Banco de la Provincia, venne inaugurato nel 1857. Questa tratta iniziale, con una lunghezza di poco meno di dieci chilometri, collegava la stazione Del Parque, situata dove oggi sorge il Teatro Colón, con la stazione Floresta e nel 1860, la linea si estese fino a Moreno, raggiungendo una lunghezza totale di circa trentanove chilometri dalla stazione centrale. A partire dal 1862, gli investimenti stranieri da parte di commercianti inglesi e francesi divennero sempre più significativi, per questo nel 1870, il Ferrocarril del Oeste aveva già esteso la sua linea per 177 chilometri, raggiungendo Bragado, un percorso che si sarebbe esteso ulteriormente raggiungendo prima 9 de Julio e poi, nel 1890, Trenque Lauquen. In questo contesto, lo Stato ricompensò gli investitori garantendo loro una quota minima di profitti derivanti dalle entrate generate dalla ferrovia, oltre a promettere esenzioni fiscali ed eliminare i dazi doganali sulle importazioni di materiali da costruzione. Inoltre, agli stessi, vennero concesse le terre lungo le ferrovie, secondo un modello economico basato sull'esportazione agraria che accentuò la disparità tra la regione della Pampa e le altre aree dell'Argentina. La Pampa, che ospitava i principali porti marittimi e registrava la massima concentrazione di popolazione, divenne il fulcro delle attività agricole destinate all'esportazione. Verso il 1880, il 90% delle linee ferroviarie era concentrato sul suo territorio, una percentuale simile definiva il numero di passeggeri che transitavano quelle terre e il totale delle tonnellate di merci trasportate. Nelle altre province la costruzione della ferrovia rimase un'iniziativa dello Stato, attraverso il progetto Ferrocarriles de fomento, che aveva l'obiettivo di collegare tra loro le capitali provinciali. In questo modo, furono costruite linee ferroviarie che collegavano Córdoba a Tucumán, Salta a Jujuy e si stabilirono collegamenti tra Mendoza, San Juan, Santiago del Estero e Catamarca. La regione di Cuyo venne collegata a Buenos Aires soltanto quando il Ferrocarril Buenos Aires al Pacífico (di proprietà di investitori privati britannici) collegò la Provincia di San Luis a quella di Buenos Aires. Nel 1887, venne inaugurata la Entre Ríos Railway Company Limited, prima linea ferroviaria di collegamento tra Paraná e Concepción del Uruguay e nel 1892, questa venne integrata alla Entre Ríos Railway Company Limited. Nel frattempo, la linea Ferrocarril Sud (proprietà di investitori britannici) continuò ad espandersi fino a Bahía Blanca (1884) e Mar del Plata (1886) mentre lo stesso anno, il Ferrocarril Central collegò Buenos Aires a Rosario (LÓPEZ, WADDELL, MARTÍNEZ: 2000).

<sup>28</sup> Il vocabolo *vigüela* o *vihuela*, che il Diccionario de la Real Academia Española definisce come «instrumento musical de cuerda, formado por una caja de resonancia, de forma, tamaño y sonido variables, y un mástil con trastes móviles, que se toca con arco, con plectro o con los dedos», viene impiegato popolarmente nel Río de la Plata come sinonimo di chitarra.

<sup>29</sup> Per la stessa ragione Jorge Luis Borges scelse la chitarra come strumento fondazionale della città mitica, quella dei sobborghi del quartiere Palermo, come specifica nel capitolo "Historia del tango" di *Evaristo Carriego*: «las orillas, que se bastaron siempre, nadie lo ignora, con las seis cuerdas de la guitarra» (BORGES, 1985: 110).

modo efficace la «inconexa y vasta comédie humaine de la vida de Buenos Aires» (BORGES, 1985: 116), la cui rappresentazione fu resa possibile grazie al contributo culturale degli immigrati europei, dei *criollos*<sup>30</sup> e dei discendenti degli schiavi africani sopravvissuti.<sup>31</sup>

In questa città nel 1900, Pasquale Di Salvia aprì la prima bottega di organetti di Barberia e lo strumento a manovella, inventato a Modena da Giovanni Barbieri,<sup>32</sup> riempì le strade di musica *criolla* ed europea: «c'erano anche piccoli, si potevano portare a tracolla. Uscivano dalla bottega con dentro le musiche più richieste, valeses criollos y vieneses, foxtrots, rancheras, boleros, i pasodobles che venivano dalla Spagna [...] presto è entrato anche il tango» (DI MARCO, 2001: 37).

La musica accompagnò anche la città di Roberto Arlt quando, dalle pagine del quotidiano *El mundo*, ne raccontò i sobborghi, la povertà, la ferocia; una città già alienata nella quale si avventurano *locos* travolti da un vortice di frustrazione e di violenza:

A veces a esta leonera entraban músicos ambulantes, frecuentemente un bandoneón y una guitarra. Afinaban los instrumentos y un silencio de expectativa acurrucaba a cada fieria en su rincón, mientras que una tristeza movía su oleaje invisible en esa atmósfera de acuario. El tango carcelario surgía plañidero de las cajas, y entonces los miserables acompasaban inconscientemente sus rencores y sus desdichas. El silencio parecía un monstruo de muchas manos que levantara una cúpula de sonidos sobre las cabezas, derribadas en los mármoles (ARLT, 1991: 246).

---

<sup>30</sup> Il termine *criollo* venne impiegato in epoca coloniale per indicare i discendenti degli europei naturalizzati nel continente americano. Attualmente, il termine viene invece riferito a chiunque sia nato in un paese latinoamericano mentre, come aggettivo, indica caratteristiche proprie distintive dell'America latina.

<sup>31</sup> Secondo lo storico George Reid Andrews, nonostante la maggior parte degli studiosi argentini abbia attribuito la diminuzione di popolazione afrodiscendente soltanto a due fattori principali, la guerra del Paraguay del 1865-70 e l'epidemia di febbre gialla del 1871, «no se dispone de ninguna documentación estadística respecto del impacto de cada uno de estos acontecimientos. La integración en 1853 del ejército argentino significó que sólo dos batallones compuestos totalmente por hombres de color sirvieran en la guerra con el Paraguay, [...] si es que los documentos se han conservado. En lo que concierne a la desastrosa epidemia de fiebre amarilla, de las 23.748 personas que murieron ese año de 17.729 se conozca la raza, y de éstos sólo un numero desusadamente pequeño, 268, fueron registrados como afroargentinos» (ANDREWS, 1989: 105).

<sup>32</sup> Come scrive il musicista Giovanni Bartolino, Giovanni Barbieri, modenese, “inventò” l’organetto a rullo o “a cartone” ai primi del 1700 inseguendo il sogno di costruire uno strumento in grado di essere suonato da chiunque, e di portare la musica ovunque. In Italia lo strumento non ebbe subito il successo che riscosse invece in Francia dove divenne l’*Orgue de Monsieur Barbieri*, poi *Orgue de barberie*. La grande diffusione dello strumento oltreoceano avvenne nel corso del 1800, quando i numerosi “suonatori d’organetto” abbandonavano le città europee, che avevano emanato editti che ne limitavano l’uso per strada, contro il “disturbo della quiete pubblica”, per raggiungere altri continenti: <https://www.organettodibarberia.it/> (consultato: 3/4/2022).

Si trattava dell'altra faccia della *ville lumière*, la città occultata negli album fotografici dei festeggiamenti del Centenario dell'indipendenza e il cui centro, secondo la fondazionale dicotomia sarmientina,<sup>33</sup> incarnava il cuore della *civilización* e si opponeva alla *barbarie* dei sobborghi e delle campagne, con un assetto già definito. Da una parte i potentati economici, le classi dirigenti con i propri intellettuali di riferimento, gli ideologi della nazione moderna come Juan Bautista Alberdi, Miguel Cané, Manuel Gálvez, Leopoldo Lugones, Enrique Larreta. Dall'altra le classi popolari: *criollos* e immigrati che tracciarono il proprio profilo dai margini di Buenos Aires, - dalla *orilla* -<sup>34</sup> attraverso il *sainete*, il tango e il gran numero di riviste dell'epoca.<sup>35</sup> Il conflitto tra gli uni e gli altri si fece aperto e violento, a partire dai primi attentati anarchici organizzati per i festeggiamenti del Centenario e dai primi scontri sindacali conosciuti con il nome di Patagonia Trágica.<sup>36</sup>

La proprietà rimase concentrata nelle mani di pochissime famiglie, le quali si sentirono adeguatamente rappresentate dal monumentale centro di una città che, a partire dal rifacimento di Plaza de Mayo nel 1884, venne progettata in gran parte da architetti europei con materiali importati dal vecchio continente. Basti citare ad esempio la zona conosciuta con il nome di "piccola Parigi" sorta nel quartiere Recoleta attorno a Plaza Francia, disegnata da Charles Thays; Palazzo Ortiz Basualdo; le facciate hausmaniane di Palacio Álzaga-Unzué e la residenza dei Fernández Anchorena disegnate da Le Monnier; Palazzo Barolo dell'italiano Palanti o

---

<sup>33</sup> In relazione a tale dicotomia e alla figura di Sarmiento si rimanda alle note 19 e 20.

<sup>34</sup> Il termine *orilla*, che letteralmente indica la riva o il margine, ha assunto una particolare rilevanza nella città dei sobborghi delineata da Jorge Luis Borges. Nell'opera intitolata *Evaristo Carriego*, Borges la definì come un luogo «en que la tierra asume lo indeterminado del mar» (CARRIEGO, 1985: 21), trasformandola in una metafora della mescolanza e della fusione. La *orilla* è diventata da allora non soltanto una zona della città, ma anche la patria di un personaggio simbolico dei sobborghi, noto come *orillero*, al quale è attribuita la creazione delle espressioni culturali e artistiche tipiche dei sobborghi cittadini, tra cui il tango.

<sup>35</sup> Tra la fine dell'800 e i primi decenni del '900 in Argentina, buona parte della letteratura nacque nell'ambito di riviste periodiche, quotidiani, supplementi e *folletos*, destinati ad un pubblico eterogeneo in costante crescita. L'importanza e la diffusione di queste pubblicazioni, alla quale contribuirono molti scrittori attivi anche nel giornalismo, favorirono la modernizzazione e la democratizzazione dell'industria culturale. Secondo Verónica Delgado e Geraldine Rogers. «Las publicaciones periódicas no fueron circunstancias secundarias sino contextos formativos y constitutivos de buena parte de la literatura argentina, muchos de cuyos actores (escritores y lectores) y prácticas letradas tuvieron espacio en revistas y periódicos antes que en los libros. [...] Estudiar la literatura en las revistas, los diarios y los semanarios (bienes simbólicos elaborados colectivamente) nos obliga a pensar las interacciones, así como la significación que adquirieron los grupos nucleados alrededor de ellos (o que circularon a través de ellos) como productores y como consumidores de literatura, atendiendo tanto a las prácticas específicas como a sus relaciones con procesos sociales de carácter más general» (DELGADO, ROGERS, 2016: 10).

<sup>36</sup> La Patagonia Trágica o Patagonia rebelde è il nome con il quale ci si riferisce al periodo di scioperi che ebbe luogo nella Provincia di Santa Cruz tra la fine del 1920 e il 1922, che si concluse con l'uccisione di oltre 1500 operai per mano delle truppe dell'Esercito Argentino condotte dal colonnello Héctor Benigno Varela.

l'emblematico Teatro Colón, tra i cinque più prestigiosi teatri lirici al mondo per qualità dell'acustica.

Un lusso che simbolizzò opportunamente ciò che Sarmiento, primo presidente argentino, riconobbe nel 1870 parlando dei suoi connazionali: «Hay personas propietarias de 200 leguas que no saben qué cara poner en Europa cuando se les pregunta cuántas hectáreas poseen, sentían rubor de manifestar lo que se les había concedido. Los lores de Inglaterra se avergonzarían en presencia de estos potentados» (FLORES MONTENEGRO, 2000: 34).

Eppure, quella stessa prosperità economica favorì la formazione di una classe media emergente che acquisì sempre maggiore importanza nella vita politica ed economica della città. Nel 1916, attraverso il voto universale (riservato agli uomini), questo ceto sociale portò al governo il radicale Hipólito Yrigoyen, il quale, smise di amministrare Buenos Aires soltanto attraverso l'élite politica e intellettuale che l'aveva governata fino a quel momento, cercando di gettare le basi per una democrazia più partecipativa e inclusiva.

Fino agli anni '30 Buenos Aires fu una città aperta nella quale si tessevano ancora reti e legami nei club di quartiere, nelle Sociedades de Fomento, nelle biblioteche, nelle Sociedades de Socorro Mutuo, nei tanti *barrios* immortalati dal *vals* di Carlos Lepetit che diventò popolarissimo:

Barracas, La Boca, Boedo,  
Belgrano, Palermo, y Liniers,  
Urquiza, Pompeya, Patricios,  
San Telmo y Flores, mi barrio de ayer.

Balvanera, Caballito,  
El Retiro y Monserrat,  
Villa Crespo, Almagro y Lugano,  
Mataderos y Paternal.

Cien barrios porteños,  
Cien barrios de amor,  
Cien barrios metidos  
En mi corazón.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> *Los cien barrios porteños* (1945), con musica di Rodolfo Sciammarella e testo di Carlos Lepetit, diffuso dall'orchestra del cantante Alberto Castillo, divenne popolare al punto tale che le sue strofe entrarono nel linguaggio quotidiano per indicare il numero dei quartieri di Buenos Aires, che in realtà sono attualmente quarantotto.

La modernità verso la quale viaggiava velocemente la città si arrestò nel 1930, un anno dopo il crollo della Borsa di New York, inizio di una spirale discendente che coinvolse anche l'Europa e il resto dell'America latina. In Argentina, il colpo di Stato condotto da José Félix Uriburu, seguito dal generale Agustín Pedro Justo, interruppe violentemente un processo che, da Mitre a Sarmiento, aveva visto settant'anni di successioni presidenziali democratiche e che mise fine ai sogni della classe media.

Nessuno meglio del poeta Enrique Santos Discépolo seppe ritrarre la città della *década infame* devastata dalla corruzione e dalle frodi elettorali, una città così degradata che nei suoi bagni, le pagine della Bibbia vengono usate come carta igienica:

¡Qué falta de respeto, qué atropello a la razón!  
Cualquiera es un señor, cualquiera es un ladrón  
mezcla'o con Stavisky, va Escarfaso y Napoleón  
Don Bosco y La Mignón, Carnera y San Martín.  
Igual que en la vidriera irrespetuosa  
de los cambalaches se ha mezcla'o la vida  
y herida por un sable sin remaches  
ves llorar la Biblia junto a un calefón.<sup>38</sup>

Durante la crisi economica degli anni '50, sorsero i primi insediamenti marginali della città.<sup>39</sup> A partire dalla pubblicazione del romanzo *Villa miseria también es América* di Bernardo Verbitsky nel 1957, questi insediamenti divennero noti nella letteratura come “villas miseria”. Nello stesso periodo, il pittore Antonio Berni, tornato a Buenos Aires dopo un lungo soggiorno in Europa, cominciò a lavorare a una serie di opere che rappresentavano il mondo della marginalità e dei

---

<sup>38</sup> *Cambalache* (1935), musica e testo di Enrique Santos Discépolo.

<sup>39</sup> La prima *villa* sorse in realtà sul finire degli anni Venti nella zona di Bajo Belgrano (OSZLAK: 1991) Poi, come specifica Leila Abduca, «a inicios de la década del treinta - en el contexto de una alta desocupación producto de la crisis de esos años - surgen los primeros asentamientos en la zona portuaria de Retiro, los cuales albergaban hombres inmigrantes, en su mayoría polacos. [...] Más allá de estos dos antecedentes, casi no había villas en la ciudad hasta la década del cuarenta» (ABDUCA: 2008). Paradossalmente, fu il periodo di sviluppo industriale della nazione (ISI), condotto dal primo governo di Juan Domingo Perón (1946-1955), con la conquista di un relativo benessere da parte della classe media, a coincidere con l'aumento e lo sviluppo degli insediamenti *emergenciales*, all'interno stesso del perimetro urbano. Buenos Aires non era dotata di infrastrutture sufficienti a far fronte al «permanente aluviòn desde el norte, desde el centro del país» (VERBITSKY, 2003: 255) che rispondeva alla richiesta di manodopera e le cui necessità, superavano i numerosi *planes de vivienda* offerti dal governo: erano nate così Ciudad Oculta a Villa Lugano, Ciudad Perdida a Mataderos, Villa Desocupación, oggi Villa 31 a Retiro, Villa Bajo Belgrano.

sobborghi utilizzando materiali di scarto raccolti nelle *villas*, trasformati in collage e utilizzati per creare personaggi come Juanito Laguna, che divenne il soggetto di numerose canzoni.<sup>40</sup>

Dopo il governo *de facto* del generale Justo, che firmò il trattato Roca-Runciman<sup>41</sup> con la Gran Bretagna, si alternarono fragili tentativi di democrazia e altri governi militari fino al trionfo di Juan Domingo Perón, che assunse il potere nel 1945 dopo che la folla di *descamisados*<sup>42</sup> aveva riempito la Plaza de Mayo invocandolo come *leader*, e che incamminò il Paese verso la nazionalizzazione dell'industria, dei servizi e di quasi tutte le organizzazioni della società civile, tra cui i sindacati.

Durante la Seconda Guerra Mondiale, l'Europa divenne il maggior acquirente di grano e carne dall'Argentina, alimenti destinati a sfamare gli eserciti in guerra. Ciò portò all'accumulo di

---

<sup>40</sup> Juanito Laguna rappresenta l'emblema di un momento storico della vita nelle *villas miseria*, come suggerito dai titoli stessi delle opere: *Juanito aprende a leer* (1961), *Juanito lleva la comida a su padre peón metalúrgico* (1961), *El mundo prometido a Juanito Laguna* (1962), *La familia de Juanito emigra* (1972). Juanito Laguna, nelle parole del suo creatore non è «un vencido por las circunstancias sino un ser lleno de vida y esperanza, que supera su miseria circunstancial porque intuye vivir en un mundo cargado de porvenir»: <https://www.malba.org.ar/evento/antonio-berni-juanito-y-ramona/> (consultato: 20/12/2022). Juanito Laguna ispirò un vero e proprio *cancionero* a lui dedicato. Questi i titoli presenti sul registro della SADAIC fino al 2020: *Juanito Laguna remonta un barrilete* (1969) di Hamlet Lima Quintana e Ivan Cosentino, *Juanito Laguna ayuda a su madre* (1970) di Horacio Ferrer e Astor Piazzolla, *Juanito Laguna se baña en el río* (1970) di Antonio Nella Castro e Hilda Herrera, *Juanito Laguna el último payador* (1970) di Atahualpa Yupanqui e Oscar Valles, *La familia de Juanito Laguna* (1970) di José Ríos e José Botelli, *La Navidad de Juanito Laguna* (1970) di Manuel Castilla e Gustavo Leguizamón, *El cosmonauta saluda a Juanito Laguna* (1971) di Ariel Petrocelli e José Nuñez, *Laguna* (1972) di Armando Tejada Gómez e Ángel Ritro, *Juanito se salva de la inundación* (1974) di Eduardo Falú e Jaime Dávalos, *Coral por Juanito Laguna* (1978) di César Isella, *El mundo prometido de Juanito Laguna* (1978) di Armando Tejada Gómez e César Isella, *Juanito Laguna aprende a leer* (2009) di Juan José Agüero e Victor Gentilini, *Juanito Laguna va al jardín* (2019) di Miguel A. Sirianni, *Juan Laguna padre* (2020) di Hamlet Lima Quintana e Iván Cosentino: <http://revistafolklore.com.ar/el-cancionero-de-juanito-laguna/> (consultato: 20/1/2023).

<sup>41</sup> Con il trattato di Roca-Runciman, sancito nel maggio del 1933 tra l'allora vicepresidente Julio A. Roca (figlio) e il Ministro britannico Runciman, il Commonwealth garantiva all'Argentina la continuità dell'acquisto di carne (a prezzo fisso) a cambio del monopolio britannico sul trasporto ferroviario e sull'installazione dei frigoriferi, della riduzione dei dazi sui prodotti esportati verso l'Argentina e dell'ingresso nella dirigenza del Banco Central. Durante la cerimonia ufficiale il vicepresidente dichiarò: «La Argentina por su interdependencia es, desde el punto de vista económico, una parte integrante del Imperio Británico» (FLORES MONTENEGRO, 2022: 71).

<sup>42</sup> Come evidenzia uno studio di Daniel Waissbein, fu soprattutto Eva Perón a utilizzare e diffondere il termine *descamisado* mentre il generale Perón, non sembra avere utilizzato il termine in pubblico «antes del 14 de diciembre de 1945, fecha de la primera alocución importante de su primera campaña presidencial, cuando la pronunció ante unos doscientos mil oyentes, junto al Obelisco de Buenos Aires, tres meses antes de las elecciones que lo llevaron al poder el 24 de febrero de 1946» (WAISSBEIN: 2018). In uno studio condotto da Claudio César Calabrese ed Ethel Junco, gli autori specificano che il termine viene utilizzato nell'opera di Eva Duarte, *La razón de mi vida* (2006), così come nei suoi discorsi e articoli, i quali, indipendentemente dall'autore, sono sempre autorizzati sia da lei che da Perón. Nel testo, si specifica che il termine si riferisce a: «todos los que estuvieron en la Plaza de Mayo el 17 de octubre de 1945; (...) alguien que no lo fuese, materialmente hablando (...) ése se ganó el título por haber sentido y sufrido; (...) todos los que hubiesen ido a la Plaza; todos los que ahora o mañana harían lo mismo; descamisado es el que se siente pueblo; [...] y finalmente, en el mismo capítulo, se ofrece la imagen final del Descamisado: un peronista auténtico» (CALABRESE, JUNCO: 2019).



ingenti ricchezze nelle casse dello Stato e di molti privati. *La marcha peronista* invase la città, tra *murga*<sup>43</sup> e *bombo legüero*.<sup>44</sup>

¡Perón, Perón, qué grande sos!

¡Mi general cuanto valés!

¡Perón, Perón, gran conductor,

sos el primer trabajador!

Imitemos el ejemplo

de este varón argentino,

y siguiendo su camino

griteamos de corazón:

¡Viva Perón! ¡Viva Perón!<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> La *murga* è una forma di teatro di strada che mescola musica, danza e recitazione con contenuti satirici e parodistici. Originaria dei territori del Río de La Plata e fortemente legata alla presenza afroamericana, circolò con peculiarità specifiche in diversi paesi dell'America Latina (*murga porteña* a Buenos Aires), dove si diffuse soprattutto nell'ambito delle sfilate di carnevale. Tuttavia, come chiarisce Martín Borja: «hablar de murga no es hablar de carnaval, ni carnaval es sinónimo de murga. La murga emerge recién a principios del siglo XX, tiene un impulso en la década de los '40, luego un declive importante de popularidad a partir de los '60 y vive una refundación desde los '90 hasta la actualidad. Además, la expresión murguera en Buenos Aires hace muchos años que excedió los festejos carnavales. Es preciso ubicarnos históricamente: la aparición de la murga porteña es resultado de la nueva conformación demográfica de la ciudad, como consecuencia de las olas inmigratorias, especialmente de "tanos" y "gallegos" que se agrupan en colectividades, y que despierta el desprecio de "los niños bien" y el recelo de los criollos. Ese nacimiento es casi paralelo al del surgimiento del corso, que puede verse como una adaptación del antiguo carnaval "bárbaro", a las nuevas reglas de juego de la cultura "civilizada", influencia de las capitales europeas. El corso es una puesta en escena más cuidada, representa cierto nivel de domesticación y de profesionalización, y desarrolla una industria del carnaval» (BORJA: 2020): <https://lacolmenaargentina.wordpress.com/2020/02/28/historia-del-carnaval-la-presencia-corporal-en-la-murga-portena/> (consultato: 12/1/2023).

<sup>44</sup> Il *bombo criollo*, o semplicemente *bombo*, strumento musicale appartenente alla famiglia degli strumenti membranofoni latinoamericani, e generalmente composto di due membrane di pelle montate su un cilindro di legno o di acciaio, a seconda della tradizione regionale, nasce in America latina dall'incontro della tradizione europea (grancassa) con quella indigena del bombo nativo, strumento musicale già utilizzato prima della colonia. In particolare: il *bombo legüero*, peculiare delle province del nord dell'Argentina (soprattutto Santiago del Estero), è una variante del *bombo criollo* e deve il suo nome al fatto che dovrebbe essere udito dalla distanza di una lega. Come specifica Carlos Rivero, *bombista*, compositore e insegnante, per costruire lo strumento «generalmente, se usa ceibo bien estacionado (seco), lo cual le da una mejor calidad en el sonido y le asegura una larga vida al instrumento. [...] Comúnmente se utiliza cuero de oveja, cabra o de chivo y es recomendable utilizar un parche de cabra y un parche de oveja en el mismo bombo para lograr que el instrumento obtenga dos sonidos distintos». Suonato con mazzetti di fili di cuoio o con il *palillo* di legno, il *bombo* è lo strumento immancabile della maggior parte delle espressioni del folclore argentino come *zamba*, *gato*, *chacarera*, *malambo*» (RVERO: 2012).

<sup>45</sup> *Los muchachos peronistas*, il cui autore è anonimo, venne registrata per la prima volta dal cantante e attore Hugo del Carril nel 1949. Secondo Sergio Pujol: «Circulan varias creencias sobre la autoría de la marcha más famosa de Argentina. Desechadas las versiones de que había sido compuesta por Rodolfo Sciammarella o por Domingo Marafioti - la orquesta de este último acompañó a Hugo del Carril en el disco del 1949, da ahí tal vez la confusión -, todo parece indicar que se trató de una marcha de un club deportivo de Barracas, aunque tampoco se puede desechar del todo la hipótesis de que se trató de una marcha de gremios de los gráficos, con melodía del pianista Norberto Ramos. La letra - sobre eso no hay controversias - fue escrita por el ministro de Educación Oscar Ivánissevich» (PUJOL, 2013: 94).

L'industrializzazione favorì l'ingresso di popolazione dalle province interne del Paese e il folclore, incoraggiato dal governo di Juan Domingo Perón attraverso misure statali orientate al suo riscatto e alla sua diffusione, cominciò a entrare nel gusto della classe media urbana acquisendo spazi sempre più numerosi anche in città:

Allí, una masa bullanguera acorraló al porteño de clase media, muchas veces enrolado en el tango, que se sintió avasallado por el chamamé, el rasguido doble y la chacarera trunca, los signos musicales de una alegría provinciana que se daba cita en La Enramada, el Palacio Güemes y El Parque, todas locaciones situadas en el barrio de Palermo y zonas aledañas (PUJOL, 2013: 113).

Le composizioni dei numerosi poeti e compositori originari delle province interne del Paese<sup>46</sup> che vissero, oppure scrissero e incisero a Buenos Aires opere di ispirazione *nativista*,<sup>47</sup> proiettarono l'Argentina nel mondo: è il caso di Ariel Petrocelli, Los Hermanos Ábalos, Buenaventura Luna; ma è anche il caso di Atahualpa Yupanqui il quale, incarcerato più volte per la sua affiliazione al Partito Comunista, finì per esiliarsi a Parigi dal 1949 al 1952, dove debuttò al Teatro de l'Athénée al fianco di Edith Piaf diventata sua mentore in Europa.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Dal punto di vista del folclore musicale, il territorio argentino è suddiviso in sei grandi aree: il *Noroeste* (Nord-Ovest), le province del Cuyo (centro-occidentale, al confine con il Cile), la Mesopotamia argentina (ai confini con Brasile, Uruguay e Paraguay), l'area centrale, le pianure della Pampa e la Patagonia. Il *Noroeste*, che comprende le province di Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca e La Rioja, è considerato il fulcro del folclore musicale. Sono nati qui la maggior parte degli interpreti più originali e la grande maggioranza di generi e stili, influenzati dalla tradizione andina di matrice indigena e meticcica. Tra i generi più rappresentativi della zona: la *vidala*, una forma di canto lirico e numerose danze di coppia non allacciata, che derivano dalle danze di corte europee diffuse durante l'epoca coloniale. Tra queste la *chacarera*, l'*escondido*, il *gato*, la *zamba* (ARETZ: 1973).

<sup>47</sup> Il termine *nativismo*, nell'ambito dell'etnomusicologia, venne coniato dallo scrittore Bruno Cayetano Jacovella (1910-1996) per indicare la pratica di danza, canzone e poesia creati da artisti urbani, o radicati in città, che reinterpretano a modo proprio forme e contenuti del folclore (GUERRERO: 2014). Secondo lo studioso Pablo Kohan, «se podría convenir en que el nativismo, también conocido como proyección folclórica o música popular de raíz tradicional o folclórica, es el conjunto de expresiones de raigambre folclórica, producidas fuera de su ámbito geográfico y cultural, por obra de personas determinadas» (KOHAN: 1999).

<sup>48</sup> Atahualpa Yupanqui, intervistato nel 1977 dal giornalista Joaquín Soler Serrano per il programma della Televisión española *A fondo*, raccontò così il suo incontro con Edith Piaf: «Yo estaba viviendo en casa de Paul Éluard, sin trabajo. No me conocía París [...] Yo tenía amistad con Paul Éluard, entre poetas, y un día me dijo: 'Mañana no tomes compromiso, viene a casa a cenar una gente que creo que es interesante y tienes que tocar la guitarra para ellos'. 'Cómo no, cómo no.' Y era una pequeña señora, Edith Piaf. Y me preguntó: '¿Dónde trabajas?', y le digo: 'En ninguna parte, ya me voy, ya me voy a mi país'. Me dice: 'No, París tiene que escucharte'. 'Sí, claro, alguna vez', le digo, 'alguna vez será, alguna vez será'. 'No, te tiene que escuchar, yo voy a hacer las cosas.' Y contrató el teatro Athenée para cuatro conciertos. Llenó París de afiches, un afiche extraño, insólito. Porque la gente no me conocía, pero absolutamente. Ni el dueño del hotel sabía quién era yo. Decía: 'Édith Piaf, Teatro Athenée, 6 de julio, cantará para usted y para Atahualpa Yupanqui'. Ese era el programa. Ahora la gente preguntaba '¿quién es este Atahualpa Yupanqui?' Nadie, pero absolutamente nadie. Marciano, yo marciano. Y ella cantó la primera parte y me cedió la segunda parte. Cantó la primera parte, de entrada, cantó, y me cedió, cosa de cerrar el espectáculo. Extraordinario

Il Festival di Cosquín, nato quasi per caso a gennaio del 1961 per iniziativa di un *grupo de vecinos* che ebbe l'idea di portare le proprie sedie in piazza Molina, a Cosquín, nella provincia di Córdoba, e invitare i musicisti della zona a suonare insieme, diventò il Festival più importante del Paese, e rivitalizzò definitivamente il folclore che si aprì a un dialogo fertile anche con la musica urbana.

Del resto, l'immigrazione interna aveva già portato a Buenos Aires anche ritmi come il *cuarteto cordobés* e il *chamamé*, insieme ad altre melodie tropicali come la cumbia la quale, come ricorda Ben Molar,<sup>49</sup> autore, compositore e produttore, figura chiave della produzione discografica argentina per almeno un ventennio (1950-1970), già dagli anni '40, era suono quotidiano della città: «los bailes que se hacían y salían anunciados en *El mundo* o en *Crítica* eran animados por las orquestas de Francisco Canaro y de Efraín Orozco. Media hora de música de tangos y media hora de música colombiana» (GOBELLO, OLIVERI, 2001: 26).

«La gente bailaba en todas partes, hasta en la entrada del cine mientras esperaba entrar para asistir a la proyección de la película», racconta Osvaldo Natucci, *milonguero*<sup>50</sup> e studioso del tango rientrato a Buenos Aires nel 1994 dopo anni di esilio.<sup>51</sup> Nelle sale da ballo, i *provincianos* partecipavano al rito del tango ballato, contribuendo in qualche modo a dare continuità alla mescolanza culturale che gli aveva dato origine. Provengono dall'*interior* i

---

honor que no lo olvidaré y no lo podré pagar jamás; de esas deudas que quedan, que quedan más allá del cosmos» (AMABILE: 2022): <https://carasycaretas.org.ar/2022/05/08/edith-piaf-cantara-para-usted-y-para-atahualpa-yupanqui/> (consultato: 12/1/2023).

<sup>49</sup> Moisés Smolarchik Brenner, in arte Ben Molar (1915 - 2015), è stato una figura chiave della cultura musicale *porteña* nel ventennio 1950-1970. A lui si deve l'idea di istituire il Día Nacional del Tango nel giorno di nascita di Carlos Gardel e Julio De Caro, l'11 di dicembre. Tradusse in spagnolo la maggior parte delle canzoni in lingua inglese che vennero cantate e diffuse in Argentina in quegli anni e scrisse lui stesso un gran numero di *baladas* e *boleros*. Fu l'ideatore di *14 con el Tango*, un progetto artistico che passò alla storia per aver riunito quattordici artisti tra i più nomi importanti della musica con altrettanti scrittori: lavorarono insieme Anibal Troilo, Astor Piazzolla, José Basso, Mariano Mores, Córdoba Iturburu, Raquel Forner, Carlos Alonso y Raúl Soldi con Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Manuel Mujica Lainez, Ernesto Sábato (GOBELLO: 2001).

<sup>50</sup> Il termine *milonguero* o *milonguera* si riferisce generalmente al ballerino o ballerina popolare che pratica il ballo per il proprio piacere personale, a differenza del ballerino o danzatore, per il quale la danza rappresenta una professione. Il termine deriva dal nome del luogo in cui si pratica il ballo del tango, ovvero la *milonga*, che a sua volta prende la sua denominazione dall'omonimo ritmo da cui il tango ha avuto origine. Per estensione, il termine *milonguero* può essere utilizzato come aggettivo per indicare una modalità del ballo sociale, di solito con la coppia abbracciata e con poca o nessuna distanza tra i corpi, e come aggettivo che allude all'autenticità della danza, come testimoniano diverse canzoni. Ad esempio, nel tango *Mamá, yo quiero un novio* (1929), con testo di Roberto Fontaina, una giovane donna annoiata appartenente all'oligarchia *porteña* si lamenta così con la madre: «Mamá, yo quiero un novio, que sea milonguero, guapo y compadrón, que no se ponga gomina, ni fume tabaco inglés, que pa' hablar con una mina, sepa el chamuyo al revés». In un altro tango, *El Trompito*, di Enrique Cadícamo (1943), il protagonista presenta sé stesso in questo modo: «Nací en un barrio apartado, allá por los Mataderos, y de pebete, nomás, bailé el tango bien milonguero».

<sup>51</sup> Mia intervista a Osvaldo Natucci, Buenos Aires, 4 agosto 2022.

protagonisti del racconto di Julio Cortázar, *Las puertas del cielo*, «las mujeres casi enanas y achinadas, los tipos como javaneses o mocovíes, apretados en trajes a cuadros o negros, el pelo duro peinado con fatica, brillantina en gotitas contra los reflejos azules y rosa» che nel tango, «se enlazan con grave acatamiento, pieza tras pieza giran despaciosos sin hablar, muchos con los ojos cerrados gozando al fin la paridad, la completación» (CORTÁZAR, 1987: 113).

Il sogno di diventare un paese economicamente indipendente sfumò definitivamente nel 1955 con il golpe che diede il via alla Revolución Libertadora,<sup>52</sup> con la proscrizione del peronismo, destinata a protrarsi fino al 1973 e con l'inizio della denazionalizzazione dell'industria e dei servizi.

In città cominciava a risuonare il rock,<sup>53</sup> portavoce di conflitti generazionali e transnazionali, con idoli di riferimento in gran parte stranieri, inglesi e nordamericani. Il tango perse il vigore raggiunto nella sua epoca d'oro mentre la *nueva ola*<sup>54</sup> incorporò la voce di milioni di immigrati dalle province interne del Paese che facevano ormai parte del tessuto sociale *porteño*.

Nel 1973, con il trionfo di Héctor José Cámpora,<sup>55</sup> l'intensificarsi delle azioni della militanza di sinistra rese inevitabile la scarcerazione degli attivisti imprigionati dal 1970, mentre l'esercito,

---

<sup>52</sup> *Revolución libertadora* è il nome che si diede il movimento politico che produsse il colpo di stato del 16 settembre del 1955 con il quale, destituito Juan Domingo Perón (mandato in esilio fino al 1973), prese il potere il generale Eduardo Lonardi. Lo stesso venne sostituito pochi mesi più tardi dal generale Pedro Eugenio Aramburu il quale ricoprì l'incarico di presidente *de facto* fino al 1958, anni in cui inasprì ulteriormente le posizioni antiperoniste del governo e ripristinò la Costituzione argentina del 1853.

<sup>53</sup> Come osserva Pablo Vila, il movimento del rock nazionale, caratterizzato dall'inclinazione verso una ricerca generazionale nell'ambito di una società che, a differenza di quanto avvenne un decennio più tardi, manteneva un notevole impegno verso la sfera politica e gli attori collettivi, costituì una delle alternative più significative al sistema vigente. Nel periodo di sviluppo iniziale, questo movimento definì alcune caratteristiche distintive: la musica assunse un ruolo di primaria importanza come mezzo privilegiato per veicolare la proposta culturale, mentre vennero delineati sia il concetto di antagonista (il sistema), che il contesto in cui si sviluppò il conflitto (la cultura). Allo stesso tempo, venne delineato il circuito di comunicazione che sarebbe diventato caratteristico in seguito, ovvero i concerti dal vivo (VILA: 1987).

<sup>54</sup> La *nueva ola* è un movimento di musicisti e interpreti americani sorto intorno alla metà degli anni '60, con peculiarità proprie a seconda dei paesi nei quali si sviluppò, direttamente influenzato dal *rock and roll* statunitense, il cui riferimento principale fu Elvis Presley. In Argentina, a principio degli anni '70, la *nueva ola* veicolò un vero e proprio cambiamento culturale tra le generazioni di giovani che, almeno all'inizio di questo fenomeno, condivisero temi e inquietudini con il rock di altri paesi americani e dell'Europa occidentale (GOBELLO: 2001).

<sup>55</sup> Nel 1973, il presidente del governo militare Alejandro Agustín Lanusse si candidò per la seconda volta alla presidenza della Nazione proponendo una transizione guidata tra le Forze Armate e il governo peronista. Tuttavia, il suo tentativo fallì e il generale riuscì ad ottenere la prescrizione di Juan Domingo Perón, già in esilio. Perón nominò quindi Héctor Cámpora come candidato vicario, il quale si dichiarò incondizionatamente fedele al suo leader. Cámpora, alla guida del primo governo costituzionale in diciotto anni, fu ben accolto anche tra i settori più giovani e radicalizzati del peronismo, così come dai movimenti di sinistra e l'atmosfera che venne a crearsi riempì di speranza la società civile e le organizzazioni politiche e militanti che avevano lottato per conquistare la democrazia. Tuttavia, i

che aveva proscritto il peronismo, optò per il ritorno di Juan Domingo Perón ritenendola l'unica soluzione possibile.

Tuttavia, i conflitti nel Paese non si placarono e il 24 febbraio 1974, con la destituzione del governatore di Córdoba Obregón Cano, il Navarrazo<sup>56</sup> segnò l'inizio della feroce repressione che contava sul braccio armato della Triple A, guidata da José López Rega, ex segretario personale di Perón durante l'esilio spagnolo e creata un anno prima da Isabel, che succedette al marito dopo la sua morte.

Il 24 marzo 1976, il golpe guidato dal comandante in capo dell'esercito Jorge Rafael Videla, deposta Isabel Perón, segnò l'inizio dell'ultima dittatura, che gettò al rogo i libri<sup>57</sup> e imbavagliò il Paese servendosi della tortura, del sequestro e della *desaparición*. Come scrive Rafael Flores Montenegro: «vinieron los toques de queda y el terror generalizado, implacable, instalándose como la peste negra en las fábricas, universidades, oficinas y barrios» (FLORES MONTENEGRO, 2008: 78)

Due anni più tardi, quando León Gieco, «el más censurado de todos los rockeros argentinos» (PUJOL, 2007: 87), si trovava già in esilio negli Stati Uniti, fu invitato a partecipare a un festival organizzato dalla Fundación de Genética Humana,<sup>58</sup> presieduta da Alicia Raquel Hartridge, moglie di Jorge Rafael Videla. Poiché si sentiva al sicuro a causa dell'ufficialità dell'evento,<sup>59</sup> ne approfittò per registrare un disco a Buenos Aires, sul quale, per evitare la

---

conflitti all'interno del peronismo tra i sostenitori dell'ala più conservatrice, ostili agli ideali dello schieramento di sinistra, e coloro che vedevano il peronismo unicamente come una fase di transizione verso un governo socialista, si intensificarono rapidamente. La situazione culminò in uno scontro aperto noto come la Masacre de Ezeiza, scoppiato nel giorno del ritorno di Juan Domingo Perón dall'esilio, il 20 giugno 1973. Cámpora fu costretto a dimettersi e le elezioni videro la vittoria della formula che portò al governo Juan Domingo Perón e la moglie Isabel (ROMERO J. L.: 2013). Come ricorda Rafael Flores Montenegro nel saggio dedicato all'esperienza politica della Mesa de Gremios tra il 1973 e il 1976, «cuando Cámpora entregó el gobierno a Perón-Isabel en el año 1973, la tristeza y el desconsuelo con las posibilidades siquiera tácticas de la democracia burguesa se tornaron inexorables en nuestro ámbito. Si ellos, los peronistas de izquierda sufrieron, nosotros mucho más» (FLORES MONTENEGRO, 2008: 45).

<sup>56</sup> El Navarrazo, o Contracordobazo, considerato il precedente più significativo prima del golpe dell'insediamento della dittatura del 1976, fu il golpe che destituì il governatore della provincia di Córdoba insieme al suo vice Atilio López il 27 febbraio 1974. In quel momento Perón era presidente della Nazione.

<sup>57</sup> Il 26 di giugno del 1980, su ordine del tribunale di La Plata, vennero bruciati a Sarandí, a sud della capitale, la maggior parte dei titoli pubblicati dal Centro Editor de América Latina. Le edizioni del Centro Editor passarono alla storia per la raffinata selezione dei testi, la qualità delle traduzioni e il prezzo economico con il quale vennero diffuse.

<sup>58</sup> Nell'ambito delle iniziative organizzate in occasione del Festival para la Genética Humana, fece il suo debutto Serú Girán, un gruppo rock destinato a diventare tra i più importanti della storia del genere in America Latina. Il quartetto era formato da Charlie García, Pedro Aznar, David Lebon e Oscar Moro (PUJOL: 2007).

<sup>59</sup> Come ricorda Facundo Gari in "El horror y la resistencia", León Gieco è stato intervistato nel 2008, da Laura Santos, Alejandro Petruccelli e Pablo Morgade, in occasione di un'inchiesta giornalistica pubblicata con il titolo *Música y Dictadura. Por qué cantábamos*. In quell'occasione, il cantautore ha evocato la figura del musicista e regista Víctor Jara, assassinato nel 1973 a Santiago del Chile con queste parole: «Creo que muchos artistas nos salvamos por el tremendo repudio que despertó en todo el mundo el asesinato de Jara. Esa muerte y las consecuencias que desató,

censura, fece pubblicare la scritta “grabado en el Festival de la Fundación de Genética Humana”.

Il disco include la canzone intitolata *La historia esta*:

Dejate atravesar por la realidad  
y que ella grite en tu cabeza  
porque es muy malo dejar pasar  
por un costado a la historia esta  
porque es muy malo dejar pasar  
por un costado a la historia esta.

[...] Alguna vez sentiste muy de cerca  
avanzar a la tragedia  
todo lo pisa y lo rompe  
y en su lomo lleva  
a una niña buena.

I nomi dei numerosi scrittori argentini, tra cui Humberto Constantini, Juan Gelman, Pedro Orgambide, Griselda Gambaro e moltissimi altri che furono costretti all'esilio durante la dittatura del '76, si sommarono a quelli di altri esuli, come Julio Cortázar, che nel 1951 dovette lasciare il Paese a causa dei contrasti con il governo peronista.<sup>60</sup>

Altri scrittori, come Rodolfo Walsh, il cui destino fu quello di desaparecido, furono tra le numerose vittime della dittatura militare.<sup>61</sup> Walsh venne sequestrato il 25 marzo 1977, il giorno dopo aver firmato e spedito per posta a diversi quotidiani nazionali e stranieri la *Carta abierta de*

---

al descubrir el horror del régimen de Pinochet, detuvieron el exterminio de muchos artistas. Siempre digo que Jara, con su calvario, nos regaló la vida al resto»: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-12057-2008-11-23.html#:~:text=Le%C3%B3n%20Gieco> (consultato: 9/03/2023).

<sup>60</sup> Come ricorda Rosa Montero in un articolo intitolato “El camino de Damasco de Julio Cortázar”, lo scrittore, in diverse occasioni, si esprime in modo feroce nei confronti del peronismo: «le molestó profundamente esa ola del peronismo de la época, que consideraba de una profunda vulgaridad»: [https://elpais.com/elpais/2015/07/22/eps/1437562493\\_886614.html](https://elpais.com/elpais/2015/07/22/eps/1437562493_886614.html) (consultato: 2/2/23).

<sup>61</sup> La lunga lista di scrittori e giornalisti desaparecidos è consultabile online sul sito desaparecidos.org: <http://www.desaparecidos.org/arg/victimasescri.html> (consultato: 2/4/23).

*un escritor a la Junta militar*,<sup>62</sup> documento nel quale denunciava puntualmente i crimini del regime,<sup>63</sup> compresi quelli legati al nuovo assetto economico imposto al Paese.<sup>64</sup>

Solo alcune canzoni d'autore e qualche rock riuscirono a sfuggire alla severa censura del regime,<sup>65</sup> come era già accaduto durante la cosiddetta *Revolución argentina*.<sup>66</sup> In quell'epoca, Miguel Cantilo riuscì, come per miracolo, a cantare dal vivo la *Marcha de la Bronca* nel 1970:

Bronca cuando rien satisfechos  
al haber comprado sus derechos,  
bronca cuando se hacen moralistas  
y entran a correr a los artistas.  
Bronca cuando a plena luz del día  
sacan a pasear su hipocresía,  
bronca de la brava, de la mía,  
bronca que se puede recitar.

---

<sup>62</sup> La lettera di Rodolfo Walsh, che nel 1977 non venne pubblicata da nessun quotidiano locale, cominciò tuttavia a diffondersi all'estero e a partire dall'edizione del 1948 dell'opera più conosciuta dello scrittore, intitolata *Operación masacre*, la casa editrice Ediciones de la Flor, la aggiunse come Appendice in tutte le riedizioni.

<sup>63</sup> La lettera denunciava già apertamente «quince mil desaparecidos, diez mil presos, cuatro mil muertos, decenas de miles de desterrados» (WALSH, 2007: 226).

<sup>64</sup> Come scrive Rodolfo Walsh, «En la política económica de ese gobierno debe buscarse no solo la explicación de sus crímenes sino una atrocidad mayor que castiga a millones de seres humanos con la miseria planificada» (WALSH, 2007: 232).

<sup>65</sup> Il complesso rapporto tra rock e censura, è stato affrontato da diversi autori, a partire dallo studio pionieristico di Pablo Vila del 1985. Secondo Vila, lungi dal poter essere considerato come un movimento politico, il rock argentino «fue capaz de generar respuestas antagónicas, llegando a constituirse, por momentos, en uno de los pocos opositores masivos del régimen militar» (VILA: 1985). Secondo lo stesso autore, il rock svolse un ruolo chiave nei processi di socializzazione e ri-socializzazione di un gran numero di giovani negli anni della dittatura, contrapponendo l'azione solidale al modello individualista proposto dal regime. Cristián Secul Giusti propone una riflessione in merito al fatto che «el rock argentino se diferenciò de su predecesor anglosajón por su nacimiento en un contexto de democracia restringida y su posterior crecimiento a la sombra de la dictadura militar de Onganía (1966-1970). Por lo tanto, se desarrolló a partir de la construcción de espacios de libertad, que con el transcurso de los años mantuvo como premisa fundamental la búsqueda libertaria en todos y cada uno de los ámbitos que se les fueron negados» (SECUL JUSTI, 2014: 149). Tuttavia, per quanto riguarda il contenuto dei testi delle canzoni, salvo alcune eccezioni, non è possibile parlare di una denuncia esplicita del regime o delle violazioni dei diritti umani, quanto piuttosto dell'impiego di una risorsa che, secondo Pablo Alabarces, accomuna le *letras* della musica popolare in tempi di proibizioni e dittature, quando questa «puede aparecer condensando expectativas e ilusiones democráticas, tanto a favor de la posibilidad metafórica de las líricas, el juego de la alusión y la perifrasis, o a veces la mera atribución imaginaria de sentidos contestatarios por parte de los públicos, cuando la oscuridad metafórica así lo permite» (ALABARCES: 2008).

<sup>66</sup> Nel periodo conosciuto come *Revolución argentina*, dal 28 di giugno del 1966 al 25 di maggio del 1973, dopo il colpo di Stato che destituì il presidente eletto democraticamente Arturo Illia e nominò al suo posto il Comandante in capo dell'Esercito Juan Carlos Onganía (1966-1970), dopo i conflitti scoppiati all'interno delle Forze Armate, si succedettero al potere altri due militari: Roberto Marcelo Levingston (1970-1971), ex capo dei servizi segreti e Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973), Comandante in capo dell'Esercito.

Para los que toman lo que es nuestro  
con el guante de disimular.<sup>67</sup>

Nel 1979, la Commissione Interamericana dei Diritti Umani (CIDH) visitò l'Argentina per un periodo di quattordici giorni. La relazione della visita, pubblicata nell'aprile del 1980, rappresentò una svolta per il regime, poiché focalizzò l'attenzione internazionale sulle violazioni dei diritti umani.<sup>68</sup>

Prima che la dittatura si ritirasse definitivamente, i grandi concerti di musica popolare diedero una risposta all'urgenza ormai incontenibile della cittadinanza di tornare a riunirsi e intonare un canto collettivo. Il 18 febbraio del 1982 Mercedes Sosa, che aveva dovuto fuggire in fretta e furia dopo il suo ultimo recital a Mar del Plata nel 1978, tenne tredici concerti in dieci giorni riempiendo i 25.000 post del Teatro Opera di Buenos Aires.<sup>69</sup> In quell'occasione tornò ad evocare una latinoamericanità con la quale la città sarà obbligata a fare presto i conti e che, nel testo si configura come un richiamo alla fratellanza, già parte della canzone popolare americana:

Siento al caminar  
toda la piel de América en mi piel  
y anda en mi sangre un río  
que libera en mi voz  
su caudal.

[...] Subo desde el Sur  
hacia la entraña América y total

---

<sup>67</sup> *La marcha de la bronca* (1972), di Miguel Cantilo.

<sup>68</sup> Come evidenziato da María Teresa Piñeiro «si bien el Informe Final sobre la Situación de los Derechos Humanos en la Argentina no se divulgó masivamente en el país, su repercusión fue amplia en el exterior y ratificó las denuncias de las víctimas. Fue perjudicial para la dictadura argentina, terminó de quebrar la pretendida imagen que buscaba el gobierno militar para dar paso a la realidad de las torturas, desapariciones, centros clandestinos, asesinatos y secuestros» (PIÑEIRO: 2017).

<sup>69</sup> Durante i concerti del 1982 venne prodotto il doppio album intitolato *Mercedes Sosa en Argentina 1982*, registrato dal vivo da Gustavo Gauvry, che rimase per molti anni uno dei dischi più venduti della storia. Come ricorda Claudia Regina Martínez: «obviamente, en uno de los shows, la Negra cantó 'La carta', aunque se lo hubieran prohibido. 'Los hambrientos piden pan/Plomo les da la milicia, sí', resonó en el Ópera. Se fue al día siguiente del último show porque la tensión ya era incontrolable. Volvió, eso sí, a los pocos meses y se fue de gira por todo el país, que estaba presenciando ya el final del gobierno militar»: <https://carasycaretas.org.ar/2022/02/18/el-operativo-retorno-de-mercedes-sosa/> (consultato: 28/02/2023).



pura raíz de un grito  
destinado a crecer  
y a estallar.<sup>70</sup>

Nel medesimo decennio ebbe inizio il movimento di rinascita del folclore, che non si interruppe più e che inaugurò a nuove mescolanze tra lo stesso folclore, il tango e il rock.

Nel 1982, il presidente *de facto*, il generale Leopoldo Galtieri, in un ultimo tentativo di rafforzare un regime sempre più indebolito, fece leva sul valore simbolico dell'identità nazionale dichiarando guerra alla Gran Bretagna nel tentativo di riconquistare la sovranità sulle isole Malvinas, uno degli ultimi territori d'oltremare dell'ex Impero Britannico.

Il conflitto, che rappresentò l'ultimo atto di una disputa che affondava le sue radici nel 1833, con l'espulsione delle autorità argentine dall'isola e l'insediamento dell'esercito britannico, si rivelò un fallimento che accelerò la ritirata di un governo che «se hallaba en dificultades por los problemas de la economía nacional, las divisiones internas del cuerpo militar y un aislamiento político alarmante para un régimen que había anunciado el propósito de regenerar a la sociedad argentina y a sus grupos dirigentes» (ALTAMIRANO, 2013: 11).

Infatti, il 30 ottobre del 1983, il regime si vide costretto a indire elezioni democratiche mentre il Paese entrava in un periodo di lutto nazionale nel quale piangeva oltre seicento morti, caduti in poco più di un mese di conflitto. Questa vicenda, che causò una profonda ferita nazionale, divenne presto oggetto della letteratura.<sup>71</sup> Già nel 1983, il romanzo *Los pichiciegos* di

---

<sup>70</sup> *Canción con todos*, tema composto nel 1969 da César Isella con testo di Armando Tejada Gómez, proprio a partire da questi concerti, divenne un simbolo del ritorno alla democrazia e del destino che accomunava i paesi latinoamericani governati da regimi autoritari.

<sup>71</sup> Secondo Exequiel Svetliza, nel contesto del corpus letterario dedicato alla costruzione e all'organizzazione del ricordo delle Malvinas, le testimonianze dei protagonisti degli eventi bellici rivestono un ruolo di primaria importanza. Queste testimonianze, che assumono diverse forme e generi quali biografie, autobiografie, corrispondenze, diari personali, resoconti giornalistici, studi antropologici e altre espressioni letterarie, sono fondamentali in quanto derivano direttamente dall'esperienza della guerra e pertanto godono di una legittimazione intrinseca. I testi di narrativa, le poesie e i romanzi, svolgono peraltro un compito altrettanto rilevante all'interno del panorama letterario sulle Malvinas, in quanto mettono in evidenza aspetti della guerra che nelle testimonianze si manifestano in maniera implicita o velata. Queste opere, inoltre, veicolano discorsi che spesso si contrappongono alle narrazioni testimoniali, contribuendo così a smitizzare il contesto delle Malvinas da una prospettiva critica. (SVETLIZA: 2011). Laura Segade specifica che, tra le pubblicazioni di varia natura che documentano la guerra delle Malvinas, emergono due opere di riferimento: da un lato, il romanzo *Los pichiciegos* di Rodolfo Fogwill e dall'altro, *Los chicos de la guerra*, una raccolta di testimonianze curata dal giornalista Daniel Kon. Questi testi si distinguono, innanzitutto, poiché inaugurano i due principali modi in cui le Malvinas saranno narrate: attraverso la finzione letteraria e attraverso il racconto testimoniale (SEGADE: 2015). Tra le numerose opere più recenti dedicate alle Malvinas si possono segnalare: *Malvinas, entre brazadas y memoria* (2014) di Agustín Barletti che, nel 2014, unì a nuoto le due isole attraversando lo stretto di San Carlos (De los dos vientos), *La guerra menos pensada. Relatos y memorias de Malvinas* (2016), una raccolta di testi di diciassette autori contemporanei (Alfaguara), *Nación vacuna*

Rodolfo Fogwill, scritto durante la guerra, rifletteva sulla capacità del Paese di elaborare le tragedie vissute. Nel romanzo, *El Loro*, soldato argentino sopravvissuto che, stufo della guerra si nasconde insieme ad altri in una galleria sotterranea dove combatte per mesi la fame, vittima della disperazione e della mancanza di prospettive, riflette sulle conseguenze del conflitto ponendo in discussione il rapporto tra la memoria e il potere: «¿Querés decir que la memoria depende de los que mandan, o de lo que te mandan los que mandan?» (FOGWILL, 1983: 37). Lo stesso anno, Charly García, uno dei padri del rock nazionale, cantava la tristezza e la speranza insieme con queste parole:

Los que están en el aire pueden desaparecer en el aire  
los que están en la calle pueden desaparecer en la calle  
los amigos del barrio pueden desaparecer  
pero los dinosaurios van a desaparecer.<sup>72</sup>

Nell'Argentina riemersa dagli anni oscuri della dittatura, molti scrittori, poeti e artisti esiliati rientrarono appena fu loro possibile.<sup>73</sup> Horacio Salas ricorda quel momento come l'inizio di una nuova vita: «En octubre del 1983 aterrizé en Ezeiza decidido a recomenzar de cero. El resto es otra historia» (SALAS, 1993: 559). Altri, *insiliados*, ripresero la parola dopo aver pubblicato per anni i propri testi «tanteando los límites de la censura». Lo racconta Abelardo Castillo, editore della rivista *El Ornitorrinco*<sup>74</sup> quando, intervistato nel 2006 dalla giornalista Silvina Freira afferma: «Siempre pensé que la resistencia se hace desde dentro, porque acá estaban las Madres de Plaza

---

(2020) di Fernanda García Lao (Candaya), *Postales desde Malvinas* (2021) di Federico Lorenz, che aveva già dedicato numerose pubblicazioni al tema, *La otra guerra* (2021) di Leila Guerrero (Anagrama), che narra la storia del cimitero delle Malvinas e del processo che portò all'identificazione dei soldati caduti nel conflitto, *Dos soldados* (2022) di Ángela Pradelli (Emecé), nel quale si intrecciano le testimonianze di Pietro Freschi, italiano ex combattente durante la Seconda Guerra Mondiale ed Héctor Roldán, ex combattente della Guerra delle Malvinas.

<sup>72</sup> *Los dinosaurios* (1983), di Charly García.

<sup>73</sup> Tra i numerosi scrittori rientrati immediatamente dopo l'apertura democratica, oltre a Horacio Salas: Humberto Constantini, Pedro Orgambide, Mempo Giardinelli, Griselda Gambaro, Angélica Gorodischer.

<sup>74</sup> La rivista letteraria *El Ornitorrinco* vide la luce nell'ottobre/novembre del 1977, grazie a un gruppo di redattori, tra i quali Abelardo Castillo, Daniel Freidemberg, Irene Gruss, Liliana Heker, Sylvia Iparraguirre, Bernardo Jobson, Cristina Klein, Ana de Llosa, Laura Nicastro, Elia Parra, Cristina Piña, Julia Sancho ed Enrique D. Zattara. Castillo, direttore della rivista, nella sua nota introduttiva, sottolineava come il 1977 segnasse «una resurrección de la literatura de revista» (CASTILLO, 1977: 27). Nonostante la censura e il controllo, *El Ornitorrinco*, nel febbraio del 1981, fu l'unica rivista a pubblicare le due richieste avanzate dalle Madres di Plaza de Mayo nelle quali si chiedevano le liste dei desaparecidos e le informazioni sul loro luogo di detenzione. L'ultimo ultimo è apparso nel luglio/agosto del 1986.

de Mayo y acá se vivió uno de los fenómenos de resistencia cultural más grande que ha habido en el mundo, como fue Teatro Abierto».<sup>75</sup>

Il Paese inaugurava il lungo periodo di rielaborazione di una delle dittature più feroci della storia, accanto al quale prese avvio un importante processo di risignificazione - tutt'ora in corso - dei luoghi più emblematici di Buenos Aires, che la rende esemplare nel mondo.

La complessa rielaborazione identitaria che la città fu costretta a intraprendere negli anni successivi alla dittatura rappresenta il punto di partenza e uno dei temi centrali di questa ricerca.

---

<sup>75</sup> Nell'articolo intitolato "La Marina entró al teatro y se llevó a un actor", Silvina Frieria intervista lo scrittore Abelardo Castillo: [https://www.pagina12.com.ar/especiales/30anios/mi\\_24\\_de\\_marzo-abelardo\\_castillo.html](https://www.pagina12.com.ar/especiales/30anios/mi_24_de_marzo-abelardo_castillo.html) (consultato: 3/2/2023).

## CAPITOLO 2

### IL CONTESTO STORICO E URBANO DEL POST-DITTATURA

Todavía cantamos, todavía pedimos,  
todavía soñamos, todavía esperamos,  
que nos den la esperanza  
de saber que es posible  
que el jardín se ilumine  
con las risas y el canto  
de los que amamos tanto.

Victor Heredia

#### 2.1 - 1983: Raúl Alfonsín e il ritorno della democrazia

Come già accennato nel capitolo precedente, l'ultima dittatura argentina, guidata dal presidente *de facto* Leopoldo Galtieri, iniziò a perdere terreno dopo un tentativo estremo di recuperare consenso attraverso la dichiarazione di guerra alla Gran Bretagna per la riconquista delle isole Malvinas. In questo contesto, il regime utilizzò anche la musica come mezzo pur di riconquistare approvazione, e patrocinò l'organizzazione di uno dei concerti più controversi della storia.

Il 16 maggio 1982, il Festival de Solidaridad Latinoamericana, che riunì circa 80.000 persone allo stadio Obras Sanitarias, e che secondo Sergio Pujol «empaño un desempeño hasta ese momento más que digno frente a una dictadura genocida que, para poder consolidarse de modo hegemónico, debía cooptar diferentes espacios de la vida social y cultural del país»<sup>76</sup> (JALIL: 2022), divenne il simbolo più emblematico di una richiesta di assenso, che ebbe grande ripercussione mediatica. Parteciparono quasi tutti i grandi nomi del rock nazionale: Litto Nebbia, Pappo, Luis Alberto Spinetta, ma anche qualche straniero come David Lebon che cantò con Charly García. Soltanto un gruppo, Virus,<sup>77</sup> che intuì la manipolazione, si rifiutò di intervenire. Si esibì

---

<sup>76</sup> Riportato nell'articolo di Oscar Jalil, intitolato "Malvinas, el rock y la historia detrás del Festival de la Solidaridad Americana": <https://es.rollingstone.com/malvinas-el-rock-y-la-historia-detras-del-festival-de-la-solidaridad-americana/> (consultato 10/6/2022).

<sup>77</sup> La famiglia di Federico Moura, leader del gruppo, soffrì in carne propria la repressione militare: il fratello maggiore di Federico, Jorge Moura, venne sequestrato l'8 de marzo de 1977 da un *grupo de tareas* che assaltò la casa di famiglia, a City Bell. Jorge, militante dell'Ejército Revolucionario del Pueblo, aveva partecipato a diverse operazioni tra le quali, nel 1975, il massacro di Monte Chingolo. L'episodio è ricordato dalla canzone *Ellos nos han separado* che appartiene all'album *Agujero interior* (1983): «Hermano, quiero apretarte la mano/ sabemos que ellos nos han separado/ parece ser un mal general/ que va a haber que solucionar». La figura di Jorge Moura è evocata in numerose altre canzoni di Virus tra le quali: *Dame una señal* e *Amor Descartable* (1984), *Encuentro en el Río* (1987).

persino León Gieco il cui *Sólo le pido a Dios* divenne una sorta di colonna sonora “pacifista” di un evento i cui introiti erano destinati a finanziare cibo e vestiti per l’esercito in guerra (SEOANE, 2004: 162). Il concerto, rafforzato dal decreto che proibiva a radio e televisione di trasmettere musica in lingua inglese, riaccese l’entusiasmo nazionalista e rimase una «bisagra para la historia del rock nacional» (PUJOL, 1993: 398), visto che riportò alla ribalta il folclore e la musica nazionale in tutte le emittenti radiofoniche. Fino a prima di questo concerto, il rock aveva rappresentato la voce tradizionalmente più critica nei confronti di burocrazie e autoritarismi,<sup>78</sup> riuscendo a impiegare linguaggi che sembravano sfuggire alle maglie della censura tanto che, proprio nei concerti rock cominciarono a circolare cori che gridavano «se va a acabar se va a acabar la dictadura militar o toda la noche hasta que salga el sol mandando a los milicos al paredón» (GOBELLO, OLIVERI, 2001: 62).

Eppure, nonostante gli sforzi del regime, il vigore delle proteste dei movimenti sorti nell’ambito della società civile non diminuì. Da tempo ormai, questi movimenti chiedevano con forza elezioni democratiche attraverso azioni concrete e significative, che si intensificarono negli ultimi anni della dittatura. Ad esempio, la Confederación General del Trabajo organizzò una manifestazione il 30 marzo 1982 che riempì la Plaza de Mayo al grido di «Pan, Paz y Trabajo», e che si diffuse in molte altre zone del Paese, riaccendendo la speranza di lotta del movimento operaio nonostante la violentissima repressione.<sup>79</sup>

Qualche mese più tardi, il 5 ottobre 1982, la prima Marcha por la vida y la defensa integral de los derechos humanos, convocata dall’Asamblea Permanente por los Derechos Humanos insieme al Movimiento Ecueménico por los Derechos Humanos, la Liga Argentina por los Derechos del Hombre, il Centro de Estudios Legales y Sociales, la Agrupación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas, il Servicio de Paz y Justicia para América Latina e Madres de Plaza de Mayo, sfidò la proibizione del generale Reynaldo Bignone, che aveva sostituito Galtieri dal 18 giugno dell’82 dopo il fallimento della campagna militare nelle Malvinas, e affollò le strade di Buenos Aires senza riuscire ad accedere a Plaza de Mayo, ma attirando su di sé gli occhi del mondo intero.<sup>80</sup> Qualcosa di simile accadde anche in occasione della Marcha de la Multipartidaria

---

<sup>78</sup> In relazione al rapporto tra il rock e la censura, si richiama l’attenzione alla nota 65.

<sup>79</sup> Come scrive Juan González in un articolo intitolato “30 marzo 1983: El comienzo del fin de la dictadura militar”, l’intervento della polizia, arrivata sul posto per disperdere il corteo, si concluse con oltre mille detenzioni e la morte di diversi manifestanti: <https://www.noticiasurbanas.com.ar/noticias/30-de-marzo-de-1982-el-comienzo-del-fin-de-la-dictadura-militar/> (consultato 03/02/2023).

<sup>80</sup> Con l’aumentare delle manifestazioni di protesta, nel 1982, la repressione dei giornalisti locali si inasprì e il ruolo dei giornalisti e fotografi internazionali divenne ancora più strategico. Pierre Bousquet, vicedirettore di France Press

del 16 dicembre del 1983, quando «columnas interminables se estacionaron sobre la 9 de Julio y Avenida de Mayo, y de a poco, fueron llenando la Plaza de Mayo» (MARTÍN: 2020), anch'essa soffocata nella violenza ma seguita dall'annuncio da parte di Bignone delle ormai prossime - inevitabili - elezioni democratiche.

Il radicale Raúl Alfonsín assunse la presidenza il 10 dicembre 1983, Giornata Internazionale dei Diritti Umani, dopo una campagna elettorale che oltre alla democrazia, prometteva la reindustrializzazione del Paese, il recupero dei patrimoni statali che erano stati privatizzati e il castigo per chi aveva represso, usurpato, violato i diritti umani. La pace sarebbe stata conquistata attraverso la giustizia sociale, e non più attraverso la repressione. Negli anni della dittatura «había estado entre los más enérgicos defensores de los derechos humanos, y había hecho de ellos una bandera durante la campaña, en la que fustigó duramente a la corporación militar» (ROMERO, 2017: 281).

Con la sua elezione il paese inaugurò un processo democratico “definitivo” nel quale, per la prima volta, una democrazia liberale e repubblicana provava a chiudere i ponti con una politica che aveva considerato l'avversario un “nemico da eliminare”, piuttosto che un oppositore con il quale confrontarsi. Dopo il golpe del generale Uriburu nel settembre del 1930, l'Argentina aveva subito una serie di colpi di stato, il cui vero scopo era celato dietro l'azione delle élite di proprietari terrieri, banchieri e impresari, nonché dei settori conservatori. Questi gruppi, che non riuscirono a consolidare un partito di destra forte, ricorrevano alla «intervención de los militares» (SVAMPA, 2005: 30) per canalizzare i propri interessi settoriali, ostacolando con ogni mezzo possibile l'insediamento di un governo democratico.<sup>81</sup> Secondo Gladys Lechini e Pedro Romero,

---

tra il 1975 e il 1980 in Argentina e unico corrispondente straniero accreditato presso le Forze Armate, ricorda: «Para hacer un frente común, hicimos, entre corresponsales de las agencias AP, Reuter, EFE, ANSA, Prensa Latina y Tass, un acuerdo no escrito de intercambiar datos. El que tenía primero la información, la utilizaba con quince minutos de adelanto sobre los demás, pero todos seguían formando un bloque frente a una eventual represión» (GORINI, 2006: 73). La manifestazione del 5 ottobre del 1982 attirò particolare attenzione mediatica dopo la diffusione di una fotografia scattata da Marcelo Ranea, che ritraeva Asunción de Leguía, una delle Madres, abbracciata al Vicecommissario Carlos Enrique Gallone, in piena manifestazione. Questa fotografia fu pubblicata sui rotocalchi di tutto il mondo, accompagnata da diverse interpretazioni che evocavano l'inizio di un possibile cammino di riconciliazione. Tuttavia, nessuna testata si preoccupò di raccogliere la testimonianza della donna che, mentre avanzava a pugni levati per farsi strada tra le forze di polizia, ebbe un capogiro e venne sostenuta dal militare, dal quale, secondo i testimoni presenti, si liberò in modo piuttosto violento. Paradossalmente, questo episodio divenne l'opportunità per attirare un'ampia attenzione mediatica. Persino il quotidiano *Clarín*, per la prima volta, parlò dei desaparecidos, segnalando l'illegalità della marcia svoltasi nonostante la proibizione delle autorità, ma aggiungendo che «el problema de los derechos humanos encarna una preocupación legítima, no solamente de las familias afectadas, sino también de la comunidad nacional en su conjunto» (ibidem: 489).

<sup>81</sup> Osvaldo Bayer, intervistato da Ulises Gorini a proposito del golpe del 1976, ricorda: «Uno veía a todos los señorones del poder económico que saludaban la llegada de Videla. En las solicitudes de apoyo a Videla están todas

a partire dal governo di Alfonsín si può osservare «una evolución de los partidos hacia el desempeño de roles de gobierno u oposición, en un marco de competencia abierta y si fuera necesario de colaboración sistémica» (LECHINI, ROMERO, 2002: 145).

Ciononostante la “nuova” democrazia, alle prese con una tradizione di governi autoritari, dovette lottare con sindacati non volevano essere riformati, con una Chiesa cattolica che difese il suo spazio contro la diffusione del laicismo, con le Forze Armate, che accettarono di giudicare i loro vecchi capi già in pensione, ma non gli ufficiali ancora in servizio (ROMERO: 2003) e dovette accettare il fatto che nessun membro dell’esercito - composto quasi esclusivamente da cattolici - fosse disposto a pentirsi, o a denunciare qualcuno dei compagni tra coloro che si ribellarono al governo democratico.

Alfonsín riceveva tra le mani un Paese con un debito estero di 56.000 milioni di dollari (SEOANE: 2003). L’autonominatosi *proceso de reorganización nacional*, che intendeva “rimettere ordine” in tutto ciò che era sfuggito di mano ai governi precedenti dal punto di vista sociale, compresi i movimenti sindacali e le proteste popolari in diversi ambiti della società civile, aveva affidato il Ministero dell’economia a Martínez de Hoz. Il Ministro, dopo aver pianificato la svendita delle aziende dello Stato, aveva statalizzato il debito delle imprese private (BAYER, BORÓN, GAMBINA, BARILLARO, LA GRECA: 2010; REATI: 2006).

Nel 1975, il tentativo di mettere fine alla politica riformista e statalista intrapresa durante il governo di Isabel Perón con il *plan de ajuste* noto come Rodrigazo, che puntava a ridurre drasticamente il potere d’acquisto dei salari, fallì, almeno in parte, grazie alle proteste dei movimenti popolari.<sup>82</sup> Tuttavia, la dittatura instauratasi dopo il golpe del 24 marzo 1976 utilizzò ogni mezzo a sua disposizione per portare a termine la radicale *reorganización* dello Stato che il suo stesso nome preannunciava.

La politica del terrore, la censura capillare, il progetto di sterminio degli oppositori avevano contribuito ad allontanare la percezione generale delle conseguenze dei profondi cambiamenti economici e sociali che stava subendo il Paese. La gran parte della società civile parve prenderne

---

las organizaciones económicas importantes y hasta la Sociedad alemana de gimnasia y de otras colectividades. Hay que recorrer los diarios para darse cuenta de todo eso» (GORINI, BAYER, 1999: 45).

<sup>82</sup> In questo contesto, risultò determinante l’attività delle Mesas de Coordinadora de Gremios, o Mesa de gremios en Lucha che, dalla prima metà degli anni ’70, intendeva coordinare l’attività sindacale delle diverse categorie di lavoratori per garantire la possibilità di una mobilitazione costante, collettiva e indipendente. L’esperienza, sperimentata a Córdoba in seguito alla crisi interna della CGT (Confederación General del Trabajo) e allo scoppio del Cordobazo del 1969, si diffuse presto in altre città argentine e nella capitale (FLORES MONTENEGRO: 2008).

coscienza soltanto sul finire degli anni '80, poco prima della profonda crisi che porterà lo stesso Alfonsín a dimettersi prima dello scadere del mandato, nel 1989.

Mentre il governo militare disintegrava il tessuto sociale del Paese con la riforma finanziaria del 1977 e la liberalizzazione del mercato dei capitali, spingendo risparmiatori e industriali a privilegiare gli investimenti di tipo speculativo a discapito dell'economia reale, il governo di Alfonsín non riuscì a trovare «la fórmula, a la vez económica y política, que permitiera reencontrar las claves perdidas de la integración social» (SVAMPA, 2005: 25).

Dal punto di vista economico, il proposito di riorganizzare l'economia attraverso il Plan Austral<sup>83</sup> e la rinegoziazione del debito estero, non sortirono gli effetti desiderati: il congelamento dei prezzi e dei salari, la riduzione della spesa pubblica e il controllo dell'emissione di denaro non furono sufficienti a frenare la fuga all'estero dei capitali, e nemmeno a contenere l'inflazione a lungo termine.

Il processo di modernizzazione dello Stato annunciato da Alfonsín, tradotto in pratica, si concretizzò nella riduzione del personale impiegato nelle fila dell'amministrazione pubblica, nell'apertura alla partecipazione dei grandi capitali negli investimenti statali, tema che rimase all'ordine del giorno dell'agenda politica (THWAITES, REY: 2003) con decreti mirati alla demonopolizzazione del ruolo dello Stato nelle trattative (BAYER, BORÓN, GAMBINA, BARILLARO, LA GRECA, 2010: 161). Le scelte economiche attuate dal governo mantennero una continuità di fondo con quelle adottate durante il regime e vennero implementate in un momento in cui la società civile chiedeva a gran voce il compimento della promessa di giustizia e condanna per i torturatori e gli assassini del regime, come testimoniato anche da alcune canzoni:

Quién me responde cuando  
pido que me expliquen  
el porqué de tanta violencia,  
quién es verdugo, quién es el cazador,  
quién responde cuando pido que  
me expliquen y no entiendo.

---

<sup>83</sup> Il Plan Austral proposto dal ministro dell'Economia Juan Sourrouille, da giugno 1985, trasformò il peso argentino in austral con lo scopo di contenere l'inflazione che in quel momento, subiva un incremento di 1 punto percentuale al giorno.



Libertad, te busco y no te puedo encontrar.

Libertad, te busco y no te puedo encontrar.<sup>84</sup>

Le speranze, anche in questo caso, vennero però disattese. Nonostante l'istituzione della Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas<sup>85</sup> e l'avvio dei Juicio a las Juntas<sup>86</sup> nell'aprile del 1985 il nuovo presidente, dinnanzi al primo sollevamento del gruppo di ribelli guidati dal colonnello Aldo Rico, i *carapintadas*,<sup>87</sup> e temendo forse ritorsioni ancora più pesanti, non poté evitare di cedere al ricatto. Anche dinnanzi alla ferma opposizione della società civile e dopo aver incontrato i ribelli, parlò alla Casa de Gobierno nel giorno di Pasqua del 1987 per tranquillizzare i cittadini in merito alla risoluzione pacifica delle rivolte.<sup>88</sup>

---

<sup>84</sup> *Viaje a la Libertad* (1983), di La Torre.

<sup>85</sup> Il 15 dicembre 1983, cinque giorni dopo il suo insediamento, Raúl Alfonsín istituì la Comisión Nacional sobre la Desaparición De Personas (CONADEP). Tale commissione era composta da professionisti provenienti da varie discipline, religiosi appartenenti a diverse confessioni, medici (tra cui René Favaloro, che declinò la nomina a causa del veto contro l'indagine sui crimini della Triple A) e attivisti per i diritti umani. La CONADEP fu presieduta da Ernesto Sabato e il suo obiettivo fu quello di «intervenir activamente en el esclarecimiento de los hechos relacionados con la desaparición de personas ocurridos en el país, averiguando su destino o paradero como así también toda otra circunstancia relacionada con su localización. Recibiría denuncias y pruebas sobre esos hechos para remitirlos a la justicia cuando de ellas surgiera la comisión de delitos» (NUNCA MÁS: 447). La relazione conclusiva, resa pubblica il 30 settembre del 1984 con il titolo di *Nunca Más*, fu il documento probatorio di base della causa contro gli ex comandanti in capo delle Giunte Militari.

<sup>86</sup> Il governo radicale mirò a creare un quadro giuridico che consentisse di avviare i processi contro i membri dell'Esercito e a tale scopo riformò il Codice di Giustizia Militare. A partire dal 9 febbraio 1984, tale codice prevedeva la Giustizia Civile come organo d'appello per le decisioni della Giustizia Militare. Grazie a questa riforma, il 22 aprile 1985 fu avviato il Juicio a las Juntas Militares, che si concluse il 9 dicembre dello stesso anno. Gli imputati erano i membri delle prime tre Giunte Militari: «Jorge Rafael Videla (Comandante en Jefe del Ejército entre 1976 y 1978), Emilio Eduardo Massera (Comandante en Jefe de la Armada entre 1976 y 1978) y Orlando Ramón Agosti (Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea, entre 1976 y 1978) que conformaron la primera junta militar (1976 – 1980); Roberto Eduardo Viola (Comandante en Jefe del Ejército, entre 1978 y 1979), Armando Lambruschini (Comandante en Jefe de la Armada, entre 1978 y 1981), Omar Domingo Rubens Graffigna (Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea, entre 1978 y 1979), que formaron parte de la segunda junta militar (1980-1981); y Leopoldo Fortunato Galtieri (Comandante en Jefe del Ejército, entre 1979 y 1982), Jorge Isaac Anaya (Comandante en Jefe de la Armada, entre 1981 y 1982), Basilio Lami Dozo (Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea, entre 1979 y 1982), que integraron la tercera (1981-1982)». I membri della prima Giunta vennero condannati all'ergastolo, gli altri furono assolti: [https://www.memoriaabierto.org.ar/materiales/documentos\\_historicos.php#causa13](https://www.memoriaabierto.org.ar/materiales/documentos_historicos.php#causa13) (consultato: 28/02/2023). Secondo Diego Galante: «[...] el "Juicio a las juntas militares", que en 1985 juzgó a los ex comandantes de las tres primeras juntas, se concibió como el principal instrumento social que permitiría legitimar a través de la palabra judicial un saber compartido sobre ese pasado, y consagrar, a partir de la realización simbólica del estado de derecho, la vigencia de la democracia política» (GALANTE: 2014).

<sup>87</sup> I *carapintadas* furono un commando di soldati ribelli dell'Esercito argentino, così chiamati perché agivano con il volto dipinto di nero, in assetto di guerra. Tra il 1987 e il 1990 organizzarono le ultime quattro rivolte militari dopo il ritorno della democrazia, durante i governi di Raúl Alfonsín e di Carlos Menem.

<sup>88</sup> La frase pronunciata dal Presidente Alfonsín dal balcone della Casa Rosada, dopo avere negoziato la resa delle rivolte dei *carapintadas* lasciava intendere che la soluzione adottata, avesse evitato un massacro: «Compatriotas, felices Pascuas. Los hombres amotinados han depuesto su actitud. [...] La casa está en orden y no hay sangre en la Argentina»: <https://www.youtube.com/watch?v=YRcn7KDfhOU> (consultato: 3/3/2022).

Il prezzo della pacificazione fu la firma della Ley de Punto Final, il 24 dicembre 1986, che fissava un termine di sessanta giorni per la denuncia dei delitti commessi durante la dittatura. Questo atto causò un forte senso di frustrazione e risentimento tra la società civile e, dal punto di vista dell'azione legale, produsse una reazione opposta a quella che si intendeva ottenere: «entre enero y febrero de 1987 se procesaron a más de 300 oficiales. Las tensiones en el ejército derivaron en los levantamientos carapintadas del 14 de abril de 1987, que a su vez desembocaron en la movilización de una multitud en defensa de la democracia» (PEROCHENA: 2021).

Come reazione a queste azioni, inoltre, le proteste si diffusero in tutto il Paese e i manifestanti arrivarono a circondare le caserme di campo de Mayo disposti ad assaltarle e si inasprirono quando, l'8 giugno 1987, venne avallata anche la Ley de Obediencia debida, assolvendo tutti i membri delle Forze Armate al di sotto del grado di colonnello per qualsiasi delitto commesso.

Il governo di Alfonsín si rivelò inadeguato a gestire la tensione tra passato e presente che minacciava costantemente la giovane democrazia: nel 1988 i *carapintadas*, sfidando sempre più apertamente il governo radicale, prepararono nuove rivolte e l'inflazione volava alle stelle mentre il Paese provava a sanare le ferite, riprendeva voce, ma scopriva anche che i cambiamenti introdotti negli anni della dittatura erano irreversibili. Il modello liberale aveva preso il sopravvento con lo smantellamento dell'industria nazionale, che aveva rappresentato anche uno spazio di elaborazione di progetti di trasformazione sociale:

Desde el lugar de trabajo nos organizábamos la vida, porque las horas más vivas y enérgicas las empleábamos allí. ¡Pero no era la tumba de nuestras ilusiones! Utilizaríamos los colectivos de gente que las tareas producían en fábricas y oficinas para pensar y humanizarnos en la búsqueda de otros horizontes, de sentidos comunitarios de la existencia social (FLORES MONTENEGRO, 2008: 35).

Il mercato interno aveva perso vigore e il potere economico era tornato nelle mani di pochi gruppi locali e di numerosi investitori stranieri, le uniche forze economiche determinanti di un decennio conosciuto come la *década perdida*, a causa dello sforzo totalizzante rivolto a contenere gli effetti del debito estero.

Nel 1989, quando l'inflazione toccò il 200% e le rivolte popolari, partite da Rosario e da Córdoba, si estesero in tutto il Paese, con centinaia di cittadini che prendevano d'assalto i

supermercati nel pieno di una crisi non meno importante di quella del 2001, Alfonsín aveva già perso l'appoggio di imprenditori, sindacati e militari e, convocate in anticipo le nuove elezioni, cedette la presidenza al suo successore, Carlos Saúl Menem:

Fracasa su intento de volver compatible la democracia con un modelo económico que involucrara a los grandes actores locales en un proceso de acumulación capitalista dinámica. No consiguió que el gran capital local y extranjero asumieran un lugar de responsabilidad social, tanto en el mantenimiento de las instituciones, como en la aceptación de una distribución más aceptable de la riqueza y en una participación más activa en el proceso de producción de bienes y servicios (ARONSKIND: 2019).

In un contesto caratterizzato da un grave impoverimento del Paese, con un crescente livello di disuguaglianza e il rischio di un ulteriore peggioramento dell'inflazione, la popolazione perse progressivamente fiducia nella capacità dello Stato di proteggerla. In questo scenario, le idee liberali che circolavano a livello globale trovano terreno fertile, guadagnando sempre maggior consenso anche in Argentina.

Ciononostante, la celebrazione della democrazia aveva ormai inaugurato un cammino nel quale la società civile aveva ripreso voce, ricollegandosi anche a ciò che, in qualche modo, aveva rappresentato una tradizione culturale, e che permise a molti intellettuali di ritorno dall'esilio, così come ai tanti *insiliados* che ripresero la parola, di fare appello a un'origine pre-dittatura per

progettare il futuro. Letteratura, musica, teatro<sup>89</sup> e cinema<sup>90</sup> acquisirono nuovo vigore nella celebrazione della democrazia e nella necessità di ricostruire la memoria di quanto appena accaduto. Un cospicuo numero di intellettuali si avvicinò per la prima volta alla cultura del tango, identificandolo come strumento ancora valido per raccontare il presente: il già citato Ricardo Piglia, nell'ultimo decennio di insegnamento a Princeton (2001-2011) dedicò diversi seminari all'analisi delle sue *letras*,<sup>91</sup> Rafael Flores Montenegro, autore di *Otumba*, uno dei romanzi analizzati in questo lavoro, ne diventò uno degli studiosi più importanti a livello internazionale.

Nel frattempo, la periferia, il *conurbano*, l'altra Buenos Aires, quella dei milioni di poveri ammassatisi "fuori le mura", cominciò a reclamare una voce propria che, soprattutto dopo il 2001, si disputò luoghi e temi con la città del centro gettando le basi per la dissoluzione del paradigma fondazionale sarmientino.

---

<sup>89</sup> Sebbene questa ricerca non esamini la produzione teatrale, si ritiene indispensabile segnalare l'esperienza di Teatro Abierto, movimento sorto nel 1981, in pieno governo militare, per iniziativa di un gruppo di artisti che si posero come obiettivo la riaffermazione della vigenza della drammaturgia argentina, isolata dalla censura nei teatri ufficiali e messa a tacere nelle scuole gestite dello Stato. Alla fine del 1980, ventuno drammaturghi scrissero altrettante brevi opere che, salendo in gruppo sul palcoscenico, presentarono con un ritmo di tre al giorno e per la durata di otto settimane. Le rappresentazioni, dirette e interpretate da artisti diversi, avrebbero garantito sempre una presenza massiccia sul palcoscenico. Messe in scena a partire dal 28 luglio 1981 presso il Teatro del Picadero, le opere di Teatro Abierto, hanno riempito da subito la sala da 300 posti a sedere. La sede venne incendiata da un commando una settimana più tardi, ma l'attività riprese nel Teatro Tabarís, in piena calle Corrientes, grazie al sostegno di artisti e intellettuali, e continuò ininterrottamente fino al 1985. La ripercussione culturale di Teatro Abierto fu tale che, a partire dal 1982, nacquero Danza Abierta, Poesía Abierta e Cine Abierto, sia pur senza raggiungere l'importanza del movimento teatrale, diventato il più importante punto di riferimento della resistenza culturale durante la dittatura militare. In merito all'esperienza di Teatro Abierto segnaliamo il saggio di Alba Saura Clares (2002) intitolato *El movimiento argentino Teatro Abierto (1981-1985) a la luz de sus poéticas dramáticas*. Tra i principali studiosi che si sono occupati di teatro e nello specifico di teatro e dittatura/postdittatura, sono imprescindibili i lavori di Jorge Dubatti, in particolare gli articoli "Teatro y producción de sentido político en la postdictadura" pubblicato su *Micropoéticas III* e "El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura)", pubblicato su ILCEA. Inoltre: il saggio di Osvaldo Pellettieri (1997), *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)* e il suo articolo "El sonido y la furia: panorama del teatro de los '80 en Argentina" pubblicato nel 1992 su *Latin American Theater Review*. Néstor García Canclini riflette su cinema e teatro del periodo in questione nel suo saggio *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989).

<sup>90</sup> Come per il teatro, anche il cinema degli anni immediatamente posteriori alla fine della dittatura, rappresentò uno strumento fondamentale di ricostruzione della memoria e gettò solide basi per le produzioni degli anni successivi. Alcuni dei film prodotti tra il 1983 e il 1993 affrontarono la storia recente e la violenza della dittatura in modo diretto e incisivo come ad esempio *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamin, 1984), *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), *Hay unos tipos abajo* (Emilio Alfaro e Rafael Filipelli, 1985), *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993), tra i tanti. Tra i numerosi studi di cinema argentino dedicati al periodo in questione segnaliamo in particolare: *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2010) e *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine* (2015) di Gonzalo Aguilar, il saggio di Ana Amado (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)* e *Las huellas del pie: riesgos y desafíos del cine argentino contemporáneo* di David Leonardo Oubiña. Per una storia complessiva del cinema argentino si può fare riferimento al saggio di Pedro Ernesto Sorrentino (2011) intitolato *Historiografía del cine argentino 1955-2005*.

<sup>91</sup> Intervista di Juan Sasturain a Ricardo Piglia per il programma "Ver para leer", Telefe, Buenos Aires: <https://www.youtube.com/watch?v=qMmCwVJVeU> (consultato: 1/6/2020).

### 2.2.1 - Conseguenze sulla città

Chispa vivaz mi dueña  
hoy me haces sentir  
bebimos nuevos tiempos  
que hay que compartir.

Voy cantando, voy amando  
voy jugando, voy a más  
si Buenos Aires despierta  
yo digo se despereza  
siente libertad  
busca la alegría de ir a más.

Los abuelos de la nada

Nel 1983, quando l'Argentina tornò ad essere guidata da un governo democratico, Buenos Aires era una città molto diversa da quella che era stata prima dell'ultimo colpo di Stato: le politiche urbane condotte dalla dittatura avevano modificato in modo sostanziale il territorio dell'AMBA<sup>92</sup> sia dal punto di vista urbanistico che dal punto di vista sociale. Oltre alla violenza e alla repressione esercitate dal regime attraverso il braccio armato di polizia, militari e gruppi paramilitari, il governo aveva anche ordinato il sequestro di numerosi civili prelevati dalle strade in pieno giorno, aveva istituito campi di concentramento in tutto il Paese e, secondo quanto riportato da Oscar Oszlac:

Comprometida con la restauración del orden y la normalización de los patrones de acumulación de capital, fueron surgiendo iniciativas y proyectos que colocaban en el centro de la atención pública otros temas que no por menos esperados resultaban menos relevantes, y que en su formulación cuestionaban ciertos principios de justicia distributiva prevalecientes en la sociedad argentina desde larga data. Así, el país asistió no sin asombro a la adopción de políticas que parecían conmover arraigadas prácticas sociales, y que en la proyección de sus impactos auguraban la materialización de un proyecto de sociedad muy diferente (OSZLAC, 1983: 15).

---

<sup>92</sup> Si indica con AMBA (Area Metropolitana Buenos Aires) la zona che comprende la Ciudad Autónoma de Buenos Aires e i quaranta Municipios della Provincia de Buenos Aires: Almirante Brown, Avellaneda, Berazategui, Berisso, Brandsen, Campana, Cañuelas, Ensenada, Escobar, Esteban Echeverría, Exaltación de la Cruz, Ezeiza, Florencio Varela, General Las Heras, General Rodríguez, General San Martín, Hurlingham, Ituzaingó, José C. Paz, La Matanza, Lanús, La Plata, Lomas de Zamora, Luján, Marcos Paz, Malvinas Argentinas, Moreno, Merlo, Morón, Pilar, Presidente Perón, Quilmes, San Fernando, San Isidro, San Miguel, San Vicente, Tigre, Tres de Febrero, Vicente López, Zárate: <https://www.argentina.gob.ar/dami/centro/amba> (consultato: 3/2/2022).

La città era stata rifunzionalizzata in virtù di una redistribuzione dello spazio secondo la quale i settori popolari avevano finito per risultare esclusi, o quanto meno, sopravvivevano senza un'identità che potesse rappresentare uno strumento di negoziazione dei propri diritti, trasformandosi in meri «*sujetos atomizados del mercado de la vivienda*» (DAVENPORT: 2002).

Buenos Aires venne ridisegnata secondo un programma operativo strutturato in cinque punti chiave, quattro dei quali coincisero con i decreti emanati da Osvaldo Cacciatore,<sup>93</sup> Brigadiere della Fuerza Aérea e Intendente della città durante la dittatura, e che nell'insieme, avrebbero riqualificato il territorio, dopo averlo "ripulito" delle sacche di marginalità. Questi erano:

[l]a implementación del Código de Planeamiento Urbano de la Ciudad de Buenos Aires, el Plan de Erradicación de Villas de Emergencia (PEVE), la sanción de Ley de Normalización de Locaciones Urbanas n.º 21342, el Plan de Autopistas Urbanas y la sanción del Decreto Ley n.º 8912 de Ordenamiento Territorial y Usos del Suelo de la Provincia de Buenos Aires (DAVENPORT: 2002).

Le nuove normative incentivarono la costruzione di insediamenti residenziali all'interno del perimetro urbano con alti standard qualitativi e lo sviluppo di attività commerciali, ma scoraggiarono l'industria e tutti i servizi ad essa connessi, spingendoli ad insediarsi in periferia. Di conseguenza, il prezzo dei terreni nella Capitale aumentò notevolmente, diventando inaccessibile per una grande parte della popolazione. Allo stesso modo, il costo degli affitti, precedentemente regolamentati dallo Stato dal 1943, venne liberalizzato pochi mesi dopo il colpo di Stato. Inoltre, i programmi di *loteo popular*,<sup>94</sup> volti a fornire alloggi accessibili alla popolazione sia nelle città che nelle periferie, vennero soppressi completamente.

---

<sup>93</sup> Osvaldo Cacciatore aveva già partecipato al tentativo di golpe condotto da Benjamín Menéndez nel 1951 e al bombardamento di Plaza de Mayo del 1955. Fu Intendente di Buenos Aires da aprile 1976 a marzo 1982 e venne sostituito da Guillermo del Cioppo, ex direttore della Comisión Municipal de la Vivienda, responsabile della demolizione di *villas miseria* più violenta della storia di Buenos Aires (SNITCOFSKY: 2016).

<sup>94</sup> Durante i primi anni del governo di Perón, con l'industrializzazione del paese (ISI) lo Stato mise a disposizione diversi appezzamenti di terreno, di bassa qualità, che potevano essere acquistati a rate dai lavoratori inseriti formalmente nel mondo del lavoro: «Con gran esfuerzo económico se compra tierra legalmente, se construye la vivienda, normalmente en largas etapas, y se lucha por la urbanización del barrio en relación con los gobiernos locales. La producción de suelo y vivienda siguió siendo resuelta en el mercado, con el esfuerzo individual, con las consecuentes desigualdades en las formas de asentamiento. La búsqueda de precios accesibles llevaba cada vez más lejos del centro» (PÍREZ, 2009: 18).

Dal 1977<sup>95</sup> inoltre, le *villas miseria* presenti sul suolo urbano<sup>96</sup> vennero sistematicamente sgomberate con metodi violenti e demolite, con il relativo smantellamento della rete idrica ed elettrica: centinaia di migliaia di *villeros* furono costretti a ripiegare verso il *conurbano* riducendo la popolazione delle *villas* di Buenos Aires da 200.000 a 12.600 persone (TIMERMAN, DORMAL, 2010: 33), mentre un gran numero di stranieri vennero rimpatriati forzatamente nei paesi di origine.

Infine, anche la realizzazione del progetto delle autostrade urbane, e la cosiddetta «recuperación de espacios verdes», contribuirono all'esodo di popolazione verso le periferie, visto che implicarono l'espropriazione degli immobili con la demolizione di interi quartieri e la conseguente interruzione del tradizionale *continuum* del tessuto urbano. Questo processo, secondo Adrián Gorelik, ha rappresentato la chiave di un'espansione omogenea della Capitale dove, nonostante l'esplosione demografica degli anni 1870-1920,<sup>97</sup> il centro e i sobborghi avevano potuto unificarsi<sup>98</sup> (GORELIK: 2009).

Dinnanzi alla mercantilizzazione della città, che aveva aggravato le condizioni abitative delle fasce più deboli della popolazione, ormai private della possibilità di accedere ad una residenza formale, nel Gran Buenos Aires si inaugurò un'epoca di occupazioni abusive del territorio che assunsero forme diverse, alcune del tutto nuove, come nel caso degli *asentamientos*:

Estos se distinguen de todas las formas habitacionales anteriores, aunque guardan proximidad o similitud con algunos de ellos. Por la precariedad de las viviendas se parecen a las villas; pero por su configuración espacial se parecen al barrio obrero o al loteo popular. En septiembre de 1981 se produce en los partidos de Quilmes y Almirante Brown una toma masiva de tierras que dio origen a seis nuevos barrios, llamados posteriormente asentamientos: La Paz, Santa Rosa de Lima, Santa Lucía, El Tala, San Martín (en Quilmes) y Monte de los Curas (en Almirante Brown). Este grupo de tomas de tierras inauguró al asentamiento como modalidad de hábitat de los sectores populares,

---

<sup>95</sup> La politica attuata nei confronti degli insediamenti marginali, in realtà, si era già orientata al loro smantellamento e al ricollocamento forzato dei residenti dal 1955, con la Revolución Libertadora, che non interruppe del tutto il processo di industrializzazione del paese, e con la proscrizione del peronismo: vennero edificati in quegli anni i *monoblock* di Villa Lugano e di Catalina Sur.

<sup>96</sup> Alla *villa miseria* è stata dedicata la nota 39 ma il tema verrà trattato in diverse sezioni di questa ricerca.

<sup>97</sup> Come afferma Adrián Gorelik, tra il 1870 e il 1920, quando «la ciudad multiplicó más de 10 veces su población, pasando de 180 mil habitantes a casi 2 millones, se mantuvo constante un porcentaje siempre mayor del 50% de población extranjera» (GORELIK: 2009).

<sup>98</sup> Negli stessi anni, venne abbandonata la manutenzione di infrastrutture e dei trasporti, in particolare quella del sistema ferroviario, con conseguenze che accentuarono ulteriormente le distanze tra la Capitale e la provincia.

que se diseminó rápidamente por los partidos que conforman el Gran Buenos Aires (MERKLEN, 2009: 84).

La *villa miseria*, che rappresenta tutt'ora la modalità più diffusa di occupazione del terreno in città, si differenzia dall'*asentamiento* per le sue caratteristiche peculiari: è ubicata generalmente in prossimità delle zone centrali o dei centri di produzione e di consumo (dove il terreno libero scarseggia); si sviluppa secondo tracciati irregolari senza rispondere ad alcun tipo di pianificazione; è densamente abitata da una popolazione eterogenea in quanto a livello di povertà e provenienza che, nella maggior parte dei casi, considera la vita nella *villa* una situazione transitoria (CRAVINO, DEL RÍO, DUARTE: 2001).

L'*asentamiento* al contrario, peculiare del *conurbano*,<sup>99</sup> sorge generalmente su terreni di proprietà privata in disuso da tempo e viene gestito collettivamente da attori sociali che, generalmente, provano a mediare con le Istituzioni per diventarne proprietari e ottenere legittimazione. Si tratta dunque di una modalità organizzativa che non sembra affatto finalizzata alla mera sopravvivenza, ma piuttosto alla protesta e alla rivendicazione di diritti, che si diffuse soprattutto in risposta al degrado delle condizioni di vita dei settori popolari divenuto gravissimo a partire dalla crisi del 2001 (CRAVINO, DEL RÍO, DUARTE: 2001).

Le conseguenze delle politiche urbane messe in atto dalla dittatura nella Capitale ricaddero inevitabilmente anche sul territorio della Provincia (DAVENPORT: 2020) modificandone profondamente la struttura e le relazioni sociali. Tuttavia, nel 1983, con l'inaugurazione del processo democratico, il peggioramento delle condizioni economiche e sociali del Paese intero si rivelò più determinante degli smantellamenti attuati dai diversi governi che erano susseguiti:

Las "villas miseria" de la Capital Federal - cuya evolución durante el último período intercensal se conoce - han experimentado un aumento vertiginoso (34.664 personas en febrero de 1980 y 50.945 en mayo de 1991), en el contexto de una práctica estabilidad poblacional de la Capital (un aumento de sólo 32.173 personas para una población total - en 1991 - de 2.955.002 habitantes) (TORRES, 2006: 40-41).

---

<sup>99</sup> Come specificano María Cristina Cravino, Juan Pablo Del Río e Juan Ignacio Duarte: «de acuerdo a los datos censales correspondientes al año 2001, los "asentamientos informales" tendrían casi el doble de peso relativo en el Conurbano Bonaerense (6,8% de la población total - 594.781 habitantes-) que en la ciudad capital (3,9% -107.805 habitantes-)» (CRAVINO, DEL RÍO, DUARTE: 2001).



In termini generali, la città della democrazia si ritrovò a fare i conti con un deterioramento profondo, con il ripopolamento degli antichi *conventillos*, con la nascita di nuove forme abitative precarie come *hoteles* e *pensiones* e con l'occupazione abusiva di un gran numero di case abbandonate spesso fatiscenti (*casas tomadas*), mentre a conferma dell'efficacia della riconfigurazione del territorio operata dal regime, restarono costanti i numeri delle abitazioni destinate alle fasce medie e basse della popolazione con accesso al mercato formale.

Il degrado della Capitale è confermato anche dal dato relativo al numero di *asentamientos* nel Gran Buenos Aires che, per la prima volta dalla loro formazione avvenuta negli anni '80, registrarono un tasso di crescita (1,4%) inferiore al tasso di crescita urbano (2,3%) (TORRES, 2006: 33). Una situazione che indebolì a tal punto le condizioni di sicurezza della città che, secondo Beatriz Sarlo, «la ciudad del último cuarto de siglo, es percibida como más insegura que la ciudad controlada por un Estado terrorista» (SARLO, 2009: 92).

Verso la fine del decennio, ciò spinse una parte dei settori più benestanti ad autosegregarsi nei *country club* sorti nelle zone periferiche della città: si tratta di un fenomeno peculiare del contesto bonaerense, che Horacio Torres ha definito «suburbanización de las élites» (TORRES: 2001) e che diventò particolarmente rilevante nel decennio. In quel momento la periferia, per la prima volta, si popolò di «ghetti di ricchezza» contribuendo all'aumento della «fragmentación polarizada» (DEL CUETO, FERRAUDI CURTO, 2005: 549) della società.

Ciononostante, il governo democratico si mostrò decisamente orientato a mantenere e incentivare un'economia di carattere neoliberale, favorendo le privatizzazioni e deregolamentando ulteriormente i criteri delle trattative di compravendita e di affitto. Le aziende private acquisirono sempre più importanza nelle politiche di configurazione del territorio, mentre lo stato intervenne sempre meno nella pianificazione urbana e nella gestione dei fondi a questa connessi.

Il conseguente aggravarsi della frammentazione sociale e delle diseguaglianze, che si acutizzarono a partire dagli anni '90 con l'ulteriore esclusione di ampi settori di popolazione dalla possibilità di accedere al territorio, contribuirono a delineare quella che Maristella Svampa ha definito una «sociedad excluyente» (SVAMPA: 2005).

## 2.2 - Il decennio della presidenza di Carlos Saúl Menem (1989 - 1999)

Sos chichipío, sos un otario  
que andás penando por un papel  
que tenga luces, que tenga flores,  
pa' que te junen más que a Gardel.  
Sos lambeculos, un cuidaconcha,  
sos el portero de algún burdel.  
Para el laburo sos un fantasma,  
para las namis sos un mishé.  
Menos gracioso que un vencimiento  
y con el vento comprás cartel.

Juan Vattuone

Carlos Saúl Menem vinse le elezioni presidenziali nel maggio del 1989 con il 47,51% dei voti, dopo una campagna elettorale nella quale aveva promesso la rinascita del Paese a partire da una *revolución productiva* e dal *salariazo* (ROMERO, 2001:271), progetti inseriti in un discorso generale che risultava in continuità con la tradizione populista del peronismo. Furono sufficienti pochi mesi di governo perché la proposta venisse modificata e il presidente annunciasse l'ormai storica «cirugía mayor sin anestesia»<sup>100</sup> presentando la Ley de Reforma del Estado, che avrebbe incamminato il Paese verso la privatizzazione più estrema dell'America latina (SEOANE, 2004: 182), e la Ley de Emergencia Económica, che avrebbe annullato in modo istantaneo qualsiasi tipo di sussidio statale, oltre ad autorizzare il licenziamento del personale impiegato nella Pubblica Amministrazione.<sup>101</sup>

Sebbene le privatizzazioni, destinate ad inserire definitivamente il Paese nel quadro mondiale dell'economia globalizzata, rappresentassero la continuazione della politica economica inaugurata durante l'ultima dittatura, negli anni della presidenza Menem, queste si estesero anche a settori considerati fino ad allora "intoccabili", in un paese che si era costituito come stato moderno su alcuni capisaldi dell'integrazione sociale, come il sistema sanitario e quello scolastico.<sup>102</sup>

In meno di dieci anni di governo si privatizzarono il servizio telefonico, i canali televisivi, la società stradale, le ferrovie, l'acqua, la rete di distribuzione del gas naturale e dell'elettricità, due

---

<sup>100</sup> Questa frase venne pronunciata da Menem in occasione del proprio insediamento come Presidente della Nazione in riferimento alle riforme economiche previste dal suo governo.

<sup>101</sup> Nel decennio della presidenza Menem il numero degli impiegati pubblici passerà da 900.000 a 250.000 (PIGNA: 2003).

<sup>102</sup> Mentre la dittatura del '76 si limitò a privatizzare la gestione di gran parte della scuola primaria, Menem ampliò le privatizzazioni, lasciando alla gestione statale solamente le università nazionali.

impianti siderurgici, la IPF, il mercato nazionale della carne (Liniers), gli aeroporti, il servizio postale, la radio nazionale, la Caja Nacional de Ahorro y Seguro.<sup>103</sup> Sarà lo stesso José Alfredo Martínez de Hoz, Ministro dell'Economia durante la dittatura, ad affermare che Menem aveva potuto concretizzare «lo que él mismo no pudo hacer durante el Proceso porque en aquella época los sindicatos eran todavía muy fuertes» (SCAVINO in REATI, 2006: 29).

Nel 1991, a conclusione di uno dei primi scandali tra i numerosi che accompagnarono la sua presidenza, lo Swiftgate,<sup>104</sup> che arrivò a coinvolgere il governo stesso degli Stati Uniti e costrinse Menem a rinominare un buon numero di ministri, il presidente affidò l'Economia a un nome tutt'altro che nuovo per gli argentini: Juan Domingo Cavallo. Il Ministro, emblema del cambio strutturale impiantato dalla dittatura, in quanto Sottosegretario agli Interni e poi presidente del Banco Central durante il governo militare, dopo l'allontanamento da Menem nel 1996, venne nominato nuovamente Ministro dell'economia nel 2001, durante la breve presidenza di De la Rúa.<sup>105</sup> A lui si deve la riforma economica che caratterizzò maggiormente il decennio: la Ley de Convertibilidad, la quale, equiparando il peso al dollaro statunitense, rese il Paese appetibile agli investimenti stranieri e sancì simbolicamente l'egemonia ufficiale di un modello di economia aperta, contraddistinguendo la decade a tal punto da venire ricordata come «década de la convertibilidad» (SEOANE, 2004: 175).

Le riforme vennero accettate quasi senza opposizione da parte di una società sempre più convinta che lo Stato, così come tutti gli enti ad esso collegati, soffrisse di un'endemica e insanabile inefficienza, e ormai decisa ad appoggiare e sostenere la cosiddetta «política de retirada» dello Stato (BAYER, BORÓN, GAMBINA, BARILLARO, LA GRECA, 2010: 161). Denazionalizzazioni, *deregulation* e riduzioni del personale vennero accolte come questioni necessarie, anche grazie all'incessante campagna propagandistica sull'inefficacia dello Stato. L'inadeguatezza delle amministrazioni, incaricate di nuovi compiti che non erano in grado di svolgere, non fece che aggravare la sensazione di inutilità delle Istituzioni, contribuendo ad aumentare la già profonda sfiducia nel Sistema Pubblico. Fu proprio il consenso generale alla

---

<sup>103</sup> Una buona sintesi del processo di privatizzazioni del decennio menemista è illustrata nel documentario *El final de los principios (1989 - 2001)* di Felipe Pigna (2003): <https://www.youtube.com/watch?v=mnzDgTIZuaE> (consultato: 13/02/2023).

<sup>104</sup> I ministri Eduardo Bauzá e Roberto Dromi, insieme all'ingegnere Alsogaray, vennero accusati di incassare tangenti cospicue sulle privatizzazioni. La distribuzione degli ingenti guadagni sarebbe stata affidata al deputato José Luis Manzano e a Emir Yoma, cognato del Presidente, i quali avrebbero gestito la cosiddetta *carpa chica*.

<sup>105</sup> Come specifica Maria Seoane, si tratta del Ministro dell'Economia in carica per il maggior numero di anni nella storia argentina (SEOANE, 2004: 179).

campagna di discredito delle Istituzioni che consentì al governo di “svendere” beni che nessun amministratore si era mai nemmeno sognato prima di cedere al settore privato.

Con l’entrata in vigore delle nuove leggi, anche il mercato del lavoro venne riformato sensibilmente all’insegna di un concetto che diventerà il simbolo degli anni ‘90: la flessibilità. Si flessibilizzarono i contratti e i salari, così come gli accordi sindacali, le indennizzazioni per i licenziamenti e il sistema pensionistico. Un risultato che può essere letto come l’ultima fase di un programma inaugurato tra il 1976 e il 1983 con la drastica riduzione dei salari che ne aveva invertito la tendenza, ininterrottamente in crescita dal 1940 al 1975 (BAYER, BORÓN, GAMBINA, BARILLARO, LA GRECA, 2010: 119).

I sindacati principali, che avevano come riferimento la Confederación General del Trabajo (CGT), piuttosto che contrastare le riforme, pur di sopravvivere politicamente, negoziarono il nuovo assetto con il governo e presero parte alle trattative destinate alla privatizzazione delle aziende (SVAMPA, PEREYRA: 2005).

Secondo l’efficace metafora impiegata da Luis Alberto Romero, con la presidenza Menem «se abrieron las puertas de la jaula estatal y el tigre capitalista comenzó a correr libremente, destrozando hasta a aquellos que por un instante lograron cabalgarlo» (ROMERO, 2003: 86) seguendo principi sanciti dal Washington Consensus. Secondo tali postulati, ai cosiddetti “paesi in via di sviluppo” sarebbe stato necessario imporre l’abbandono del modello di sostituzione delle importazioni a favore dell’adozione di programmi finalizzati all’equilibrio fiscale e alla stabilizzazione monetaria, a cambio di ulteriori cospicui aiuti dei paesi esteri (SEOANE, 2004: 191).

Con la nascita del Mercosur (1991) merci, servizi e cittadini cominciarono a circolare liberamente tra Argentina, Brasile, Paraguay e Uruguay secondo una politica tariffaria comune anche nei confronti di Paesi terzi. Il governo ridusse le tasse sulle importazioni a un terzo del loro valore, riattivando l’economia e consentendo l’entrata di denaro nelle casse statali. Ciò gli garantì il consenso di settori sempre più ampi della popolazione, che si entusiasmarono per la circolazione di denaro contante e l’accesso a prodotti acquistati a rate che miglioravano il comfort della vita quotidiana. Inoltre, il mercato immobiliare si risvegliò, diventando uno dei settori maggiormente favoriti dal nuovo assetto economico. Allo stesso tempo,

[s]e reforzaron monopolios u oligopolios con la consolidación de mercados protegidos y amplios márgenes de libertad en la fijación de tarifas. La consecuencia fue la consolidación del poder

económico en un núcleo reducido de grupos empresarios nacionales y algunas empresas extranjeras junto a los bancos trasnacionales (LECHINI, ROMERO, 2002: 153).

Sono gli anni della «pizza con champagne», definizione simbolo coniata dalla giornalista Sylvia Walger in riferimento all'ostentazione del lusso che identificò la classe politica di quegli anni e ispirata alla consuetudine del presidente, di accompagnare con champagne il cibo offerto durante gli incontri istituzionali.<sup>106</sup> Un «vezzo» che caratterizzò una nuova modalità di esercitare la politica adottata da Menem e ispirata a consuetudini proprie del mondo dello spettacolo; una sorta di «farandulización della política» (REATI, 2006: 138) che porterà costantemente il Presidente in televisione, ospite di programmi frivoli,<sup>107</sup> al fianco di giornalisti politici influenti come Bernardo Neustadt.<sup>108</sup> La televisione, divenuta il sostituto simbolico di una pubblica piazza salvaguardata dal rischio di dover affrontare il dissenso, portò diversi autori a considerare questi anni come il momento di ingresso dell'Argentina alla videopolitica (QUEVEDO: 1999). Gladys Lechini e Pedro Romero parlano dell'instaurazione di un «poder snob, amante del jet-set» (LECHINI, ROMERO, 2002: 141), lo stesso che porterà il Presidente a incorporare alla pubblica Amministrazione un numero significativo di attori, cantanti, sportivi famosi,<sup>109</sup> trasformando la politica stessa in «parte dello spettacolo», allontanandola sempre più dalla sua funzione originaria di «generadora de cambios» (REATI, 2006: 140) e operando una banalizzazione sistematica della struttura dello Stato e delle Istituzioni.

Mentre le privatizzazioni e l'estrema flessibilità imposta al mondo del lavoro causarono una grave frammentazione anche all'interno delle stesse professionalità, dando vita a categorie del tutto nuove come lavoratori «en blanco, en negro, subocupados, temporales, tercerizados» (BAYER, BORÓN, GAMBINA, BARILLARO, LA GRECA, 2010: 126), la cui unica certezza diventò la necessità di essere costantemente disponibili al cambiamento (BAUMANN: 1999), Menem prometteva l'ingresso al *primer mundo*, con viaggi sulla luna alla portata di tutti.

---

<sup>106</sup> Luciana Peker, «El champagne por la ventana»: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/39-3222-2007-03-02.html> (consultato: 20/01/2023).

<sup>107</sup> Il Presidente Menem farà una delle sue prime apparizioni televisive, nel 1989, nel programma *Almorzando con Mirtha Legrand*, nel quale si esibì «moviéndose al ritmo de una danza árabe junto a una dama de curvas insinuanes y ropas escasas» (REATI: 2006).

<sup>108</sup> Menem arrivò a sostituire Bernardo Neustadt in occasione di un brindisi di Natale insieme a Susana Giménez quando, nel 1993, il giornalista venne ricoverato inaspettatamente.

<sup>109</sup> Il pilota di Formula 1 Carlos Reuteman venne nominato Governatore di Santa Fe, il cantante Palito Ortega fu Governatore di Tucumán e il giocatore Hugo Porta partì per il Sudafrica come Ambasciatore.

Un tango di Eladia Blázquez che ne denunciava l'ambizione grottesca, come accadde ai tempi del *Cambalache* di Enrique Santos Discépolo allora censurato dal governo di Perón, venne immediatamente bandito da radio e televisioni:<sup>110</sup>

En el medio de este mambo y el delirio más profundo  
el cartel de primer mundo, nos vinieron a colgar.  
Tan grotesco es el absurdo, tan inmundo está el chiquero  
que mirando el noticiero, ¡me reí por no llorar!  
Todo el mundo está en el oro, dado vuelta de la nuca  
¡Nos vendieron hasta el loro, la altivez, la dignidad!  
No terminan de asombrarnos, y es tan grande el desatino...  
Que a la leche y hasta el vino, hoy por hoy...  
¡Les tenés que desconfiar!

In realtà lo Stato, lungi dal decretare la sua stessa scomparsa, venne piuttosto rifunzionalizzato (BAYER, BORÓN, GAMBINA, BARILLARO, LA GRECA, 2010: 140); esso mantenne infatti la propria efficacia al momento di schierarsi a favore degli interessi di gruppi economici influenti e al momento di condurre transazioni che avrebbero dirottato gli introiti verso imprese private e singoli attori distribuiti in tutto il Paese. Fu emblematica in questo senso la creazione del Fondo de Reparación Histórica del Conurbano Bonaerense<sup>111</sup> attraverso il quale il governatore della provincia di Buenos Aires, all'epoca Eduardo Duhalde, venne messo in condizione di far fronte alle pesanti conseguenze del *plan de ajuste*, disponendo di un milione di dollari al giorno in modo discrezionale (ROMERO, 2001: 275).

L'impunità,<sup>112</sup> tollerata con una certa rassegnazione dalla società civile, venne ostentata pubblicamente da Menem fino a diventare un modello accompagnato dalla diffusione del "pensiero unico" che, secondo María Seoane, ricevette un impulso anche da quella sorta di "pace

---

<sup>110</sup> *Argentina primer mundo*, di Eladia Blázquez. L'autrice, non nuova alla censura, vantava già una sua composizione, *Doña Fiaca*, del 1975, inserita nella lista delle canzoni proibite dalla dittatura e resa pubbliche dal COMFER nel 2009: <https://poesiamaspoesia.com/category/eladia-blazquez/> (consultato: 13/02/2023).

<sup>111</sup> Il Fondo de Reparación Histórica del Conurbano Bonaerense, noto popolarmente come Fondo del Conurbano e creato attraverso la sanzione della legge 24.073 del 1992, stabilì che il 10% del gettito dell'imposta sul reddito venisse destinato alla provincia di Buenos Aires. Tale denaro avrebbe rappresentato una risorsa da destinare alla costruzione delle infrastrutture di cui necessitava il territorio e sarebbe stato amministrato dal governo provinciale.

<sup>112</sup> Dal 1990, Menem si era garantito la maggioranza automatica alla Corte Suprema di Giustizia modificando il numero dei membri scelti dal Poder Ejecutivo, che passarono da quattro a cinque, impostazione che verrà mantenuta fino alla fine del mandato presidenziale di Fernando De la Rúa.

formale” tra radicali e peronisti che nel 1994, firmando il Pacto de Olivos, rinunciavano in qualche modo alle proprie rispettive identità storiche per dare il benessere a un progetto economico già in atto, il cui simbolo di continuità è rappresentato dal Ministro Cavallo (SEOANE, 2004: 185). Con lo stesso accordo sancivano insieme la possibilità di rielezione di Menem, tentativo di perpetrare il potere che rappresenta il «punto extremo del deterioro de las instituciones» (LECHINI, ROMERO, 2002: 144).

Mentre alla società civile si continuavano a esigere onestà e trasparenza, per l'intero decennio rivalità pubbliche e questioni di interesse comune vennero risolte con accordi privati che spesso si trasformarono in scandali. Soltanto durante la prima presidenza di Menem: lo Yomagate, indagine sul presunto traffico di cocaina che coinvolse Amira Yoma, moglie del presidente; il già citato Swiftgate e il caso di corruzione dei dirigenti del Banco Nación da parte dei rappresentanti della filiale argentina di IBM per l'informatizzazione della banca.

Le prime riforme del governo Menem, tuttavia, non furono rivolte soltanto al “risanamento” dell'economia: nell'ottobre del 1989, appena quattro mesi dopo la sua elezione, il Presidente annunciò l'entrata in vigore dei primi quattro decreti del suo governo, che ne vedrà molti altri, con i quali si apprestava a concedere l'indulto ai militari che non avevano goduto dei benefici delle leggi di Punto Final e Obediencia debida in virtù del loro grado. Liberava così, in nome della «reconciliación, el mutuo perdón y la unión nacional»<sup>113</sup> anche i capi delle rivolte militari che avevano avuto luogo durante la presidenza di Alfonsín<sup>114</sup> e i responsabili dei crimini commessi durante la guerra delle Malvinas, così come i leader già condannati di diverse organizzazioni armate. Un anno più tardi, il 30 dicembre del 1990, pochi giorni dopo l'ennesima rivolta *carapintada*, l'indulto venne esteso anche ai condannati dello storico Juicio a las Juntas (1985):<sup>115</sup> Videla, Massera, Agosti, Viola, Lambruschini, all'ex ministro dell'economia Martínez de Hoz, accusato di sequestro e tortura, e il genocida Guillermo Suárez Mason.

Lungi dall'incamminare il Paese verso una riconciliazione, tali scelte inaugurarono un decennio nel quale l'ingiustizia sociale si acutizzò e la società civile, il cui slancio democratico era stato frustrato dalle negoziazioni condotte da Alfonsín con i militari che avevano “spento” l'entusiasmo delle manifestazioni di piazza (BAYER, GORINI: 1999), ricominciò a mobilitarsi per

---

<sup>113</sup> Decreto N°1003 de octubre de 1989.

<sup>114</sup> I *carapintadas* si sollevarono tre volte durante la presidenza di Alfonsín: il giorno di Pasqua del 1987, il 30 dicembre 1987 e il 1° dicembre 1988. Quando accadde di nuovo, il 3 dicembre del 1990, Menem ordinò la repressione della rivolta che si concluse con tredici morti e oltre duecento feriti (ROMERO: 1994).

<sup>115</sup> In merito al Juicio a las Juntas si rimanda alla nota 86.

proporre possibili alternative a una politica di iniquità e soprusi. Tra queste, una delle più significative è senz'altro quella ideata dall'organizzazione H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), nata nel 1995, lo stesso anno in cui l'ufficiale della marina militare Adolfo Scilingo confessava in che modo, durante la dittatura, i prigionieri venissero torturati, anestetizzati e gettati ancora vivi dagli aerei che sorvolavano il Río de La Plata.<sup>116</sup>

L'organizzazione propose l'*escrache*:<sup>117</sup> i giovani militanti di H.I.J.O.S. stabilirono che, in mancanza di una giustizia che sembrava ormai sfumare, dovesse esistere almeno una sorta di "denuncia pubblica", concetto sintetizzato nel motto «si no hay justicia, habrá escrache». Seguendo questo principio, intrapresero una serie di azioni che, pur modificatesi nel tempo, hanno tutt'ora lo scopo, una volta individuato il repressore, di violare il silenzio, di «condenarlo simbólica y socialmente en su contexto de trabajo, en el barrio» (CARNICINA: 2021).

Quella che secondo Osvaldo Bayer rappresenta «la forma más civilizada y democrática de denunciar a los asesinos» (GORINI, BAYER, 1999: 78), diede nuovo impulso alla battaglia per i diritti umani, rimasta sempre al centro dei dibattiti della società civile e che in questi anni, ottenne conquiste significative, come la condanna del generale Videla per *robo de bebé*, che permise al giudice federale Roberto Marquovich di ottenere almeno gli arresti domiciliari per l'ex-dittatore.

Eppure, le proteste sociali, fino a metà degli anni '90, non furono numerose, anche perché il sistema sindacale, così come inteso almeno fino al governo di Alfonsín si era praticamente disintegrato. Certo ve ne furono alcune emblematiche, come la mobilitazione che nel 1991 portò un gruppo di pensionati ad accamparsi per quasi due mesi in piazza Lavalle, davanti all'edificio del Congreso, dove vennero organizzate *ollas populares* e *mesa coordinadora* per discutere degli incidenti accaduti nel periodo della protesta e delle strategie da adottare per resistere.

Tra di loro c'era anche Norma Plà,<sup>118</sup> divenuta presto un simbolo delle proteste degli anni '90 per la sua tenacia, per il numero delle denunce a suo carico e per aver sfidato apertamente il

---

<sup>116</sup> Nel marzo del 1995 Adolfo Scilingo confessò a un quotidiano argentino il suo coinvolgimento nei *vuelos de la muerte*. Lo stesso anno il giornalista Horacio Verbitsky, basandosi sulla stessa testimonianza, ricostruì la vicenda nel libro *El vuelo*. Due anni dopo Scilingo venne chiamato a deporre dinanzi al giudice spagnolo Baltazar Garzón, al quale confessò i suoi crimini per poi ritrattarli nel 1999, in occasione di un'ulteriore deposizione.

<sup>117</sup> *Escrachar*, vocabolo preso dal lunfardo, significa colpire con forza, schiacciare, distruggere. Nell'impiego proposto da H.I.J.O.S. esso assume il significato di "mettere in evidenza, denunciare".

<sup>118</sup> Norma Beatriz Guimil de Plà (1932-1996) incarnò simbolicamente il destino di molti pensionati della sua generazione. Divenuta militante negli anni '90, quando era già pensionata, partecipò per cinque anni, ogni mercoledì, alla *protesta de los jubilados*. In seguito, fino al giorno della sua morte, fu lei stessa a proporre e



ministro Cavallo. La Polizia Federale sgomberò la piazza all'alba del 7 giugno, la stampa si occupò pochissimo dell'accaduto e i *jubilados* entrarono a pieno titolo nella musica popolare come protagonisti dei testi:

Mi vieja va a la plaza con pancartas  
con las pancartas que yo mismo le armé  
ella protesta porque ya está harta  
de que la afanen una y otra vez  
de que la afanen... una y otra vez.

En una de las manifestaciones  
vino la cana y se la quiso llevar  
por reclamar lo que le corresponde  
se vuelve loco, los quiere matar  
me vuelvo loco... y los quiero matar.<sup>119</sup>

Il 6 luglio del 1993 la Marcha Federal, composta da oltre 50.000 persone provenienti dall'interno del Paese e dal *conurbano*, entrò in Plaza de Mayo per manifestare davanti alla Casa de Gobierno: il corteo era composto di studenti, docenti, piccoli agricoltori caduti in disgrazia, disoccupati, pensionati ridotti alla fame. A dicembre dello stesso anno gli impiegati statali di Santiago del Estero misero a ferro e fuoco la città incendiando numerosi edifici pubblici e le residenze di politici locali (Santiagazo). Si trattava dei primi sintomi di una società civile che, in assenza dello Stato, cominciava ribellarsi e che di lì a pochi anni, cominciò ad autorganizzarsi attraverso reti sociali che diventarono i nuovi punti di riferimento del territorio: mense, centri sociali, centri di alfabetizzazione, centri di formazione professionale, asili nido.

Nel frattempo, anche le imprese nazionali avevano cominciato a risentire dei limiti di un sistema che, non essendo più in grado di calmierare il costo dei servizi a livello statale, aveva reso il prezzo dei prodotti d'importazione estremamente competitivo. Inoltre, la richiesta di un nuovo prestito a enti come il Fondo Monetario Internazionale non era più nemmeno ipotizzabile visto

---

organizzare le più svariate forme di protesta *callejera*: lo sciopero della fame, l'interruzione di alcune arterie cittadine, *choriceadas* per le strade di Buenos Aires, accampamenti con tende dinanzi agli edifici simbolo del potere della Capitale e di altre province. È ricordata in diverse canzoni popolari: <https://huellaviva.es.tl/Obreros.htm> (consultato: 3/2/2022).

<sup>119</sup> *Mi vieja* (1992), di Eduardo Frigerio e Sebastián Borensztein, registrata da Pappo.

che il Paese era entrato a pieno titolo nel mondo degli investimenti volatili di una nuova élite di speculatori «sovralocali» (BAUMANN: 2023) interessati unicamente ad alti rendimenti a breve termine, ed era ormai governato da politiche «imbuidas del mito de la autorregulación del mercado» (REATI, 2006: 27). Tuttavia, il primo governo di Menem

[c]onsiguió integrar un esquema económico económica y políticamente consistente. En torno a él se articularon los más diversos apoyos políticos, desde los sectores tradicionalmente partidarios del justicialismo hasta los núcleos más concentrados del capital económico; sin olvidar, por cierto, a los amplios sectores medios que vivieron el boom del consumo y el fin de la memoria inflacionaria como motivos suficientes para brindar su apoyo electoral y legitimar la propuesta (LECHINI, ROMERO, 2002: 150).

Di conseguenza nel 1995, dopo una campagna elettorale finanziata dagli introiti delle privatizzazioni di aziende cedute in gran parte ad acquirenti stranieri (Terrabusi, Bagley, Canale, Llauro, Colorín, La Vascongada, Santa Rosa, La Suipachense, Ginebra Bols, Casa Tía, Guereño, Cinzano sono soltanto alcune di queste), Menem assunse la presidenza per la seconda volta in un'atmosfera di rinnovata euforia, come preannunciato, un anno prima, da qualche canzone rock:

En un avión se llevó el dineral,  
a donde nadie sabe, por supuesto.  
Seguro de que pronto lo olvidarán,  
y podrá postularse otra vez, nuevamente.

Olvidalo y volverá por más,  
mostrándose confiable en los carteles.  
Con prometer a muchos fascinará,  
y con su nombre pintarán paredes.<sup>120</sup>

L'opinione pubblica diede più importanza alla promessa di un'economia dinamica e della circolazione di denaro contante piuttosto che alle conseguenze del nuovo assetto economico sul

---

<sup>120</sup> *Olvidalo y volverá por más* (1994), di Ricardo Iorio ed Eduardo Romano (Babasonicos).

mondo del lavoro, sempre più precario, o all'aggravarsi della disoccupazione<sup>121</sup> e dell'indigenza. Nemmeno l'aumento esponenziale della corruzione<sup>122</sup> ebbe un peso significativo in sede di elezione, pur diventando una fonte di ispirazione di numerose canzoni popolari del XXI secolo:

Desfila cual pavo real  
por los boliches de moda  
siempre prendido a la joda  
con amigos de ocasión.  
Y me batieron de posta  
que en esas noches de farra  
en dos horas despilfarra  
todo el sueldo de un peón.<sup>123</sup>

Tuttavia, il secondo mandato presidenziale di Menem coincise con il principio del declino;<sup>124</sup> il 23 agosto del 1995 il Ministro Cavallo, che Menem sollevò un anno dopo dall'incarico, denunciò con un discorso al Congreso le modalità mafiose dei gruppi di potere in affari con il governo, accusando l'imprenditore Alfredo Yabrán, al centro di uno dei casi di corruzione più gravi del governo Menem, il caso Cabezas,<sup>125</sup> di occultare con la sua attività traffici di droga, armi e riciclaggio di denaro. Sebbene l'economia, nonostante tutto, fosse ancora incamminata verso una nuova ripresa, il tasso di disoccupazione si era consolidato intorno al 15%:

---

<sup>121</sup> Nel 1955 la disoccupazione raggiunse il livello record del 18% (ROMERO: 1994).

<sup>122</sup> L'impunità venne garantita attraverso una serie di misure adottate da Menem all'inizio del primo mandato presidenziale. Tra queste, il già citato aumento del numero dei giudici della Corte Suprema, la rimozione di quasi tutti i membri del Tribunal de Cuentas e del Fiscal General, la nomina per decreto del Procuratore Generale della Nazione e, in generale, l'impiego assiduo e indiscriminato di veti e Decreti Urgenti. L'aumento del numero dei giudici della Corte Suprema da cinque a nove, come già segnalato, determinò la formazione di una maggioranza automatica che si pronunciò sempre a favore del governo di Menem. Il 5 aprile 1990, la Camera dei Deputati sanzionò tale operazione con una legge che non ricevette il dovuto trattamento in Parlamento. Julio Nazareno, ex socio di Menem nello studio legale di La Rioja, durante i tredici anni nei quali presiedette il Tribunale, ricevette trecento richieste di *impeachment* contro di sé e si dimise soltanto nel 2003 quando una di queste venne finalmente approvata dalla Camera dei Deputati (ROMERO L.A.: 2001; SEOANE: 2004).

<sup>123</sup> *El hijo del diputado* (2000), di Lucio Arce.

<sup>124</sup> L'8 ottobre del 1995 il FREPASO vince le elezioni per il Governo della città di Buenos Aires.

<sup>125</sup> Alfredo Yabrán, imprenditore argentino vincolato al presidente Menem, venne accusato di essere il mandante dell'omicidio del fotografo José Luis Cabezas, ucciso il 25 gennaio 1997 per aver fotografato Yabrán, il cui volto non era mai apparso sui rotocalchi, mentre camminava sulla spiaggia di Pinamar con la moglie. Le indagini sull'omicidio si conclusero con l'incriminazione del vicecommissario della polizia bonaerense Gustavo Prellezo, che aveva agito in accordo con Gregorio Ríos, responsabile della custodia di Yabrán. Quest'ultimo, accusato di essere il mandante dell'omicidio, si suicidò qualche istante prima di venire arrestato. La vicenda è stata ricostruita nel film documentario intitolato *El fotografo y el cartero: el crimen de Cabezas*, con la regia di Alejandro Hartmann e prodotto da Netflix.

Si las empresas quebraban, dejaban a todo el mundo en la calle; si mejoraban su rendimiento, incorporaban maquinarias más complejas - aprovechando de los créditos fáciles - o racionalizaban el trabajo, se llegaba al mismo punto: trabajadores que sobraban. En este aspecto fue decisiva la flexibilización de las condiciones laborales; se produjo de hecho, y la posibilitó la baja capacidad de resistencia de las organizaciones sindicales, que cuando recurrieron a la huelga fueron ominosamente derrotadas (ROMERO, 2001: 276).

Il debito estero, nonostante le privatizzazioni che Cavallo intensificò ulteriormente a partire dal 1995, era passato dai 60 milioni di dollari del 1992 ai 100 mila del 1996 (ROMERO, 2001: 288). Qualche testo rock arrivò a caldeggiare ironicamente l'uccisione del Ministro per mano della già citata Norma Plá:

Voy a lo cocina, luego al comedor  
miro las revistas y el televisor  
me muevo para aquí, me muevo para allá  
Norma Plá a caballo lo tiene que matar.  
Que me vienen con chorizo, pero ya va a llegar  
que cocinen a la madre de caballo y al papá  
o a los hijos, si es que tiene  
o a su amigo el presidente  
no le dejen ni los dientes.<sup>126</sup>

Roque Fernández, che sostituì Cavallo al Ministero dell'Economia, portò a termine una nuova serie di privatizzazioni che coinvolse anche il personale amministrativo, ma la sua proposta di emanare un nuovo decreto destinato a flessibilizzare ulteriormente il mondo del lavoro venne respinta in modo deciso. Mentre il Paese si avviava verso la recessione, il consenso generale verso la presidenza Menem cominciava a sgretolarsi. Le conseguenze dei numerosi scandali, più o meno occultati negli anni precedenti, tornarono al centro dell'interesse dell'opinione pubblica: dall'invio di armi all'Ecuador nel corso del conflitto con il Perù, per il quale l'Argentina avrebbe dovuto ricoprire il ruolo di garante di pace, a quelle inviate in Croazia violando l'embargo decretato dal Consiglio di Sicurezza dell'Onu, fino all'esistenza di una dogana parallela, meno

---

<sup>126</sup> *Señor Cobranza* (1998), di Hernán Penner ed Hernán de Vega (Bersuit Vergarabat).

intransigente di quella ufficiale, riservata a un numero selezionato di operatori. La polizia della città, la *bonaerense*, che comparirà in tante rappresentazioni culturali come emblema di violenza e di corruzione, si ritrovò al centro di una serie di inchieste legate al traffico di droga, alla prostituzione e a diversi omicidi, tra i quali il già citato caso Cabezas (ROMERO, 2010: 293).

Le proteste sociali cominciarono a farsi sempre più pressanti: il 6 dicembre 1995 l'Asociación Madres de Plaza de Mayo, che convocò la quindicesima Marcha de la resistencia,<sup>127</sup> condivise la piazza con nuovi attori sociali, come i manifestanti del movimento *piquetero*. Questo, nato con le caratteristiche di una piccola organizzazione locale di disoccupati, arrivò a coinvolgere un numero enorme di partecipanti i quali, rifiutandosi di essere considerati semplicemente "disoccupati", trovarono nell'organizzazione una nuova identità e la possibilità di condurre battaglie alternative per reclamare la propria reincorporazione al mondo del lavoro. Si tratta probabilmente della forma di protesta più caratteristica e innovativa del decennio, nata in modo disomogeneo dal punto di vista politico-ideologico, eppure, in grado di riaccendere la militanza e l'attività comunitaria di quartiere, conquistando il consenso dei settori più svariati della società:

Por un lado, reenvía a las acciones disruptivas, evanescentes y por momentos unificadoras, de los cortes de ruta y levantamientos populares registrados en el interior del país a partir de 1996, resultado de una nueva experiencia social comunitaria que aparece vinculada al colapso de las economías regionales y a la privatización acelerada de las empresas del estado realizada en los años '90; por otro lado, remite a la acción territorial y organizativa gestada en el Gran Buenos Aires, y ligada a las lentas y profundas transformaciones del mundo popular, producto de un proceso de desindustrialización y empobrecimiento creciente de la sociedad argentina que arrancó en los años 70 (SVAMPA, PEREYRA: 2005).

Il 10 dicembre del 1999, quando Fernando de la Rúa assunse la presidenza vincendo le elezioni insieme a Carlos Álvarez per la ALIANZA para el Trabajo, la Justicia y la Educación,<sup>128</sup> la figura pubblica di Menem, così come quella della dirigenza politica a lui connessa, aveva perso ogni credibilità e il peronismo arrivava alle nuove elezioni senza più un leader. La disoccupazione che sfiorava il 6% prima dell'entrata in vigore del Plan de Convertibilidad, si era stabilizzata intorno

---

<sup>127</sup> La Marcha de la Resistencia è uno strumento di lotta creato dalle Madres de Plaza de Mayo nel 1981, in piena dittatura militare e consiste nel marciare ininterrottamente per ventiquattr'ore in Plaza de Mayo. L'ultima, la trentunesima ebbe luogo il 29 novembre 2019.

<sup>128</sup> La Alianza para el Trabajo, la Justicia y la Educación, più conosciuta semplicemente come La Alianza, formatasi nel 1997, fu la coalizione creata da Unión Cívica Radical insieme al Frente País Solidario.

al 14%, mentre il tasso di povertà era tre volte superiore al periodo precedente alla presidenza di Menem. Il governo *justicialista* si ritirava lasciando un deficit pubblico di centoventi milioni di pesos, il doppio rispetto ai sessanta milioni dell'inizio del decennio (CORTÉS CONDE: 2003). Buenos Aires era una città al collasso.

### 2.2.1 - La città neoliberale

Van con las manos vencidas  
de tanto juntar cartón  
ya la noche está muy fría  
ellos van en el furgón.

Ahí va el cartonero va  
llevando mucho cartón  
ahí va el cartonero va  
llevando pena y dolor.

Amar Azul

Le politiche economiche inaugurate durante la dittatura e proseguite per tutti gli anni '80, si consolidarono e al tempo stesso rivelarono il proprio impatto su Buenos Aires nel corso degli anni '90, con conseguenze significative sull'aspetto socio territoriale della città (TORRES: 2001, 2009; GORELIK: 2009; PIREZ: 2009; SARLO: 2009), che si rifletterono inevitabilmente sulle sue rappresentazioni culturali.

Il decennio in questione fu caratterizzato dalla nascita di nuovi confini - concreti e simbolici - con la conseguente formazione di ghetti sociali, un processo i cui effetti risultano evidenti osservando la mappa degli insediamenti informali sorti all'interno e all'esterno del perimetro urbano, e la cui popolazione, in costante aumento dalla fine degli anni '80,<sup>129</sup> (TORRES: 2001) testimonia ciò che Maristella Svampa ha definito «legitimación generalizada de modelos de ciudadanías restringidas» (SVAMPA: 2005).

Il centro della città, dove appena conclusasi la dittatura erano rinate le antiche *villas miseria*, subì in questi anni un processo di gentrificazione (TORRES: 2001) diventando meta di buona parte

---

<sup>129</sup> Valeria Snitcofsky, nel suo studio intitolato *Evolución de las villas de la ciudad de Buenos Aires a través de los años*, condotto dall'autrice con il supporto del gruppo editoriale e cartografico della Fundación Tejido Urbano, analizza le *villas miseria* della città di Buenos Aires in quattro momenti storici: 1956, 1970, 2000 e 2019. In ciascuna rappresentazione cartografica sono documentati anche i cambiamenti morfologici del territorio urbano (SNITCOFSKY: 2022).

dell'immigrazione proveniente soprattutto dai paesi limitrofi, attratta dalla possibilità di guadagnare uno stipendio che, per quanto misero, equivaleva ad un ingresso in dollari. Peruviani, boliviani, paraguaiani, dominicani, insieme ai primi immigrati provenienti dall'Africa occidentale,<sup>130</sup> tornarono a popolare gli stessi *conventillos* che avevano accolto gli immigrati europei a cavallo tra l'800 e il '900 (concentrati principalmente nel centro storico e nella zona sud della capitale), con un tale impatto sulla città da costringerla a relegare il suo «carácter europeo en el lugar de la ilusión o la nostalgia» (GORELIK, 2004: 71).

Se da una parte i cambiamenti in atto si inserirono all'interno di un più ampio processo mondiale di globalizzazione economica, già al centro delle riflessioni specifiche sulle problematiche della "città globale" (SASSEN: 1991), è altrettanto vero che la capitale argentina conservò alcune peculiarità. Tra queste, la più caratteristica, fu quella di conservare la localizzazione delle funzioni amministrative e di buona parte delle residenze di livello alto e medio-alto nel centro cittadino (TORRES, 2001: 53). Lo confermano i dati relativi all'andamento del mercato immobiliare degli anni '90 secondo i quali, nel centro di Buenos Aires, l'incremento più significativo degli affari è legato all'edificazione di residenze di lusso. Chi decise di rimanere in città si barricò in alte torri, vigilate ventiquattr'ore su ventiquattro, che sveltavano interrompendo per la prima volta il tradizionale «tablero de ambición universalizadora» (GORELIK, 2009: 271). Queste, consentirono ai residenti di classe alta e medio-alta di plasmare una sorta di spazio d'interdizione, un'extraterritorialità sociale (BAUMAN: 1998) all'interno di una città sempre più popolata di ghetti di povertà e pertanto, sempre più insicura.

Un impoverimento generalizzato coinvolse, soprattutto a partire dal 1993 anche buona parte della classe media (CICCOLELLA, 2009: 50), travolta dall'aumento vertiginoso della disoccupazione mentre, persino nei quartieri dove il tessuto sociale dei residenti non si modificò in modo sostanziale (Barrio Norte, Recoleta, Alto Palermo, Belgrano), durante la notte le strade

---

<sup>130</sup> A partire dagli anni '90, e ancora di più dal 2000, nella capitale argentina si cominciò a registrare anche la presenza di immigrati provenienti dall'Africa Occidentale, legata anche alla sempre maggiore chiusura della politica immigratoria europea (ZUBRZYCKI, AGNELLI: 2009).

si popolarono di *cartoneros*,<sup>131</sup> «con las manos vencidas de tanto juntar cartón»,<sup>132</sup> arrivati dal *conurbano* con i propri carrelli, a caccia di cartone e di rifiuti recuperabili.

A partire dagli anni '90 insomma, *la ciudad que nunca duerme*, dovette la sua insonnia al popolo dei disperati molto più che al fervore dei locali notturni, e si incamminò verso il XXI secolo mentre «una creciente bipolarización de clases en acomodados y excluidos reconfigura el paisaje» (RONDONKAS, 2022: 15).

In questa metropoli, che Ciccolella ha definito «postsocial» (CICCOLELLA: 2009) e che risultava sempre più difficile da governare e da amministrare, i progetti urbani sembravano determinati esclusivamente dall'andamento degli investimenti e dai flussi del denaro. Era evidente una diminuzione dell'interesse da parte della Pubblica Amministrazione nella pianificazione urbana, mentre si assisteva a una forte presenza di investimenti immobiliari finanziati principalmente da capitali privati stranieri, il cui ingresso era incentivato dalla Ley de Convertibilidad. Tali investimenti si caratterizzarono per una selettività che alimentò il processo di polarizzazione già in atto, contribuendo a delineare la mappa di una città che esasperava le differenze territoriali preesistenti e creava le condizioni per nuove forme di emarginazione.

Il centro di Buenos Aires aveva interrotto la sua espansione a partire dal 1947, con quasi tre milioni di abitanti e da allora, l'urbanizzazione aveva cominciato ad espandersi lontano dai margini urbani definendo «dos ejes de la diferenciación socio territorial: centro/periferia y

---

<sup>131</sup> Come afferma Irina Bajini: «Si bien la práctica del reciclaje y la recuperación de desechos es propio de cualquier urbe moderna y, por lo tanto, acompañó desde siempre al desarrollo de Buenos Aires como capital de la nación, es hacia mediados de la década de 1990, precisamente durante la era menemista, cuando este trabajo informal se vuelve no sólo necesario - debido a la casi ausencia de normativas que regulan la gestión de los residuos sólidos urbanos - sino también evidente, al realizarse de forma sistemática y llamativa en los barrios más centrales, elegantes y residenciales. Así es como la política neoliberal, que estimulaba el consumo a través de un fuerte incremento de las importaciones y del 'supermercado', causa un aumento desmedido de residuos sólidos secos (en buena parte cartón y plástico) e impulsa el desplazamiento diario a la Capital Federal de muchos adultos y menores del Gran Buenos Aires, reservorio de desocupación y pobreza. Es justamente a raíz del cacerolazo del 2001 que se perfila un nuevo sujeto social llamado 'cartonero', el cual no se limita, tal como define el DRAE, a hacer o vender «obras hechas en cartón» (2014, 23ª ed.), sino que suele recoger y arrastrar en carritos o carretas, diferentes tipos de desechos de la calle». Il tema entrò necessariamente nel dibattito pubblico a partire dal 2002-2003 soprattutto quando, di fronte alla dimensione assunta dal fenomeno, come ricorda Nicolás Villanova, nella città di Buenos Aires sono stati istituiti dei registri volontari per i *cartoneros*, i quali hanno prodotto dati significativi (VILLANOVA: 2014). Secondo le informazioni provenienti dal Registro Único de Recuperadores Urbanos del Governo della Città Autonoma di Buenos Aires del 2008, nel 2003, il numero di raccoglitori registrati era di 8.153, mentre nel 2008 tale numero è aumentato a 16.579. Il numero di *cartoneros* riportato corrisponde a coloro che sono stati annotati sul registro, senza distinzione tra coloro che possedevano credenziali valide e non valide, le quali avevano una durata di due anni e successivamente dovevano essere rinnovate. Nel 2012, alcune organizzazioni di *cartoneros* hanno stimato che, nella città di Buenos Aires erano presenti 22.000 *cartoneros* (BAJINI: 2021).

<sup>132</sup> *Tren de cartón* (1999), di Amar Azul.



norte/sur» e dove «los sectores de ingresos altos y medios tienden a localizarse en el norte, mientras que los sectores populares en el sur y parte del oeste» (PIREZ, 2009: 18). Questo eccezionale processo di suburbanizzazione vissuto da Buenos Aires subito dopo la Prima Guerra Mondiale, aveva lasciato un'impronta indelebile sul tessuto urbano (TORRES: 2001).

Le scelte del mercato immobiliare degli anni '90 si innestarono dunque su una divisione già presente sia all'interno della città, che tra questa e la periferia, esasperandone le conseguenze, come confermato anche dall'ubicazione scelta per gli *shopping center*, luoghi emblematici del decennio, sorti anch'essi a partire dalla zona nord della città, in prossimità degli snodi autostradali e delle aree residenziali. Come specifica Adrián Gorelik:

A diferencia de los modelos de origen (Estados Unidos o Canadá), donde el shopping busca producir simulacros de ciudad en suburbios que carecen de las complejidades del consumo y la vida urbanas, en Buenos Aires los shoppings se instalaron en el centro urbano tradicional, ofreciéndose como alternativa a la complejidad de la ciudad. Así, el shopping puede desarrollarse en Buenos Aires en la medida en que prospera la dicotomía que propone, entre el orden y la seguridad de su mundo cerrado y controlado, y el caos y la inseguridad de la vida urbana tradicional (GORELIK, 2009: 277).

Lo *shopping* si propone come una sorta di sostituto della moderna piazza pubblica (SARLO: 2009; GORELIK: 2009) nella quale, oltre ai punti vendita con prodotti di ogni tipo, vennero predisposti *patios de comida*, parchi a tema, cinema, angoli per sostare e scambiare due parole, a volte persino sale conferenza, in un contesto costantemente vigilato e "ripulito" dall'imprevedibilità caratteristica della vita urbana. A differenza dei negozi di quartiere, delle gallerie o dei *pasaje*<sup>133</sup> ideati in armonia con il paesaggio urbano, che veniva incluso e di cui si valorizzavano le

---

<sup>133</sup> Tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, sono stati costruiti numerosi *pasajes* e gallerie commerciali a Buenos Aires, tutti progettati con l'idea di includere contributi artistici al loro interno. Tra questi, si possono ricordare la Galería Pacífico, progettata da Emilio Agreló e Raúl Le Levacher nel 1889 e rimodellata nel 1945 da Jorge Aslan e Héctor Ezcurra, con le cupole decorate dai murales di Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Manuel Colmeiro, Adriano Spilimbergo e Demetrio Urruchúa; il Pasaje Libertad e la Rue des Artisans nel quartiere Recoleta, disegnati nel 1887 dall'italiano Giuseppe Bernasconi; la Galería Güemes, lungo la calle Florida, è stata riaperta nel 2013 dopo anni di chiusura. Progettata dall'italiano Francisco Gianotti, questa galleria è decorata con marmi italiani e presenta un *mirador* a 87 metri di altezza, che per molto tempo è stato il punto più alto di Buenos Aires; La Galería San José, situata nel quartiere di Flores, inaugurata nel 1956 e affrescata da Juan Carlos Castagnino, Enrique Policastro e Demetrio Urruchúa; il Pasaje Roverano, rimodellato nel 1912 dall'architetto francese Eugenio Gantner utilizzando esclusivamente materiali importati dall'Europa (BALBACHAN: 2021). Un articolo esaustivo di Silvina Quintans su questo argomento, intitolato "Güemes, Roverano y Barolo. Los pasajes de Buenos Aires que tienen más de un siglo de historia", è stato pubblicato su La Nación del 1° gennaio 2022: <https://www.lanacion.com.ar/revista-lugares/guemes-roverano-y-barolo-los-pasajes-de-buenos-aires-que-tienen-mas-de-un-siglo-de-historia-nid01012022/> (consultato 4/3/2022).

peculiarità, lo *shopping* «busca independizarse de la ciudad y reinar sobre ella desde una diferencia irreductible» (SARLO, 2009: 16). Nato come una delle proposte “private” alla necessità di rifunzionalizzazione di alcuni spazi cittadini, in molti casi in disuso da tempo,<sup>134</sup> si trasformò presto in uno dei motori del settore immobiliare, il più prospero di un’economia (PRÉVÔT SCHAPIRA, 2002: 35), che fece delle riqualificazioni urbane un vero e proprio manifesto dell’epoca.

In questo senso, la riconversione dell’area di Puerto Madero rappresentò la più emblematica del decennio: presentata come modello di «asociación público-privada bajo la forma jurídica de la corporación» (PRÉVÔT SCHAPIRA, 2002: 34) in realtà, prese il via a partire dalla svendita di terreni di proprietà dello Stato per la costruzione di residenze di lusso e uffici, e trasformò lo spazio che aveva ospitato uno dei più importanti porti d’America in un territorio governato da logiche esclusivamente private. A rendere esemplare il caso di Puerto Madero fu anche la sua ubicazione, a due passi da una delle *villas* più estese e più antiche della città, Villa 31 (il cui accesso si trova tra la stazione ferroviaria e quella di autobus di Retiro) che lo trasformò in un emblema del contrasto e della polarizzazione. Il lussuoso quartiere divenne anche il simbolo delle contraddizioni tra cultura e potere economico visto che le sue strade, come ricorda María Seoane,

[t]uvieron nombres de mujeres que supieron luchar por los derechos humanos y civiles como la fundadora de Madres de Plaza de Mayo, Azucena Villaflor, la socialista Alicia Moreau de Justo y la italiana Julieta Lantieri. Ellas compartieron el homenaje junto con los escritores Haroldo Conti y

---

<sup>134</sup> Come evidenzia Silvana Sassano Luiz, i primi centri commerciali della Capitale furono inaugurati alla fine degli anni Ottanta, mentre altri tre sorsero nella stessa decade nel *conurbano*. Inizialmente, questi si concentrarono nelle zone urbanizzate centrali, ma questa tendenza si è invertita negli anni successivi a causa della necessità di soddisfare i servizi dei *country club* sorti nello stesso periodo e destinati a una clientela di classe alta o medio-alta. Il primo esempio di centro commerciale in Argentina è rappresentato dallo Shopping Sur ad Avellaneda, nel *conurbano*, inaugurato nel 1986. Eppure, il vero simbolo dei centri commerciali nell’immaginario dei cittadini di Buenos Aires è il Patio Bullrich, inaugurato nel 1988, risultato della ristrutturazione di un edificio in stile neoclassico inglese, antica sede della Casa d’Aste Bullrich. Si trova in una delle zone storiche della città, nella quale hanno sede ambasciate, istituzioni culturali e hotel internazionali, vicino al centro decisionale ed economico della città. Un caso differente è rappresentato da Spinetto che, nel medesimo anno, aprì i battenti in seguito alla riqualificazione del Mercado Buenos Aires, un mercato di frutta e verdura situato nel quartiere meno popolare di Balvanera. In quegli anni, si assistette all’apertura di cinquanta centri commerciali, tutti concentrati nella Capitale, frequentata anche dal turismo nazionale e internazionale. La crisi del 2001 colpì pesantemente l’intero settore commerciale e l’espansione dei centri commerciali ma, con il ripristino della stabilità politica e il miglioramento delle condizioni economiche, tra il 2003 e il 2007, vennero inaugurati nuovi centri commerciali, soprattutto nelle aree periferiche del Gran Buenos Aires e nelle città di altre province del paese (SASSANO LUIZ: 2015).

Francisco Urondo, asesinados por la dictadura, y cuyos nombres fueron puestos a las plazoletas del barrio (SEOANE, 2004: 190).

Non solo la città di Buenos Aires, ma l'intero territorio dell'area metropolitana di Buenos Aires venne interessato dal processo di frammentazione. Da un lato, i cambiamenti sopra descritti hanno inevitabilmente modificato il rapporto, gli equilibri e le tensioni tra la Capitale, diventata amministrativamente indipendente con la Riforma Costituzionale del 1994,<sup>135</sup> e il *conurbano*, tradizionalmente “distante” dalla città. D'altra parte, le politiche territoriali attuate durante tutto il decennio hanno condotto anche le aree suburbane verso il degrado e la polarizzazione.

In quella stessa periferia che, dagli anni '50 fino ad allora, aveva accolto soltanto *barrios emergenciales* ed edilizia popolare, la già citata «suburbanización de las élites» (TORRES: 2001) diventò uno dei fenomeni più significativi degli anni '90. Si tratta di un processo che a Buenos Aires, pur manifestandosi più tardi rispetto ad altre città nordamericane e latinoamericane, assunse proporzioni estreme, coinvolgendo buona parte dei settori benestanti, gli stessi che in molti casi parteciparono all'euforia del mercato immobiliare, e che avevano investito da tempo i propri capitali in sontuose *quintas* utilizzate come residenze per il fine settimana.

Con il trascorrere del decennio, fu proprio questo settore della società a privilegiare l'opzione di trasferirsi definitivamente nei lussuosi *country club*, o *barrios cerrados*, vigilati 24 ore su 24, che spuntarono come funghi nelle periferie di Buenos Aires, a pochi metri dalla miseria delle *villas* e dagli *asentamientos*. Questi ultimi, ormai numerosi in tutto il *conurbano* e divenuti il simbolo delle periferie povere, accolsero, insieme agli esclusi da sempre, anche coloro che caddero in disgrazia come conseguenza del nuovo assetto economico e che si ritrovarono espulsi dal centro metropolitano, sempre più difficile da raggiungere a causa del deterioramento del trasporto pubblico.

Il confine tra centro e periferia divenne un solco invalicabile per coloro che utilizzavano i mezzi di trasporto pubblico,<sup>136</sup> gestiti quasi esclusivamente da compagnie private e sempre più costosi. Al contrario, tale confine non rappresentò un limite per i residenti dei *country club*, che si spostavano quasi esclusivamente con mezzi privati, in una città postmoderna configurata come

---

<sup>135</sup> Buenos Aires, che aveva perso la sua autonomia nel 1821, con l'abolizione dell'istituzione coloniale del Cabildo e il passaggio nelle mani di una Municipalità direttamente dipendente dal Governo Federale, la recuperava per la prima volta con la Riforma del 1994.

<sup>136</sup> Negli anni '90 il governo sospese anche i sussidi per il trasporto, che in gran parte venne privatizzato. La sua nazionalizzazione, nel 1947, aveva rappresentato un forte incentivo al popolamento dei terreni residenziali situati nel *conurbano*.

un insieme di “isole” collegate tra loro unicamente dalla rete autostradale. Tale situazione conferma l'idea, sostenuta da Fernando Reati, che «el mito de la posmodernidad según el cual la distinción entre centro y periferia va camino a desaparecer junto con las fronteras, es apenas eso: un mito» (REATI, 2006: 84).

In questa sorta di «archipiélago urbano» (CICCOLELLA, 2009: 37), le nuove edificazioni del lusso, piuttosto che dialogare con i vecchi centri, vi si sovrapposero o entrarono in conflitto con questi, secondo un modello territoriale che esasperò le differenze economiche (SZAJNBERG: 2001; TORRES: 2001). Il loro perimetro, protetto da muri e da efficaci sistemi di vigilanza, operò «cortes abruptos» (TORRES, 2001: 50) che interruppero la continuità del tessuto urbano, generando ghetti che scatenarono conflitti sociali localizzati dovuti in gran parte all'appropriazione privata degli spazi destinati ad uso comune, - parchi, strade pubbliche, zone riservate al gioco dei bambini -, convertiti in servizi ad uso esclusivo dei residenti dei quartieri recintati, con l'approvazione più o meno esplicita delle istituzioni municipali ingolosite dagli ingressi legati alla tassazione.

Secondo Horacio Torres, la vicinanza territoriale è stata il fattore principale che ha drammatizzato i contrasti socio-spaziali (TORRES: 2001). In più occasioni, si è risposto a questo problema attraverso la costruzione di ulteriori muri o barriere strutturali,<sup>137</sup> che hanno reso ancora più evidente un paesaggio caratterizzato dalla segregazione sociale. Le nuove centralità del territorio, invece di essere strutturate attorno a una rete di trasporto collettiva, come accadeva negli anni di sviluppo industriale con la ferrovia, sono state determinate dalla destinazione scelta per gli investimenti immobiliari del settore privato, come residenze, sedi di multinazionali o centri di servizio.

È in questo senso che, in riferimento alla città degli anni '90 come spazio definito quasi esclusivamente dalle attività legate al consumo, Néstor García Canclini suggerisce di interpretare il consumo stesso come

[e]l lugar en el que se completa el proceso iniciado al generar productos, donde se realiza la expansión del capital y se reproduce la fuerza de trabajo. Desde tal enfoque, no son las necesidades o los gustos individuales los que determinan qué, cómo y quiénes consumen. Depende de las

---

<sup>137</sup> È il caso della vicenda alla quale si ispira il romanzo *Los otros: Una historia del conurbano bonaerense* di Josefina Licitra, analizzato in questa indagine.

grandes estructuras de administración del capital el modo en que se planifica la distribución de los bienes (CANCLINI, 1995: 42).

Se le privatizzazioni su larga scala trasformarono Buenos Aires in una città nella quale «la dinámica de la mercancía es más fuerte que el Estado» (SARLO, 2009: 13), è altrettanto vero che il decennio si concluse con una crisi che, simbolicamente, rappresentò il fallimento di tali politiche e del progetto economico neoliberale in generale.

L'emergenza sociale e il grave peggioramento delle condizioni in cui versavano i settori popolari, portò a un cambiamento importante nelle strategie spontanee di aggregazione sociale che sfociarono in proposte autorganizzate inedite: l'*asentamiento* ne è un valido esempio.

Mentre il perimetro del quartiere, con una rete organizzativa propria che si è andata strutturando di generazione in generazione soprattutto attraverso la fruizione di spazi pubblici condivisi, pareva avere perso la sua funzione di punto di riferimento, è pur vero che le proteste sociali si mossero proprio a partire dalla volontà di riappropriarsi del territorio. Le manifestazioni invasero le strade della città, i *piquetes* ne interruppero la circolazione, le piazze nelle quali hanno sede i simboli dello Stato vennero occupate (FERRAUDI, CURTO: 2009; PIREZ: 2009) e, dopo la crisi del 2001, la nascita dell'*asamblea barrial* riportò il quartiere al centro dell'interesse della vita urbana, come testimoniano le numerose rappresentazioni culturali riferite all'epoca, alcune delle quali verranno analizzate in questo lavoro.

### 2.3 - La crisi del nuovo millennio

El pueblo está en la plaza, la misma de la Junta  
el pueblo sin partidos, el pueblo azul y blanco,  
y sabe ya muy bien de qué se trata.  
Y suenan cacerolas...

Al pueblo no lo paran los gases lacrimógenos  
ni el estado de sitio ni las balas lo paran  
y, señor presidente, mejor deje el Sillón.  
Y suenan cacerolas...

Roberto Selles

La Alleanza, guidata da Fernando De la Rúa, vinse le elezioni con il proposito di modificare l'orientamento economico del governo di Menem, già in crisi da diversi anni, soprattutto in relazione ai costi sociali che la liberalizzazione del mercato aveva comportato. Tuttavia,

nonostante i presupposti, il presidente mantenne l'impostazione neoliberale dell'economia: per far fronte all'enorme debito pubblico e tentare di riconquistare la fiducia dei mercati internazionali, affidò le riforme economiche a ministri che confermarono la *convertibilidad*, decurtarono drasticamente la spesa pubblica e sancirono la privatizzazione del Sistema di Previdenza Sociale. José Luis Machinea, il primo, fu costretto a dimettersi quasi subito come conseguenza della crisi istituzionale che portò anche alle dimissioni del vicepresidente Carlos "Chacho" Álvarez. Ricardo López Murphy, il suo successore, venne allontanato dopo soli quindici giorni a causa delle proteste scatenate dal suo drastico programma di tagli economici alla spesa pubblica, che ricadevano in gran parte sul Sistema Educativo e sul Fondo destinato alle province.

Dopo una breve tregua, che durò il tempo necessario allo svolgimento della campagna elettorale e all'insediamento del nuovo governo, nel 2000, le contestazioni tornarono a riempire le strade di Buenos Aires con due grandi scioperi generali che si opponevano soprattutto all'ulteriore deregolamentazione applicata ai contratti di lavoro: il 5 maggio protestarono il Movimiento Trabajadores Argentinos (MTA) e la Central Trabajadores Argentinos (CTA) e il 9 di giugno la stessa CTA insieme alla Confederación General del Trabajo (CGT) (BONNET, 2002: 116).

Meno di un anno più tardi, il 20 marzo del 2001, l'Economia venne affidata a Domingo Cavallo, uomo simbolo del *menemismo*, il quale, perso il sostegno del Fondo Monetario e dell'amministrazione statunitense, quando «las fugas de depósitos y de dólares al extranjero por parte de los grandes especuladores habían ya alcanzado la suma de unos 15.000 millones de dólares durante el año, 3.000 millones de los cuales habían abandonado el sistema bancario en noviembre» (BONNET, 2002: 121), impose la riforma nota con il nome *corralito*<sup>138</sup> che, nei fatti, significò la confisca di oltre 45.000.000 di dollari, in pratica la totalità dei risparmi della classe media. Quella stessa classe media che, il 19 dicembre del 2001, per la prima volta nella storia del Paese, sfogò la propria rabbia nelle piazze e nelle strade di Buenos Aires, con un *cacerolazo*<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Con il termine *corralito*, oggi utilizzato anche in altri paesi di lingua ispanica, ci si riferisce alla misura economica che, il 1° dicembre del 2001, impose la restrizione del prelievo di denaro contante dalle banche a 250 pesos (equivalente a 250 dollari). Il termine *corralito* venne utilizzato per la prima volta dal giornalista economico Antonio Laje che, nel 2001, commentava quotidianamente in tempo reale le notizie economiche del paese nel programma radiofonico *Después de hora*, condotto da Daniel Hadad su Canal América: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/personajes/antonio-laje-de-sus-comienzos-con-hadad-y-el-corralito-a-hacer-una-carrera-no-exenta-de-polemicas-nid06122021/> (consultato: 20/01/23).

<sup>139</sup> Il *cacerolazo*, forma di protesta che consiste nello sbattere tra loro casseruole e utensili da cucina per fare rumore, fu impiegato per la prima volta in America Latina, a Santiago del Chile, da un gruppo di donne dell'alta società che, il 2 dicembre del 1971 manifestarono contro il governo di Salvador Allende con quella che è ricordata come La Marcha de las cacerolas vacías: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95889.html> (consultato 3/2/2022). Nel 1972, Sergio Ortega, del gruppo folcloristico Quilapayún evocò l'episodio in una canzone intitolata *Las ollitas*, che evidenzia come si trattasse di una protesta "di destra": «La derecha tiene dos ollitas/una chiquita, otra grandecita./La

condiviso fianco a fianco con *piqueteros* e *cartoneros*, provenienti dalle zone più povere dell'AMBA al grido «piquetes y cacerolas la lucha es una sola».<sup>140</sup>

Nulla fu in grado di fermare la rivolta che per due giorni mise a ferro e fuoco Buenos Aires, tanto meno il tentativo del presidente di imporre lo stato d'assedio: dinnanzi al pericolo di perdere di nuovo la democrazia, la popolazione rispose in modo deciso, risoluto e collettivo inasprendo la ribellione e innalzando un coro di proteste, riassunto nel grido «que se vayan todos», un emblema così significativo di quelle giornate, che persino il sito ufficiale del Gobierno de la Ciudad, scelse di ricordarle attraverso una traccia sonora dei disordini, custodita all'Archivo Nacional de la Memoria.<sup>141</sup>

La crisi del 2001, conclusasi simbolicamente il 20 dicembre con la fuga di Fernando De la Rúa in elicottero dal tetto della Casa Rosada, rappresenta il culmine della disfunzionalità del governo di Menem, perpetrata dalla presidenza della Alianza e preannunciata da qualche testo rock, che torna a evocare il fantasma di una dittatura:

Se viene el estallido  
se viene el estallido.  
De mi guitarra,  
de tu gobierno también.  
[...]De mi garganta  
de tu infierno, también  
y ya no hay ninguna duda  
se está pudriendo esta basura  
fisura ya la dictadura  
del rey.<sup>142</sup>

---

chiquitita se la acaba de comprar,/esa la usa tan sólo pa' golpear./Esa vieja fea/guatona golosa/como la golpea/gorda sediciosa./Oye vieja sapa/esa olla es nueva/como no se escucha/dale con la mano./La grandecita la tiene muy llenita/con pollos y papitas, asado y cazuelita./Un matadero clandestino se las da/de Melipilla se la mandan a dejar./La derecha tiene dos ollitas/una chiquita, otra grandecita./La chiquitita se la acaba de entregar/un pijecito de Patria y Libertad./Óigame señora/no me agarre papa/con eso que dice/esa vieja sapa»: <https://nomequieroolvidar.wordpress.com/2012/11/08/las-ollitas-quilapayun-las-caerolas-en-contra-de-allende-en-chile/> (consultato: 3/6/2022).

<sup>140</sup> Laura Vales, "Piquete y cacerola, la lucha es una sola": <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-1321-2002-01-29.html> (consultato: 13/03/2023).

<sup>141</sup> *Sonidos de una rebelión popular*, Archivo Nacional de la Memoria: <https://www.argentina.gob.ar/noticias/el-archivo-nacional-de-la-memoria-presenta-sonidos-de-una-rebelion-popular> (consultato: 13/03/2023).

<sup>142</sup> *Se viene* (1999), di Gustavo Cordera e Alberto Verenzuela (Bersuit Vergarabat).

Secondo Maristella Svampa, furono proprio le due giornate del 19 e 20 dicembre del 2001 - che si conclusero con quaranta morti tra i manifestanti - a inaugurare una nuova tappa nella storia dei movimenti sociali in Argentina, perché portarono in scena, tutti insieme, nuovi attori sociali: «asambleas barriales, fábricas recuperadas, ahorristas, colectivos culturales, partidos de izquierda» (SVAMPA, 2005: 202), artefici della fitta rete di iniziative che rappresentarono la risposta della società civile nel periodo immediatamente successivo al crollo e dinanzi all'assenza delle Istituzioni.

Hernán Langiotti, militante e *delegado político* del Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD) 1 de Mayo, intervistato in agosto a Buenos Aires, ricorda con emozione e con orgoglio quel 28 gennaio del 2002, quando l'assemblea votò a favore della proposta di spingere le proteste fino al cuore della capitale:

Cuando entramos a la capital, sentimos claramente el apoyo de la gente. Nos alentaban gritando desde las ventanas, nos ofrecían agua para tomar, o comida. Cuando empezamos a tener nuestro local de referencia en la capital - al principio prestado por el Movimiento Ecuaménico de Derechos Humanos, y luego alquilado por nosotros - mucha gente que pertenecía a la clase media se acercó para colaborar con nuestras actividades. Participaban en las asambleas, aunque no en las protestas callejeras, nos daban una mano en la organización de las ollas populares, daban su apoyo.<sup>143</sup>

Il discredito verso la classe politica nella sua totalità e la rivolta riattivarono lo spirito auto organizzativo della società civile che aveva cominciato a prendere forma verso la metà del decennio precedente, soprattutto a partire dall'attività delle *asambleas vecinales*. Queste, attraverso i tanti volontari, furono le prime in grado di dare una risposta immediata alle carenze generalizzate della popolazione: si occuparono di problemi concreti e quotidiani e convertirono i numerosi locali abbandonati della città e delle periferie in mense popolari, consultori medici per disoccupati e centri di raccolta e distribuzione di generi di prima necessità (LERAIN, 2004: 35).

Dal 21 di dicembre 2001, in una settimana, il Paese vide succedersi cinque presidenti: dopo De La Rúa, furono nominati *ad interim* Ramón Puerta, Adolfo Rodríguez Saá, Eduardo Camaño ed Eduardo Duhalde, ex vicepresidente di Menem e suo acerrimo nemico politico. Quest'ultimo, al governo da gennaio 2002 a maggio del 2003, incamminò il Paese verso la *recomposición*, abbandonò definitivamente la *convertibilidad* e inaugurò la politica di massificazione dei

---

<sup>143</sup> Mia intervista a Hernán Langiotti, Buenos Aires, 10 agosto 2022.



sussidi<sup>144</sup> la cui reiterazione da parte del governo di Néstor Kircher, secondo Maristella Svampa, finì per determinare una continuità con l'impostazione neoliberale dell'economia, essendo essa stessa una delle cause dell'impoverimento dei settori popolari in quanto

[t]iende a fijar su 'inclusión' como excluidos. Esto se ve complementando con el otorgamiento de subsidios para los emprendimientos productivos (orientados a la autoconstrucción y pequeñas unidades de construcción) que exige la autoorganización de los pobres, lo cual complejiza y transforma así el modelo de ciudadanía asistencial-participativo que el neoliberalismo reserva a los excluidos (SVAMPA, 2005: 194).

In realtà era stato il presidente Duhalde a muovere il primo passo verso lo sviluppo di nuove politiche sociali, intuendo forse che si trattava dell'unica strada possibile per restituire credibilità alle Istituzioni, ma i tentativi di dialogo intrapresi dal suo governo con i rappresentanti dei diversi settori della società, vennero offuscati dalla violenza con la quale lo stesso,<sup>145</sup> si oppose alle proteste popolari. Il 12 giugno 2002, dopo l'aggressione allo studente Mariano Moreno, Miguel Bonasso denunciò l'accaduto e l'atmosfera generale sul quotidiano *Página 12*, pubblicando l'elenco delle vittime della repressione dall'inizio dell'anno, precedute da parole che rievocano i tempi bui della dittatura e della violenza dei corpi paramilitari:

La ferocidad con la que actuaron los hombres de anteojos negros que secuestraron y tajearon al estudiante con un cutter nos recuerda que los asesinos no sólo "están entre nosotros", sino que además cuentan con ciertos amparos para pasar a la acción. El año pasado este cronista denunció que Miguel Ángel Rovira, uno de los principales asesinos de la Triple A, era jefe de seguridad de Metrovías. La empresa se hizo la desentendida y balbuceó que el ex policía ya se había jubilado. Ahora, la impunidad de la que hicieron gala los atacantes echa por tierra ese lugar común que circula en medios políticos y periodísticos: en el interinato de Eduardo Duhalde al menos no hay represión. El informe que sigue a continuación revela que, desde el primero de enero último, existe una represión en sordina que secuestra, golpea, amenaza y a veces mata, como respuesta a las protestas populares.<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> Il Programa de Jefas y Jefes de Hogar Desocupados, che distribuiva sussidi alle famiglie in condizione di povertà grave, prese il via nell'aprile del 2002 e venne confermato e ampliato durante la presidenza di Néstor Kirchner.

<sup>145</sup> Il Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos venne affidato prima a Jorge Vanossi e poi a Juan José Álvarez, ex agente della Secretaría de Inteligencia (SIDE) durante la dittatura.

<sup>146</sup> L'articolo di Miguel Bonasso intitolato "En sordina" venne pubblicato su *Página 12* il 16 giugno 2002: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-6377-2002-06-16.html> (consultato: 15/12/2022).

Dinnanzi all'acutizzazione della crisi economica, dovuta anche alle drastiche restrizioni imposte dal governo di transizione, tra le quali la svalutazione del peso argentino, le condizioni dei settori popolari peggiorarono ulteriormente, le proteste intensificarono e la brutalità con la quale rispose il governo, ne determinò il declino. Il 26 giugno 2002, la mobilitazione massiccia che avrebbe dovuto interrompere tutti gli accessi alla città di Buenos Aires, fu repressa con violenza dalla polizia bonaerense e si concluse con un saldo di trecento feriti e l'omicidio a sangue freddo<sup>147</sup> di Maximiliano Kosteki e Darío Santillán,<sup>148</sup> militanti del movimento *piquetero*, avvenuto nella stazione ferroviaria Avellaneda. Il poeta e compositore Jorge Fandermole<sup>149</sup> li ricorda nella canzone *Junio*:

Me llamo con el nombre que me dieron  
el que tomó la crónica del día  
soy uno de los dos que ya partieron  
los dos en un montón que resistían.

Hermano en la delgada línea roja  
que te me fuiste dos minutos antes  
con la indiscreta muerte que en tu boca  
entraba en cada casa con tu imagen.

Yo estaba junto a vos, sobre tu grito  
besándote feroz la indigna muerte  
mientras te ibas volando al infinito  
fulgor de la mañana indiferente.

---

<sup>147</sup> Per l'omicidio vennero condannati all'ergastolo, nel 2006, il commissario Alfredo Luis Franchiotti e l'ufficiale Carlos Quevedo, condanna confermata nel 2016 dalla Corte d'Appello.

<sup>148</sup> Nell'ambito dell'ampio progetto di risignificazione urbana di Buenos Aires, nel 2013 la stazione Avellaneda prese il nome di Stazione Darío Santillán y Maximiliano Kosteki.

<sup>149</sup> Come scrive Claudia Regina Martínez in un articolo intitolato "Jorge Fandermole, el hombre que se hizo canción", Fandermole, musicista e compositore radicato a Rosario, partecipò attivamente al movimento culturale conosciuto come Nueva Trova Rosarina che, negli ultimi anni della dittatura, si contraddistinse per la composizione di canzoni che protestavano in modo esplicito contro la situazione politica. La Nueva Trova Rosarina, contemporaneamente alla riscoperta del rock *nacional* e in coincidenza con il già citato concerto organizzato al Luna Park nel 1982, cominciò a coltivare nuove espressioni a partire dalla musica popolare nazionale: tango, rock, folclore, canzone di protesta, musica *ciudadana*: <https://www.almagorevista.com.ar/fandermole-el-hombre-que-se-hizo-cancion> (consultato: 3/2/2022).

L'episodio, ricordato come Masacre de Avellaneda, scosse profondamente la società e generò nuove manifestazioni in ripudio della violenza istituzionale <sup>150</sup> (SVAMPA, 2005: 246); una settimana più tardi Duhalde fu costretto ad annunciare l'anticipo delle elezioni.

## 2.4 - Néstor Kirchner e il patto con la società civile (2003-2007)

Me acuerdo de ese pingüino,<sup>151</sup> entrando en la Rosada,  
no lo conocía nadie, era igualito a su hermana.  
Veníamos de los 90, el ajuste y la mentira,  
con menos votos que pobres, el pingüino asumía.  
Al toque, la gorileada<sup>152</sup> se fue poniendo inquieta,  
«que a éste lo puso Duhalde, que éste es una marioneta».  
Pero a nuestro pingüino, no le importaba un carajo,  
los miraba de reojo y gobernaba pa' los de abajo.

Los Dandys de Boedo

Nel 2003 Néstor Kirchner, fino ad allora poco conosciuto e il cui cognome, per molti, risultava persino difficile da pronunciare, vinse le elezioni con un vantaggio del 22,5% dei voti, dopo la rinuncia di Menem dato per sfavorito al secondo turno (LEGRAIN, 2004:138). L'ex governatore della Provincia di Santa Cruz, una delle meno popolate d'Argentina, arrivò alla presidenza di un Paese economicamente in rovina, con enormi diseguaglianze sociali,<sup>153</sup> nel quale il desiderio che la Nazione potesse incamminarsi verso un equilibrio era sempre più diffuso tra la popolazione, come conferma l'alta partecipazione alle urne.<sup>154</sup> Il motto che contraddistinse la sua campagna elettorale, «Quiero una Argentina normal. Quiero que seamos un país serio. Pero además quiero

---

<sup>150</sup> Il Bollettino della Comisión contra la Represión Policial e Institucional (CORREPI) del dicembre del 2002 riporta che dal 1° dicembre 2001 al 22 dicembre 2002, vennero assassinate 179 persone per mano delle diverse forze di sicurezza (PEREYRA, 2003: 303).

<sup>151</sup> Il soprannome *pingüino*, attribuito a Néstor Kirchner, si deve alle sue origini patagoniche.

<sup>152</sup> Con il termine *gorila* ci si riferisce a chiunque sia considerato antiperonista. Il termine, che entrò nel gergo popolare dopo il colpo di stato perpetrato dalla Revolución Libertadora contro Juan Domingo Perón, nacque per caso in seguito a uno sketch comico che parodiava una scena del film *Mogambo* (con Clark Gable, Ava Gardner e Grace Kelly). Venne presentato nel programma *La revista dislocada*, di Délfór Dicásolo, in onda su diversi canali radiofonici e televisivi fino al 1973, anno in cui fu vietato dal governo militare di Alejandro Agustín Lanusse.

<sup>153</sup> L'*Informe especial* redatto dal Centro de Investigación y Formación de la República Argentina (CIFRA), pubblicato nel 2015, registra che, nel 2003, il tasso di povertà sul territorio nazionale è del 49,7%, il tasso di indigenza del 22,8% mentre «el 10% más rico percibía del ingreso nacional casi 35 veces más que el 10% más pobre» (SEOANE, 2004: 203).

<sup>154</sup> La percentuale di votanti alle elezioni del 2003 fu pari al 78,22% degli aventi diritto: <https://www.argentina.gob.ar/interior/dine/resultadosyestadisticas/2003> (consultato: 12 dicembre 2022).

que seamos un país más justo»,<sup>155</sup> intendeva rispondere a tale esigenza, in un momento in cui altri paesi latinoamericani avevano già cominciato a prendere le distanze dall'impostazione neoliberale dell'economia (SVAMPA: 2006, KARG: 2016). Nel 1999 Hugo Chávez aveva assunto la presidenza in Venezuela e nel 2003, pochi mesi prima dell'elezione di Kirchner, il Brasile aveva scelto Inácio Lula Da Silva.<sup>156</sup>

Dal punto di vista economico, il governo di Néstor Kirchner, con la conferma di Roberto Lavagna, già in carica durante il governo di Duhalde al Ministero dell'Economia, si propose di riattivare il settore industriale attraverso il ritorno al modello per sostituzione delle importazioni, il cui traino divenne la produzione automobilistica. Inoltre, rivitalizzò il Mercado Común del Sur (MERCOSUR) e puntò al riequilibrio dell'economia interna - con speciale attenzione alle esigenze regionali - e alla sua relazione con il mercato globale (RETAMOZO, TRUJILLO: 2017). In particolare, incentivò la coltivazione di prodotti agroalimentari sfruttando soprattutto l'aumento della richiesta di soia determinata dall'ingresso della Cina nel mercato mondiale.

Kirchner rinegoziò anche il debito estero con gli organismi internazionali e saldò la quota dovuta all'FMI (il 9% del totale), una scelta di grande importanza simbolica che contribuì ad aumentare fortemente il suo consenso (SVAMPA: 2006). Nei primi anni del suo mandato, la cui impostazione rimase invariata per oltre un decennio, il tasso di disoccupazione scese dal 16,3% all'8,7%, mentre nel 2006 il tasso di povertà risultò quasi dimezzato.<sup>157</sup> Come evidenziato da Maristella Svampa, tuttavia, le disuguaglianze sociali ed economiche delineatesi nel decennio precedente sembrarono consolidarsi e addirittura esacerbarsi, mettendo in luce la mancanza di una connessione tra le strategie di crescita economica e le politiche di redistribuzione (SVAMPA: 2006).

Dal punto di vista sociale, distaccandosi in modo netto dalla precedente amministrazione, piuttosto che criminalizzare la protesta (RETAMOZO, TRUJILLO: 2012), il governo Kirchner aprì la negoziazione con i diversi movimenti sociali, in particolare con il movimento *piquetero* divenuto

---

<sup>155</sup> "Kirchner, una nueva etapa para Argentina": <https://www.swissinfo.ch/spa/kirchner--una-nueva-etapa-para-argentina/3329402> (consultato 3 dicembre 2022).

<sup>156</sup> Questi tre presidenti, insieme all'uruguayano Tabaré Vázquez e al paraguaiano Nicanor Duarte Frutos, riunitisi con il presidente Bush a Mar del Plata, il 5 novembre 2005, fecero naufragare il progetto statunitense di creare l'Área de Libre Comercio de las Américas (ALCA) che avrebbe allineato le diverse economie regionali in funzione delle esigenze dettate da Washington.

<sup>157</sup> L'*Informe especial* del Centro de Investigación y Formación de la República Argentina registrò, nel 2006, un tasso di povertà pari al 28,2 % e un tasso di Indigenza pari al 9,6%.

numericamente significativo in tutto il Paese, e lo stesso fece con i *cartoneros*,<sup>158</sup> ampliò i sussidi legati alla disoccupazione, incorporò per decreto al Plan Familia anche le madri sole con figli a carico, sollevate dall'obbligo di restituire una controprestazione lavorativa, ma con l'obbligo di vigilare sulla scolarizzazione dei figli<sup>159</sup> e concesse finanziamenti a cooperative e microimprese di diverso genere.<sup>160</sup>

Tuttavia, il cambiamento più significativo apportato dal governo di Néstor Kirchner rispetto alle precedenti esperienze democratiche, che trasformò l'Argentina in un caso esemplare nel contesto latinoamericano e mondiale, e che tutti gli autori consultati concordano nel considerare indiscutibile, è rappresentato dalle misure prese in merito ai crimini commessi durante la dittatura e al rispetto dei diritti umani. Kirchner, infatti, che prima di ogni altro obiettivo si propose quello di restituire legittimità allo Stato, dovette confrontarsi con un paese sulle cui spalle pesavano, come un grosso fardello, le leggi di Punto Final e di Obediencia Debida. Dal governo di Alfonsín in avanti, infatti, il rapporto tra la società civile, e in particolare tra le diverse organizzazioni dei diritti umani e lo stato, era stato caratterizzato dalla ricerca di un equilibrio tra la necessità di risolvere il passato - affrontandolo o liquidandolo - e quella di tracciare un progetto per l'avvenire. Come racconta Mario Villani<sup>161</sup> nelle sue memorie della prigionia:

El entusiasmo inicial durante el juicio del 1985, al que siguieron las leyes de Punto Final, Obediencia Debida y más adelante el indulto del presidente Carlos Saúl Menem en 1990, se vio reemplazado por una especie de fatiga. En la década del 90 y al comienzo de la siguiente, hubo una sucesión de juicios que parecían no llevar a ninguna parte. Era como apretar la tecla de 'rewind' y luego de 'play'

---

<sup>158</sup> Durante il governo di Néstor Kirchner furono approvate due leggi che inquadrono giuridicamente il lavoro *cartonero* nella città di Buenos Aires: la legge 922 del 2003 e la legge 1854 del 2005, conosciuta come *Basura cero*. Negli stessi anni i *cartoneros* e i riciclatori vennero incorporati al Servicio Público de Higiéne de La Ciudad de Buenos Aires.

<sup>159</sup> "Kirchner firmó el decreto para cambiar los planes sociales": [https://www.clarin.com/ediciones-antteriores/kirchner-firmo-decreto-cambiar-planes-sociales\\_0\\_SktfEiyCKI.html](https://www.clarin.com/ediciones-antteriores/kirchner-firmo-decreto-cambiar-planes-sociales_0_SktfEiyCKI.html) (consultato: 10/10/23).

<sup>160</sup> È già stato segnalato nel paragrafo precedente come autori come Maristella Svampa, considerino queste scelte la dimostrazione di una politica in continuità con un approccio neoliberale dell'economia.

<sup>161</sup> Mario Villani (1939-2002), fisico e docente universitario di Buenos Aires, venne sequestrato il 18 novembre 1977 e rimase desaparecido per tre anni e otto mesi durante i quali, sopravvisse a cinque campi di detenzione clandestina: il Club Atlético, il Banco, El Olimpo, El pozo de Quilmes e per ultimo la Escuela de Mecánica de la Marina (ESMA). Le sue testimonianze dinanzi alla CONADEP (1985), dinanzi alla Cámara Federal (1986) e nei tribunali di Italia, Francia e Spagna furono determinanti per l'assegnazione delle condanne ai militari sotto accusa per crimini di *lesa humanidad*: [https://www.24marzo.it/index.php?module=pagemaster&PAGE\\_user\\_op=view\\_page&PAGE\\_id=185](https://www.24marzo.it/index.php?module=pagemaster&PAGE_user_op=view_page&PAGE_id=185) (consultato: 3/2/2022). Villani è stato consulente del regista Marco Bechis per la realizzazione del film *Garage Olimpo*.

en un grabador: en un juicio de instrucción tras otro me encontraba sentado frente a un oficial de justicia que transcribía en un teclado mi declaración (REATI, VILLANI, 2011: 173).

Quando Kirchner assunse la presidenza, i diritti umani si trovavano al centro del dibattito internazionale: dopo l'esperienza del genocidio in Rwanda (1994) e della guerra nei Balcani (1995) la prospettiva e le speranze in merito al loro rispetto erano cambiate nel mondo intero,<sup>162</sup> soprattutto in seguito alla sentenza della Corte Internazionale di Giustizia del 1996 che ribadiva la validità del principio di Giurisdizione Universale nei confronti dei crimini contro l'umanità.<sup>163</sup> Tra l'altro, dopo l'approvazione delle leggi di impunità da parte di Alfonsín e dopo gli indulti di Menem, soltanto la giustizia internazionale aveva continuato a perseguire i genocidi.<sup>164</sup> È in tale contesto che Kirchner approvò la cancellazione del decreto che impediva l'estradizione dei militari chiamati a deporre nei processi istituiti nei paesi europei e il 28 agosto del 2003, annullò le leggi di Punto Final e di Obediencia Debida,<sup>165</sup> determinando una tappa fondamentale nel processo di consolidazione della democrazia.

---

<sup>162</sup> L'11 luglio del 1996 la Corte Internazionale di Giustizia, in occasione della causa di Bosnia-Erzegovina contro la Repubblica Federale di Jugoslavia (Serbia e Montenegro) emise una sentenza storica, riconoscendo espressamente ad ogni Stato, il diritto di applicare il Principio di Giurisdizione Universale in relazione ai reati di tortura e di genocidio, senza alcun tipo di vincolo temporale per la perseguibilità degli stessi. A tale sentenza fece riferimento il giudice Baltasar Garzón nel 1998, quando chiese e ottenne dal governo britannico l'arresto di Augusto Pinochet, che si trovava a Londra per motivi di salute. L'episodio segnò un prima e un dopo nel diritto internazionale relativo ai crimini contro l'umanità in quanto, di fatto, la prima volta venne negata l'immunità a un ex Capo di Stato e la decisione riaprì la speranza di giustizia per le vittime di genocidio in tutto il mondo.

<sup>163</sup> Gli USA, la Russia e la Cina non sottoscrissero l'accordo.

<sup>164</sup> In seguito all'affermazione del Principio di Giurisdizione Universale, il 28 di marzo del 1996, l'avvocato Carlos Slepoy Prada, esiliato argentino ed egli stesso vittima della dittatura, poté presentare una denuncia per crimini contro l'umanità nei confronti dei repressori argentini e cileni presso il Tribunale spagnolo, a nome delle vittime e dei famigliari. I processi che seguirono portarono all'arresto di Augusto Pinochet, su ordine del giudice Baltasar Garzón, alla condanna dell'ex ufficiale della Marina Alfredo Scilingo, dell'ex tenente comandante della Marina Ricardo Cavallo (estradata dal Messico) e dell'ex dittatore guatemalteco Efraín Ríos Montt (FLORES MONTENEGRO: 2017).

<sup>165</sup> Così riporta la notizia il *Clarín* del 28 agosto 2003: «los senadores le dieron esta madrugada sanción definitiva a la nulidad de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, que había sido aprobada por Diputados la semana pasada y hasta ayer era objetada públicamente por varios integrantes de la Cámara alta. La nulidad, empujada por el bloque del PJ y resistida por la UCR, supuso para los senadores un claro alineamiento con el presidente Néstor Kirchner, quien buscaba este resultado para habilitar el juzgamiento de militares en la Argentina y no en el exterior»: ([https://www.clarin.com/politica/senado-anulo-leyes-punto-final-obediencia-debida\\_0BJvWDdxl0te.html](https://www.clarin.com/politica/senado-anulo-leyes-punto-final-obediencia-debida_0BJvWDdxl0te.html)) (consultato: 8/3/2022).

Dopo aver riformato la Corte Suprema de Justicia,<sup>166</sup> il Presidente stipulò una sorta di “patto” con la società civile in merito ai diritti umani e all’importanza della memoria, la cui ricostruzione viene invocata anche attraverso la musica:

Todo está guardado en la memoria,  
sueño de la vida y de la historia.

El engaño y la complicidad  
de los genocidas que están sueltos,  
el indulto y el punto final  
a las bestias de aquel infierno.

Todo está guardado en la memoria,  
sueño de la vida y de la historia.

La memoria despierta para herir  
a los pueblos dormidos  
que no la dejan vivir  
libre como el viento.<sup>167</sup>

Kirchner si propose come interlocutore diretto delle principali Associazioni per i Diritti Umani,<sup>168</sup> prima tra tutte quella delle Madres de Plaza de Mayo che, secondo Osvaldo Bayer restano le autrici del «primer apunte de historia democrática» del Paese (GORINI, BAYER, 1999: 53). Si diede avvio ai Juicios a las Juntas, con l’istituzione di tribunali preposti alla causa distribuiti in tutto il Paese, in seguito ai quali oltre mille repressori vennero condannati a scontare le pene nelle carceri civili.<sup>169</sup>

---

<sup>166</sup> Come conseguenza della riforma, tre dei giudici che erano stati designati da Menem, accusati di corruzione, diedero le dimissioni, mentre un quarto venne destituito dal Senato. La riforma modificò il meccanismo di elezione dei giudici che, d’ora in poi, sarebbero stati eletti dal presidente soltanto in seguito a Consultazione pubblica.

<sup>167</sup> *La memoria* (2001), di León Gieco.

<sup>168</sup> Il 24 di marzo del 2004, in occasione della creazione del Museo de la Memoria della ESMA, il presidente Kirchner chiese perdono alla società civile in nome dello Stato argentino: [https://www.clarin.com/ediciones-antteriores/kirchner-esma-nombre-vengo-pedir-perdon\\_0\\_H1aZQ9pyAKg.html](https://www.clarin.com/ediciones-antteriores/kirchner-esma-nombre-vengo-pedir-perdon_0_H1aZQ9pyAKg.html) (consultato: 23/01/23).

<sup>169</sup> Secondo i dati della Procuraduría de Crímenes contra la Humanidad, dalla riapertura dei processi, avvenuta nel 2006, a 22 marzo del 2022, i Tribunali Federali avevano emesso 286 sentenze in tutta l’Argentina: 1088 persone erano state condannate, 166 assolte, 495 risultavano sotto processo, 135 erano state giudicate non perseguibili o assolte, 95 assolte; 1.371 persone erano morte durante il procedimento, senza poter essere condannate:

In quest'ottica, il lavoro delle associazioni poté contare con il sostegno di una Secretaría de Derechos Humanos, con a capo Luis Eduardo Duhalde,<sup>170</sup> rientrato dall'esilio in Spagna e con la risignificazione degli ex campi di tortura, presso i quali il presidente si recò personalmente per dichiararli ufficialmente *Sitio y Espacio de la Memoria*. Azioni accompagnate da forti gesti simbolici, quali la decisione di eliminare il ritratto di Videla e di Bignone dalla galleria del Colegio Militar, e non senza compromessi.<sup>171</sup> Queste iniziative, tuttavia, non impedirono il cambio di rotta di un governo che incentivò la riscrittura della storia degli ultimi trent'anni a partire dalla testimonianza delle vittime, diede loro giustizia e inaugurò il minuzioso lavoro di mappatura degli ex campi di concentramento in tutto il Paese,<sup>172</sup> qualcosa di inedito per l'America Latina e per il mondo intero. Contemporaneamente, venne avviata una campagna di coscientizzazione della popolazione sulle conseguenze del terrorismo di Stato e sui valori democratici attraverso incontri nelle scuole, nelle università, nei centri culturali. Un cambio di prospettiva che restituì credibilità allo Stato e permise a Kirchner di raggiungere il più alto livello di popolarità mai conquistato da un presidente argentino (RETAMOZO; TRUJILLO: 2012), maggiore persino di quello accordato a Juan Domingo Perón (LERAIN: 2004).

Come ricorda Ludmila Da Silva Catela, curatrice della mostra fotografica *Conquistas de la Memoria. Marcas del terrorismo de Estado y Políticas Públicas de Memoria*:

Los espacios de memoria, esas marcas en la esfera pública, no se construyeron de un día para el otro. No se conquistaron de manera aislada, ni por la mera voluntad política de los gobiernos de

---

<https://www.anred.org/2022/09/20/1088-personas-condenadas-por-crimenes-de-lesa-humanidad-desde-2006/> (consultato: 10/12/2022).

<sup>170</sup> Luis Eduardo Duhalde, avvocato, giudice e storico argentino si era esiliato in Spagna nel 1976 dopo aver fondato, insieme ad un gruppo di avvocati, la Comisión Argentina de Derechos Humanos (CADHU). Da lì aveva continuato l'attività di denuncia internazionale della dittatura fino al suo rientro a Buenos Aires, nel 1984, quando fondò l'Instituto de Relaciones Internacionales (IRI) e la Casa Editrice Contrapunto, specializzata in testi sulla storia argentina recente. Dal 2003 al 2012, anno della sua morte, fu responsabile della Secretaría de Derechos Humanos de la Nación presso il Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos: <https://eduardoluisduhalde.org.ar/historia-de-eld/> (consultato: 3/1/2022).

<sup>171</sup> Si fa riferimento, per esempio, alla nomina di César Milani, processato per la *desaparición* di Alberto Leda e per la causa della famiglia Olivera, nel ruolo di Capo dell'Esercito. Non vennero sostituiti nemmeno gli oltre 9000 agenti della polizia bonaerense direttamente coinvolti con i crimini della dittatura, e 2600 persone morirono, negli anni del governo di Néstor Kirchner, all'interno di carceri e commissariati: <https://www.laizquierdadiario.com/Cuando-Menem-indulto-a-Videla-y-compania> (consultato: 12/12/2022).

<sup>172</sup> La mappa del numero impressionante degli ex Centri de Detención clandestina viene continuamente aggiornata. La sua versione aggiornata (attualmente al 3 marzo 2017) è scaricabile dal sito del governo argentino: <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/sitiosdememoria/mapacentrosclandestinos> (cons. 13/01/2023). Ana Guglielminucci e Lorenzo López segnalano che nel 1999, almeno trentatré di questi erano già stati rifunzionalizzati (GUGLIELMINUCCI, LÓPEZ: 2019).



turno. Estuvieron y están atados a luchas de los organismos de derechos humanos, a demandas sociales, a instituciones e individuos emprendedores de memoria, a coyunturas históricas nacionales e internacionales, a la posibilidad de disponer de políticas públicas que los doten de recursos humanos y económicos para que sean posibles.<sup>173</sup>

In sintesi, la politica di Néstor Kirchner favorì l'instaurarsi di un clima di libertà e di rispetto dei diritti, che riaccese la speranza di giustizia e il desiderio di ricostruzione della società, un clima che si mantenne negli anni a seguire, consolidando la conquista della democrazia e sradicando la paura di un golpe, che aveva accompagnato gli argentini dagli anni '30 fino alla fine del 2000.

La prospettiva di riconquistare i propri diritti, anche attraverso la cartografia della memoria tracciata negli anni, rappresentò l'aspetto più significativo per un Paese nel quale la società civile tornò a intessere rapporti sociali anche a partire dalla manifestazione del proprio dissenso. Questa sensazione traspare chiaramente dalle interviste raccolte a Buenos Aires, tra luglio e settembre 2022, tra gli artefici della ricomposizione culturale post 2001 che hanno partecipato attivamente alle numerose iniziative autogestite sorte in quegli anni e in particolare, ai due casi che questa ricerca prenderà in esame nel prossimo capitolo.<sup>174</sup>

#### **2.4.1 - La città tra crisi e *recomposición***

Moviéndose  
torres de cristal  
irrompibles frente a mí  
garantizado  
caen sobre mí  
las cadenas de supermercados  
“compre más barato”  
garantizado.  
  
Las pelotas

---

<sup>173</sup> Testo scritto da Ludmila da Silva Catela come accompagnamento della mostra fotografica *Conquistas de la Memoria. Marcas del terrorismo de Estado y Políticas Públicas de Memoria*, fotografie del Equipo Audiovisual del Ente Público Espacio Memoria, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, agosto 2022 (CATELA DA SILVA: 2019).

<sup>174</sup> La maggioranza degli intervistati, pur non riconoscendo alcuna affiliazione politica a Néstor Kirchner, apprezzava l'atmosfera di libertà che circolava in città durante il periodo del suo governo, che consentiva di promuovere iniziative nel campo culturale.

L'esplosione della crisi del dicembre del 2001, che rappresentò il fallimento dello Stato, mise in luce l'assenza di un progetto territoriale per Buenos Aires che tenesse in considerazione l'intera regione metropolitana (GORELIK: 2004) e restituì l'immagine di uno scenario urbano nel quale le tante «fortezze in miniatura» (BAUMAN, 2018: 46) innalzate sul territorio, apparvero come i soli punti di riferimento della disintegrazione della vita collettiva.

Si trattò del culmine di un processo che, a partire dall'instaurarsi della dittatura del 1976, trasformò Buenos Aires, "città aperta" ispirata fondamentalmente a una visione europeo-mediterranea dell'urbe come centro economico, politico e culturale, nonché luogo privilegiato dell'incontro sociale, in una "città chiusa" più vicina al modello nordamericano, caratterizzato da un concetto di cittadinanza privata (SVAMPA: 2008).

La segregazione sociale divenuta ormai uno dei caratteri della capitale argentina della fine del secolo XX, non si manifestò soltanto attraverso le barriere architettoniche più evidenti, come i diversi tipi di *urbanización cerrada*, ma anche attraverso barriere simboliche, definite da differenze etniche, economiche e culturali che crearono situazioni al limite del paradosso, come accadde ad esempio nella zona del Bajo Flores, a sud della città, dove avenida Carabobo, sembrò tagliare perfettamente a metà la parte di territorio che appartiene al quartiere Flores e a Parque Chacabuco frequentate dalla comunità coreana e da quella boliviana: «ni un coreano del lado boliviano, ni un boliviano del lado de los coreanos» (SARLO, 2009: 113).

La crisi approfondì le diseguaglianze all'interno degli stessi settori popolari e gli stranieri del XXI secolo, *bolita, paragua, chino, peruano, dominicano*,<sup>175</sup> in assenza di programmi di integrazione proposti dallo Stato, come quelli di cui avevano potuto godere gli immigrati del secolo precedente, senza quartieri nei quali convivere e condividere spazi comuni, e senza il progetto di radicarsi definitivamente, vissero la città "da stranieri", da gente di passaggio, in molti casi senza nemmeno sentire la necessità di impararne la lingua.

Lo racconta Beatriz Sarlo parlando del quartiere coreano<sup>176</sup> dove le insegne di Chiese, negozi e ristoranti sono scritte soltanto in lingua coreana: «La sensación es rara. En la ciudad

---

<sup>175</sup> In Argentina, con il termine *bolita* ci si riferisce ai boliviani, *paragua* sono i paraguaiani, *chino* invece, indica in genere tutti gli orientali indistintamente: cinesi, coreani, taiwanesi.

<sup>176</sup> Il quartiere coreano, popolarmente Baek-ku, parola che significa 109, deve il suo nome all'autobus che collega il centro della città alla zona del Bajo Flores e sorge a due passi dalla Villa 1-11-14. I primi coreani che si installarono qui arrivarono a Buenos Aires verso la metà degli anni '60 dalla Corea del Sud, grazie agli aiuti offerti dal governo argentino a conclusione del conflitto bellico che portò alla scissione del paese in Corea del Sud e Corea del Nord. La relazione Argentina e Corea del Sud si consolidò nel 1995, quando il presidente Menem e il Presidente della Repubblica coreana Kim Young-sam strinsero nuovi accordi commerciali, il più importante dei quali legato alla concessione dell'estrazione del litio nella Provincia di Salta, affidato ad aziende coreane (MERA: 1998).

donde he nacido y donde vivo hay mensajes públicos que no comprendo» (SARLO, 2008: 115). La comunità coreana lavora e risiede nella zona, mentre i boliviani vi si trasferiscono quotidianamente per vendere la loro mercanzia al mercato all'aria aperta che si snoda lungo la Avenida Bonorino, o per lavorare nei laboratori artigianali, nei bar e nei ristoranti che si affacciano sulla stessa strada ma la sera ritornano nelle baracche di Villa Soldati, Villa Riachuelo, Mataderos, unico alloggio accessibile a chi riesce appena a coprire quanto necessario per la sussistenza.

Alla fine del 2002, quando la crisi si stabilizzò e l'economia tornò in crescita dopo la brusca interruzione, il settore immobiliare registrò un nuovo «boom» (CICCOLELLA, BAER: 2008), alimentato anche dall'aumento degli investimenti di capitali stranieri,<sup>177</sup> tuttavia i nuovi progetti edilizi del settore privato seguirono gli stessi modelli territoriali che avevano caratterizzato gli anni '90. La mancanza di una pianificazione che prevedesse il miglioramento della localizzazione e della distribuzione delle aree di povertà e di ricchezza dell'AMBA (CICCOLELLA: 2018), confermò l'assenza di un dibattito profondo sulle cause che avevano condotto al collasso della città e sulle conseguenze prodotte dall'economia liberale sul territorio, come lamentato dalla maggior parte degli autori consultati (GORELIK: 2013; SARLO: 2008; TORRES: 2001; CICCOLELLA: 2008).

Nel *conurbano* si moltiplicarono le *urbanizaciones cerradas* mentre in città, il numero di *torres jardín*, «torres de cristal»,<sup>178</sup> o *country* verticali subì un incremento addirittura superiore a quello registrato negli anni '90,<sup>179</sup> a conferma del tramonto di un'idea di cittadinanza costruita sull'eterogeneità sociale che, almeno fino agli anni '70, aveva contraddistinto Buenos Aires dal resto delle capitali latinoamericane.

La storica differenza tra nord/ovest e sud della città<sup>180</sup> si aggravò ulteriormente, anche a causa degli scarsi investimenti nelle infrastrutture dei quartieri più degradati, che divennero ancor più precari e sempre più isolati dal resto della città. La «tugurización» del centro storico (GORELIK, 2004: 240) spazzò via anche il mito della *calle* Corrientes<sup>181</sup> come cuore della vita

---

<sup>177</sup> Pablo Ciccolella e Luis Baer segnalano che, soltanto nel 2004, nella città di Buenos Aires, vennero portate a termine 8.085 operazioni immobiliari con acquirenti stranieri. Tra il 2006 e il 2007 i rogiti a favore di proprietari stranieri furono il 25% del totale (CICCOLELLA, BAER: 2008).

<sup>178</sup> *Capitán América* (1994), di Las Pelotas.

<sup>179</sup> Il dato relativo all'incremento degli investimenti in questo tipo di edifici all'interno della Capitale è indicativo di un flusso di rientro in città di una parte di popolazione di classe alta, che si era trasferita nel Gran Buenos Aires nel decennio precedente.

<sup>180</sup> Questa «differenza storica», oggetto di studio di Pedro Pérez, è stata illustrata nel primo paragrafo del presente capitolo.

<sup>181</sup> Tra le fine degli anni '90 e gli anni 2000, la calle Corrientes perse il suo ruolo di riferimento culturale, fatta eccezione per l'ubicazione di alcune delle librerie storiche della città, ancora concentrate lungo le prime *cuadras*,

culturale *porteña*, che venne sostituita da quartieri come Palermo Hollywood o Palermo Soho.<sup>182</sup> Inoltre, la sopravvalutazione degli immobili situati nei quartieri tradizionalmente privilegiati, come il già citato Palermo o Recoleta, con il relativo aumento del costo dei servizi, rese quelle zone sempre più esclusive.

Tra il 2001 e il 2005, la popolazione dell'area metropolitana in condizioni di alloggio precario aumentò del 50% rispetto agli anni immediatamente precedenti e il prezzo dei terreni in città volò alle stesse percentuali subendo una maggiorazione media del 62% che ridusse ulteriormente la possibilità di accesso alla proprietà da parte delle fasce medio-basse della popolazione (CICCOLELLA, BAER: 2018). Il mercato degli affitti, al quale si rivolsero obbligatoriamente tutti coloro che rimasero esclusi dalla possibilità di acquistare, venne investito da un numero altissimo di richieste che fece aumentare le tariffe e costrinse un buon numero di inquilini a spostarsi dalle proprie zone di residenza abituali, all'interno della Capitale o in periferia.

In questo panorama, il governo di Kirchner modificò l'impostazione rispetto agli anni precedenti, riattivando i finanziamenti statali destinati alla realizzazione di alloggi popolari, soprattutto in area suburbana, e incentivando i progetti edilizi di molte delle cooperative che erano nate in modo spontaneo, la cui attività venne sovvenzionata nell'ambito di un più ampio programma di lotta alla disoccupazione<sup>183</sup> (ARROYO: 2017). Una strategia che confermò e reiterò un progetto del 2000 quando, sempre per far fronte alla già grave crisi degli alloggi, il Gobierno de la Ciudad aveva già coinvolto cooperative e associazioni civili<sup>184</sup> nella realizzazione di nuove residenze popolari.<sup>185</sup>

---

che vanno dall'Obelisco verso il centro. Negozi, bar e ristoranti si spostarono invece soprattutto nel quartiere Palermo, che diventò zona di riferimento della *movida porteña*.

<sup>182</sup> Palermo, che è il quartiere più esteso della città, è situato a nord ed è suddiviso in sei zone principali. Attualmente è uno dei più frequentati, nonché residenza ambita dalle classi medio-alte, soprattutto grazie alla risignificazione commerciale a cui è stato sottoposto negli anni '90. A Palermo, infatti, a partire dal trasferimento della sede di América Televisión (assorbita dalla Corporación Multimédios América) nel 1991, nacque la zona conosciuta come "Palermo-Hollywood". Questa divenne presto la sede di altri canali televisivi, agenzie e studi cinematografici. Nacque negli stessi anni "Palermo Soho", che deve il suo nome alla presenza di boutique, bar, ristoranti e locali notturni. Palermo Viejo è il cuore antico del quartiere mentre Alto Palermo, zona residenziale e commerciale, è la sede di uno dei primi shopping center della città, l'Alto Palermo. Palermo Chico e Barrio Parque sono due tra le zone più esclusive del quartiere e della città stessa, così come Las Cañitas, dove si concentra un buon numero di esclusivi locali notturni (VECSLIR, KOZAK: 2013).

<sup>183</sup> Verso la fine del 2002, quando l'economia tornò in crescita e la situazione politica si incamminò verso una stabilizzazione, il tasso di disoccupazione nell'area metropolitana tornò ai valori del 1993 (CICCOLELLA: 2009).

<sup>184</sup> A partire dal 2004, con il Plan Agua más Trabajo venne affidata alle stesse cooperative anche la realizzazione della rete idrica in prossimità delle nuove abitazioni (CRAVINO, MUTUBERRIA, LAZARINI: 2012).

<sup>185</sup> Nel 2000, quando la crisi abitativa era gravissima, la Legislatura della Città aveva già promosso la Ley 341 che attribuiva alla Comisión Municipal de Vivienda (CMV) il compito di portare avanti «políticas de acceso a vivienda

Sebbene la Capitale non abbia mai perso il suo ruolo di centro economico e amministrativo della regione e del Paese,<sup>186</sup> a partire dal 2003, la migrazione di una parte della classe media nelle zone periferiche, insieme alla nascita di piccoli centri aziendali, hotel, università pubbliche e private, nuovi supermercati e *shopping center*,<sup>187</sup> incamminò il *conurbano* verso uno scenario nuovo. Qui, «una territorialidad abierta, en forma de red o archipiélago, que la metropolis porteña no había mostrado claramente hasta entonces» (CICCOLELLA, BAER, 2018: 647) cominciò a modificare la vita sociale e culturale della periferia, consentendole di prendere parte al dibattito sulla città che scaturì subito dopo la crisi. Questo coinvolse operatori culturali, studiosi, intellettuali e in modo del tutto nuovo, anche buona parte della società civile, determinata a riappropriarsi di un «derecho a la ciudad» (OSZLAK: 2017) che sembrava essere stato messo gravemente in discussione.

Il dibattito sulla città venne incoraggiato dall'esemplare progetto di risignificazione legata alla memoria della dittatura inaugurato durante la presidenza di Néstor Kirchner, come esposto nel paragrafo precedente. La conversione degli ex Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio (CCDTyE) in *sitios de memoria*, rifunzionalizzazione reclamata soprattutto dalle organizzazioni non governative (ONG),<sup>188</sup> rappresentò il primo passo di un cammino che nel 2006, portò alla costituzione della Red Federal de Sitios de Memoria (REFESIM) dipendente dalla Secretaría de Derechos Humanos de la Nación e che, in generale, permise di consolidare l'idea che la diffusione della memoria storica relativa al terrorismo di Stato dovesse diventare un «deber estatal» (GUGLIELMUCCI, LÓPEZ, 2019: 65). A queste e ad altre risignificazioni legate al terrorismo di Stato, generalmente indicate come Espacios para la Memoria<sup>189</sup> è dedicata una

---

para uso exclusivo y permanente de hogares de escasos recursos en situación crítica habitacional, asumidos como destinatarios individuales o incorporadas en procesos de organización colectiva verificables, a través de cooperativas, mutuales o asociaciones civiles sin fines de lucro, mediante subsidios o créditos con garantía hipotecaria" (Artículo n°1)»: <https://defensoria.org.ar/normativas-cdh/ley-341-politicas-para-el-acceso-a-la-vivienda/> (consultato: 2/4/2022).

<sup>186</sup> Secondo Ciccolella e Baer, nel periodo compreso tra il 1990 e il 2002, almeno il 78% dei nuovi uffici è stato installato nella Capitale, a testimonianza del fatto che nessuno dei centri emergenti è stato in grado di competere con la tradizionale centralità della Capitale (CICCOLELLA; BAER, 2008: 646).

<sup>187</sup> La grande distribuzione, che tornò a investire sul territorio a partire dal 2003, predilesse la costruzione di nuovi supermercati e *shopping center* nel Gran Buenos Aires.

<sup>188</sup> Furono soprattutto le Organizzazioni Non Governative che, durante il governo di Menem, si mobilitarono per opporsi alla proposta di risignificazione dell'ESMA come «monumento a la reconciliación» (SILVESTRI: 1999).

<sup>189</sup> Nella sola Capitale, oltre agli ex CCDTyE come la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) che è situato nella zona Nord, occupa un terreno di diciassette ettari ed è il più esteso, il Virrey Cevallos, il Club Atlético, l'Olimpo, l'Automotores Orletti, esistono altri luoghi dichiarati Espacios para la Memoria. Tra questi compare la Plaza de Mayo, il Museo Casa Haroldo Conti nella zona del Tigre, il Parque de la Memoria lungo la Costanera e La Iglesia de Santa Cruz, dove l'8 dicembre 1997, fu sequestrata per la prima volta una delle Madres de Plaza de Mayo, Esther Ballestrino de Careaga. Il Mapa Interactivo "Huella de la memoria" è disponibile online:

vasta bibliografia<sup>190</sup> che, nel suo insieme intende sottolineare come «los lugares se conforman también con las huellas de las acciones» (SILVESTRI, 1999: 42). È emblematica in questo senso l’iniziativa Baldosas por la memoria, nata nel 2005 su proposta del collettivo Barrios por la Memoria y Justicia con l’idea di “materializzare” il desaparecido nel luogo esatto dove aveva vissuto, lavorato, studiato o dove era stato sequestrato, per garantirgli una tomba simbolica: «todos nosotros ayudando a hacer esta baldosa-baldosón. Como si lo reparatorio no fuera la baldosa-baldosón, sino todos nosotros construyéndola y viniendo a pegarla hoy acá» racconta Félix Bruzzone in occasione della collocazione di una *baldosa por la memoria* davanti al Instituto en Lenguas Vivas Juan Ramón Fernández, dove fu sequestrata sua madre.<sup>191</sup>

Tale idea di memoria vissuta come «ejercicio plural y productivo» (SAID: 2011), tese un ponte tra generazioni e divenne il motore di altre risignificazioni legate alla contemporaneità del vissuto urbano e anch’esse, nella maggior parte dei casi, reclamate dalla società civile prima di ottenere riconoscimento ufficiale. Così nel 2005 la stazione Once della metropolitana<sup>192</sup> della Linea H, venne ribattezzata Once-30 de diciembre, in ricordo delle vittime dell’incendio alla

---

<https://buenosaires.gob.ar/vicejefatura/derechoshumanos/memoria-ba-mapa-interactivo-huellas-de-la-memoria> (consultato: 3/3/2023).

<sup>190</sup> Per quanto riguarda la bibliografia più specificamente dedicata alle risignificazioni urbane di Buenos Aires e consultata per questa ricerca, sono risultati particolarmente utili: Il numero 64 della rivista *Punto de Vista* (agosto 1999) dal titolo *Desaparecidos: lugar de memoria, conflicto de interpretación*, interamente dedicata all’argomento; il Cuaderno II della pubblicazione curata dalla Red Federal de Sitios de Memoria dal titolo *Sitios de memoria: experiencia y desafíos*; María Daniela Tiscornia (2008). *Memoria, memoriales y resignificación del espacio*, V Jornadas de Sociología en la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de Educación. Departamento de Sociología, la Plata; il saggio “La experiencia de Chile y Argentina en la transformación de ex centros clandestinos de detención, tortura y exterminio en lugares de memoria” (2019) di Ana Guglielmucci e Loreto López contenuto nel volume *Vestigios del pasado: Los sitios de la memoria y sus representaciones políticas y artísticas*. Diversi documentari dedicati alle risignificazioni portate a termine in tutto il paese sono disponibili sul canale youtube dell’Espacio Memoria y Derechos Humanos: <https://www.youtube.com/@espaciomemoria>.

<sup>191</sup> Baldosas para la memoria: <https://www.espaciomemoria.ar/baldosas-por-la-memoria/> (consultato 10/12/2022).

<sup>192</sup> È tradizione *porteña* affidare la decorazione delle stazioni della metropolitana agli artisti locali secondo tematiche concordate con la Municipalidad: [https://www.clarin.com/ciudades/museo-tierra-paseo-arte-historia-ofrece-subte-porteno\\_0\\_SkOONjOXI.html](https://www.clarin.com/ciudades/museo-tierra-paseo-arte-historia-ofrece-subte-porteno_0_SkOONjOXI.html) (consultato: 17/1/2023).

discoteca Cromañón,<sup>193</sup> come era accaduto nel 2013 con la già citata stazione ferroviaria Avellaneda.<sup>194</sup>

Il cambiamento generale dell'atmosfera, che coinvolse il Paese intero e durante il quale lo Stato ricominciò ad acquisire credibilità anche attraverso la realizzazione di numerose opere pubbliche<sup>195</sup> come scuole, ospedali, autostrade,<sup>196</sup> stimolò altre risignificazioni urbane, meno studiate delle precedenti, connesse ad attività culturali interrotte dalla dittatura o dalle numerose privatizzazioni. Si fa riferimento, ad esempio, alla nascita di Associazioni Culturali, Gallerie d'Arte, Case editrici indipendenti sorte all'interno di capannoni abbandonati o appartamenti sfitti e che divennero riferimenti indispensabili della società civile negli anni del post crisi quando «intentan organizarse, en la inminencia de lo que puede suceder o en los restos poco explicables de lo que fue desvincijado por la globalización» (CANCLINI, 2010: 22).

I cambiamenti sociali, che trasformarono la città anche dal punto di vista urbanistico, modificarono di fatto la sua offerta culturale, non soltanto come conseguenza diretta della crisi, ma anche come risultato della risignificazione stessa della cultura la quale, cominciò ad essere vissuta come «un trabajo y un espacio que puede hacer circular recursos de distinta índole, no solo entendida como recursos económicos» (WORTMAN, 2009: 103).

---

<sup>193</sup> La República de Cromañón era una discoteca nel quartiere Balvanera, parte del Once, dove il 30 dicembre 2004 durante il concerto della banda Callejeros, scoppiò un incendio che causò 194 morti e almeno 1432 feriti, quasi tutti adolescenti. Le porte delle uscite di sicurezza, bloccate, intrappolarono il pubblico. La mobilitazione delle famiglie portò al processo e alle dimissioni dell'allora Gobernador de la Ciudad Anibal Ibarra e alla chiusura di quasi tutti i locali di Buenos Aires che, prima di riaprire i battenti, dovettero adeguarsi a nuove misure di sicurezza, - insostenibili per molti gestori - mentre le pratiche abituali dei fans delle bande di rock di quartiere vennero proibite portando ad una vera e propria stigmatizzazione del genere. Uno studio Cecilia Palacios e Anabella Rodríguez, pubblicato sulla rivista *Estudios demográficos y urbanos* del Colegio de México pone a confronto il santuario spontaneo dedicato alle vittime del Cromañón con il Sitio de la Memoria istituzionale creato alla ESMA, sottolineando l'efficacia del «carácter activo» di entrambe le risignificazioni (RODRÍGUEZ, PALACIOS: 2013).

<sup>194</sup> Questa risemantizzazione è stata già segnalata nella nota 148.

<sup>195</sup> L'Observatorio de la Energía, Tecnología e Infraestructura para el Desarrollo segnala, tra le opere pubbliche avviate tra il 2003 e il 2015, molte delle quali terminate negli stessi anni: 2.893 km di strade e autostrade, 57.002 nuovi alloggi, 1.906 scuole delle quali dieci nella Capitale e 265 nel *conurbano*, 136 ospedali dei quali l'87 % nel *conurbano* e in altre province del paese: <https://www.oetec.org/nota.php?id=1463&area=14> (consultato 10/01/2023).

<sup>196</sup> Secondo Luis Arroyo, le opere pubbliche che furono realizzate negli anni del post crisi, dovrebbero essere lette: «en el contexto de una sociedad fuertemente sumida en el debate político, lo cual significó que ciertos sectores vieran allí la concreción de genuinos actos de gobierno y, otros, meras operaciones propagandísticas de los gobernantes. No obstante, los equipamientos que se construyeron ampliaron, objetivamente y de manera notable, el parque de escuelas, hospitales, centros cívicos y culturales, edificios institucionales y espacios verdes que conforman el dominio público, distribuidos por todo el territorio nacional» (ARROYO: 2017).

## 2.5 - Alcuni aspetti del contesto culturale: in democrazia «se come, se cura y se vota».<sup>197</sup>

¿Quién dijo que todo está perdido?  
Yo vengo a ofrecer mi corazón  
tanta sangre que se llevó el río  
yo vengo a ofrecer mi corazón.

Fito Páez

I primi anni del governo di Raúl Alfonsín erano stati contraddistinti da un clima di entusiasmo per la riacquisizione delle libertà democratiche e da una diffusa fiducia nell'idea che la pratica stessa del sistema democratico avrebbe, nel corso del tempo, portato alla soluzione dei problemi economici e sociali. A questo proposito, il governo aveva attribuito grande importanza, sia in termini simbolici che concreti, alla politica culturale ed educativa che, a lungo termine avrebbe rimosso «el autoritarismo que anidaba en las instituciones» (ROMERO L.A., 2001: 245).

La dittatura era intervenuta in modo sistematico nell'organizzazione e nella formalizzazione della produzione culturale del Paese mediante diverse strategie, come il Piano Nazionale di Comunicazione Sociale (1978), che stabiliva i criteri secondo i quali autorizzare la diffusione delle opere prodotte da tutti i mezzi di comunicazione. Inoltre, nel 1977, l'introduzione della figura dell'Asesor literario, con l'incarico di operare nel campo culturale in generale, comportò l'esame delle sceneggiature di tutti i programmi televisivi prima della registrazione, con la possibilità di censurarli.<sup>198</sup> Questa figura, oltre a controllare la programmazione di teatri e cinema, ispezionava librerie e negozi di dischi alla ricerca dei cosiddetti *discos guerrilla*, considerati strumenti di incitamento alla rivoluzione, considerati di incitamento alla rivoluzione. Nonostante non siano documentate operazioni di *quema de discos*, come sostiene Sergio Pujol, la tempestività con cui venivano stilate liste di proscrizione dimostra «el lugar que la música ocupaba en la vida social y

---

<sup>197</sup> Queste parole appartengono alla frase conclusiva del discorso di insediamento del presidente Raúl Alfonsín, il 10 dicembre 1983: «Con la democracia no sólo se vota, sino que también se come, se educa y se cura» [https://www.youtube.com/watch?v=prDz3z\\_Z8Fk](https://www.youtube.com/watch?v=prDz3z_Z8Fk) (consultato: 10/01/2023).

<sup>198</sup> Negli stessi anni fu inoltre istituito il Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) si occupava di classificare i programmi come NHM (non adatti ai minori) o NAT (non adatti alla televisione) e di elaborare linee guida, disposizioni e raccomandazioni relative a temi, valori nazionali e principi morali da promuovere nella programmazione (MANGUÍA, NOLI: 2016). Nel lavoro presentato il 5 di novembre del 2016 in occasione del IX Seminario Internacional Políticas de Memoria dal titolo *40 Años del Golpe Cívico-Militar. Reflexiones desde el presente*, organizzato dal Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Silvina Manguía y Teresa Noli hanno illustrato alcuni degli oltre dodicimila documenti custoditi nell'Archivo Nacional de la Memoria (ANM) per dimostrare come tali materiali «pese al intento de borrar sus marcas documentales de los espacios institucionales del Estado, fueron encontrados, ordenados, guardados, clasificados, conservados y custodiados para que hoy sirvan como prueba del alcance del Estado Terrorista durante los años 1976 y 1983 en Argentina» (ibidem).



política de los argentinos» (PUJOL, 2013: 169).

Il regime aveva propugnato la necessità di un cambiamento del sistema educativo<sup>199</sup> e culturale del quale si era fatto portavoce personalmente l'ammiraglio Emilio Eduardo Massera, insignito di una laurea *honoris causa* da parte dell'Universidad del Salvador di Buenos Aires.<sup>200</sup>

Il cambiamento culturale caldeggiato dal regime, tuttavia, si era limitato alla censura e alla repressione senza arrivare a formulare progetti alternativi,<sup>201</sup> dei quali si era proposto come fondatore, e senza tracciare il profilo di alcun modello di società ideale.

La dittatura si ritirò dopo aver interrotto ogni possibile continuità con le correnti di pensiero, l'estetica e le pratiche preesistenti, lasciando un Paese impoverito non soltanto dal punto di vista economico, ma anche culturale. Per questa ragione, insieme al ripristino delle leggi democratiche, che aprivano la speranza di una ricomposizione della vita sociale, la transizione alla democrazia rappresentò anche l'opportunità per ricostruire la cultura nazionale (LANDI: 1984).

Con la democrazia, i cittadini tornarono a partecipare in prima persona alla vita sociale e politica, si riattivarono i sindacati e le forze politiche. Il presidente Alfonsín, che iniziò il suo mandato potendo contare sul sostegno di gran parte della società civile, propose una modernizzazione culturale i cui emblemi furono la Ley de divorcio (1987), approvata nonostante le forti pressioni della Chiesa e quella sulla *patria potestad compartida*.<sup>202</sup> Inoltre, invitò esplicitamente gli intellettuali esiliati a tornare in Argentina per partecipare in prima persona alla

---

<sup>199</sup> La Ley de Prescindibilidad consentiva il licenziamento di funzionari, dipendenti e docenti per motivi "di servizio", così come di studenti delle scuole superiori e università. Una selezione che coinvolgeva anche i bambini che si iscrivevano per la prima volta a scuola, e poteva portare all'identificazione dei propri genitori, qualora i loro cognomi comparissero sulle liste di coloro che venivano considerati sovversivi (MORENO: 2002).

<sup>200</sup> Nel discorso del 25 novembre 1977 pronunciato all'Universidad del Salvador, l'ammiraglio Massera si esprime così: «los hombres de la Armada creemos - y lo hemos dicho repetidas veces - que la educación es un problema de primera prioridad para la República, como en rigor lo es para todo el mundo evolucionado. [...] En una etapa de la historia del hombre que se caracteriza por un sostenido impulso hacia la fragmentación, la Universidad debe constituirse en el centro vital que reagrupe la información pluralista, para devolverla procesada en el sentido de la unidad y no la diversidad»: <https://www.elcoheteealuna.com/massera-profesor-honorario/> (consultato: 28/02/23).

<sup>201</sup> L'idea che la dittatura abbia conquistato il potere senza un progetto ideologico preciso e senza proporre un'alternativa culturale è un concetto unanimemente accettato da diversi autori consultati per questa ricerca. Essi sono concordi nel rilevare che il regime si sia appropriato degli ideali dell'ala più conservatrice della nazione e abbia sostenuto in generale la politica degli Stati Uniti. Il potere, diventato quasi anonimo, è stato incarnato dalle Forze Armate, senza la necessità di fare riferimento ad un leader specifico (REATI: 1992; GORINI: 1999; FLORES MONTENEGRO: 2008).

<sup>202</sup> La patria potestà, che era stata attribuita esclusivamente al padre sin dai tempi della colonia spagnola, venne modificata con la Riforma Costituzionale del 1949, che la trasformò in *patria potestad compartida*, assegnando parità nell'esercizio della stessa ad entrambi i genitori. Tuttavia, durante la dittatura del 1955 (Revolución Libertadora), la patria potestà tornò a essere un diritto esclusivo del padre, fino al 1985, quando la Legge n. 23.264 ristabilì la *patria potestad compartida*. Con la Riforma del Codice civile del 2014, tale concetto assunse la definizione di Responsabilidad Parental, che sancisce la parità di diritti e doveri tra i genitori.

rinascita culturale del Paese, sia attraverso appelli pubblici che attraverso incontri privati, come nel caso di Rafael Flores Montenegro, uno degli autori esaminati nel contesto di questa ricerca, il quale, esiliato a Madrid dal 1979, il quale ricorda:

En 1983, pocos meses antes de su asunción, Alfonsín dio una conferencia en La Federación Socialista de Madrid y yo fui. Nos habíamos conocido al final del 75, comienzo del 76, en ocasión de dos reuniones, en Córdoba, cuando lideraba el ala izquierdista del radicalismo, el Movimiento Renovación y Cambio, y había convocado a la Mesa de Gremios en Lucha. Cuando entré a la sala, me reconoció en seguida y me citó para el día siguiente, en la suite del Hotel Palace, para una reunión privada. Me dijo: “yo sé que no eres radical y tal vez no lo seas nunca, pero eres honesto y representativo. Necesitamos trabajar con gente como vos para reconstruir el país” [...] Sin embargo, yo no me sentía preparado, la propuesta me llegaba de golpe, le dije que tenía que pensarlo. Me propuso volver a encontrarnos al mes, al final de su gira por Francia y Países Bajos, y así fue, pero al final me quedé en Madrid.<sup>203</sup>

Il ritorno degli esiliati politici<sup>204</sup> era iniziato a partire dalla conclusione del conflitto nelle isole Malvinas, quando la rinuncia del potere da parte del regime appariva ormai inevitabile. Nel 1980 Osvaldo Bayer, attraverso le pagine della rivista *Controversia*,<sup>205</sup> aveva avanzato la proposta di un rientro congiunto degli esiliati come parte integrante della lotta per i diritti umani.<sup>206</sup>

Tuttavia, la maggior parte degli scrittori<sup>207</sup> e degli artisti che decisero di fare ritorno, optò per farlo evitando di attirare troppa attenzione, evitando di rilasciare interviste o avere contatti

---

<sup>203</sup> Mia intervista telefonica a Rafael Flores Montenegro, 20 aprile 2023.

<sup>204</sup> Il ritorno degli esiliati politici è stato oggetto di preoccupazione per diverse organizzazioni sociali, ecumeniche e di solidarietà che si sono dedicate alla difesa dei diritti umani e si sono impegnate nell'accoglienza e nell'assistenza di chi decise di rientrare. Tra queste, l'Oficina de Solidaridad con el Exilio Argentino (O.S.E.A.) e la Comisión Argentina para los Refugiados (CAREF) lavorarono insieme dal 1983 al 1985 per coordinare i principali programmi di assistenza e per gestire le risorse necessarie a livello nazionale e internazionale. Nel luglio del 1984, il governo argentino costituì la Comisión Nacional para el Retorno de los Argentinos en el Exterior (CNRAE), che svolse unicamente un ruolo consultivo e amministrativo mirato a facilitare le condizioni generali del ritorno per ogni argentino residente all'estero che avesse deciso di fare rientro nel paese (LASTRA: 2012).

<sup>205</sup> Il riferimento è all'articolo dal titolo “Una propuesta para el regreso” pubblicato nel 1980 sul numero 7 della rivista messicana *Controversia*.

<sup>206</sup> Secondo Osvaldo Bayer, il ritorno degli intellettuali antifascisti avrebbe dovuto essere annunciato pubblicamente, senza alcun tipo di reticenza, con l'obiettivo di creare un'organizzazione di solidarietà internazionale (LASTRA: 2012).

<sup>207</sup> Secondo uno studio specifico condotto da José Luis De Diego: nel 1981 fece ritorno Eduardo Mignogna, nel 1982 Héctor Tizón; nel 1983 Osvaldo Bayer, Nicolás Casullo, David Viñas, Horacio Salas, Tomás Eloy Martínez e Martín Caparrós; nel 1984: Pedro Orgambide, Alberto Szpumberg (non si fermò), Humberto Costantini, Antonio Di Benedetto, Mempo Giardinelli, Juan Martini, Osvaldo Soriano, Vicente Battista; nel 1986 Cristina Siscar, Tununa Mercado, Noé Jitrik. Tra coloro che non tornarono in Argentina, o lo fecero solo in modo occasionale: Juan Gelman, Edgardo Cozarinsky, Blas Matamoro, Gerardo Mario Goloboff (si radicò in Argentina nel 1998), Juan José Saer (DE DIEGO: 2001).

con la stampa. La gran parte di essi tornò tra il 1981 e il 1984; alcuni si limitarono ad un primo viaggio per poi stabilirsi nuovamente nei paesi dell'esilio, altri rientrarono definitivamente in un secondo momento, altri ancora si divisero tra "due patrie" per il resto della propria vita (DE DIEGO: 2001).

La ridefinizione della collocazione degli intellettuali e degli scrittori in particolare all'interno di una nuova cultura politica fu uno dei principali temi del dibattito sul cambiamento sociale, durante il processo di democratizzazione. Lo testimoniano le pochissime riviste che approfittarono della liberalizzazione prodotta durante la guerra delle Malvinas per promuovere un discorso di opposizione che successivamente il governo non riuscì più a interrompere.<sup>208</sup> Tra queste *El Porteño* (1982-1993)<sup>209</sup> documentò puntualmente l'arrivo degli scrittori esiliati, la nascita dei movimenti per i Diritti Umani e di altri movimenti artistici attivi durante l'apertura democratica (PATIÑO: 2006) e soprattutto, inaugurò il ritorno di un approccio cooperativo al lavoro professionale.

Alla fine del 1985, quando Gabriel Levinas, il direttore della rivista, lamentò i problemi economici che la pubblicazione stava attraversando, per sostenerla, fu creata la Cooperativa de Periodistas Independientes, il primo progetto editoriale guidato da Jorge Lanata,<sup>210</sup> il quale, nella nota di presentazione del numero di novembre del 1985 scrisse:

Es por cierto, una suerte de desafío adolescente crear, en un medio periodístico desolador, un

---

<sup>208</sup> Secondo Carlos Ulanovsky durante gli anni dell'ultima dittatura, il bilancio per il giornalismo fu di censura, persecuzione e distruzione. Molte pubblicazioni furono chiuse, altrettante case editrici distrutte e migliaia di persone licenziate. Le condizioni di lavoro furono brutali e numerose le minacce e gli attentati con bombe. Oltre ai livelli elevati di censura ufficiale e autocensura, più di cento giornalisti vennero imprigionati e torturati, quasi il doppio costretto all'esilio in vari paesi. Tanti giornalisti furono assassinati e circa cento risultano desaparecidos, rendendo il settore dei media uno dei più perseguitati e colpiti dalla repressione (ULANOVSKY: 1977).

<sup>209</sup> Oltre al ruolo svolto dalla rivista *El Porteño*, Roxana Patiño segnala come, già dal 1978, la rivista *Humor* abbia contribuito a costruire un discorso culturale dissidente, che attraverso la satira e l'umorismo, venne tollerato dal regime, nel campo del giornalismo di massa (PATIÑO: 2006).

<sup>210</sup> Jorge Lanata, che aveva ventidue anni quando fondò *El Porteño*, divenne successivamente uno dei giornalisti più influenti, riconosciuti e controversi d'Argentina. Nel 1987, insieme a Osvaldo Soriano e Alberto Elizalde Leal, fondò il quotidiano *Página/12* e fu il suo direttore fino al 1994. *Página/12* rappresentò una rivoluzione nel giornalismo argentino di quegli anni, irrompendo nel panorama di una stampa paralizzata dalle trasformazioni sociali e culturali imposte dalla dittatura. Il quotidiano «retoma la tradición panfletaria que tuvo sus orígenes en La Gazeta de Buenos Ayres y que vivió su esplendor en ese siglo XIX del periodismo faccioso, pero para hacerlo no ya sobre un partido sino sobre un ideal social» (ACKERMAN: 2018). Lanata, divenuto un importante riferimento del giornalismo investigativo, divenne un critico feroce del peronismo e del kirchnerismo. Durante i governi di Néstor Kirchner, e poi di Cristina, presentò diverse inchieste su atti di corruzione e malversazione di fondi pubblici che coinvolgevano funzionari dei governi kirchneristi, nonché i presidenti stessi. Nel 2004 scrisse e diresse il film documentario *Deuda*, anch'esso in polemica aperta con il peronismo, per poi tornare alla stampa con la creazione del quotidiano *Crítica de la Argentina* (2008), pubblicato per due anni e poi chiuso per problemi finanziari.

proyecto cooperativo. Además, es jugarse al todo por la independencia, en un ámbito donde los intereses en juego son considerablemente más importantes que el libre ejercicio del periodismo. [...] Esperamos mantener esta revista sin ubicación sectorial, pero como espacio progresista e independiente [...]. Y que *El Porteño*, la Cooperativa de Periodistas Independientes, sea un lugar donde la verdad no tenga dueños (BALDONI: 2010).

La disputa per la riappropriazione dello spazio pubblico della città iniziò anch'essa a partire da Plaza de Mayo,<sup>211</sup> prima della ritirata della dittatura, Il 21 settembre 1983, con alcuni mesi di anticipo rispetto all'elezione di Alfonsín, le Madres de Plaza de Mayo convocarono la III Marcha de la Resistencia e accettarono la proposta di Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel, tre artisti che le invitarono a partecipare alla realizzazione di un'opera la quale, per alludere al numero di desaparecidos vittime del regime, avrebbe dovuto occupare «el espacio físico que ocuparía la suma de esos treintamil cuerpos» (LONGONI, BRUZZONE, 2008: 24).

---

<sup>211</sup> Come scrive Ulises Gorini, inizialmente, le Madres facevano parte dell'ampio contingente di individui che cercava i propri cari senza disporre di chiare indicazioni su come procedere. Queste donne si erano incontrate durante i "pellegrinaggi" presso uffici governativi, stazioni di polizia, caserme, tribunali e organismi per i diritti umani, dando inizio a incontri mirati allo scambio di informazioni ed esperienze. Alcune di loro partecipavano agli incontri, che ebbero inizio nel febbraio del 1976, tenuti nel piccolo locale concesso dalla Liga Argentina por los Derechos del Hombre (all'angolo tra Avenida Corrientes e Callao) ai familiari, al fine di coordinare le proprie attività. È in questo contesto che, nell'agosto dello stesso anno, si formò il gruppo Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas. Tuttavia, per diverse ragioni, non tutti i familiari aderirono a questo nuovo gruppo, in particolare, alcune donne si trovarono in disaccordo con la gestione "mediata" delle attività da parte dei membri della commissione. Inoltre, la propria inesperienza politica rendeva difficile farsi ascoltare di fronte a chi possedeva conoscenze e un linguaggio maturati nell'ambito dell'attivismo di base nel peronismo o nel Partito Comunista. Di conseguenza, le Madres cominciarono a incontrarsi e differenziarsi da Familiares. La decisione di occupare la Plaza de Mayo rappresentò un evento cruciale nel processo di formazione del movimento. Tale iniziativa, infatti, si discostava completamente dalle pratiche degli altri gruppi; essa consisteva nell'installarsi di fronte alla Casa Rosada, al 50 di calle Balcarce, dove funzionava l'ufficio del Ministero dell'Interno guidato dal generale Albano José Harguindeguy. Questo era il luogo in cui i familiari dei desaparecidos presentavano le proprie denunce e chiedevano informazioni sin dai primi giorni del governo di María Estela Martínez de Perón, "Isabelita", quando si verificarono le prime *desapariciones*. I familiari formavano lunghe code prima dell'alba per essere assistiti dagli ufficiali del Ministero, i quali promettevano di indagare e consegnavano un numero con cui dovevano poi tornare a chiedere notizie. L'idea delle Madres di stabilirsi nella Plaza de Mayo, di fronte alla Casa de Gobierno, fino a ottenere una risposta, rappresentava una modifica strategica e inviava un messaggio diverso alle autorità della dittatura. Nel tempo, questa iniziativa divenne un tratto distintivo che le differenziò dagli altri organismi per i diritti umani, tanto da incorporare il nome della piazza al proprio nome come gruppo. L'occupazione ebbe inizio il 30 aprile del 1977, una data ricostruita a posteriori ma divenuta uno dei riferimenti più importanti, come ricorda Hebe de Bonafini: «cuando tuvimos que destacar una circunstancia que indicara un momento en que empezamos a conformarnos como grupo, separado del resto de los familiares y organismos, elegimos esa fecha que, en realidad, sacamos por deducción». Azucena Villaflor De Vincenti, colei che aveva concepito l'idea e che aveva invitato le altre in piazza, pagò cara quell'iniziativa: la fecero scomparire, così come avevano fatto precedentemente con suo figlio Néstor (GORINI, 2017: 47-50).

Il Siluetazo, nome con cui fu ricordata quella giornata, insieme alle due successive (una a dicembre 1983, una a marzo 1984), entrò nella storia come uno dei momenti più significativi<sup>212</sup> delle manifestazioni contro la dittatura che si riappropriarono della città. Centinaia di persone parteciparono a un immenso laboratorio collettivo nel quale ritagliarono la sagoma di altrettanti corpi che poi vennero appesi ai muri degli edifici del centro di Buenos Aires e sui quali, in modo spontaneo, i passanti scrissero i nomi dei propri desaparecidos,<sup>213</sup> o aggiunsero dei cuori rossi:

El Siluetazo produjo un impacto notable en la ciudad no sólo por la modalidad de producción sino por el efecto que causó su grito mudo desde las paredes de los edificios céntricos a la mañana siguiente. La prensa señaló que los peatones manifestaban la incomodidad o extrañeza que les provocaba sentirse *mirados*, interpelados por esas figuras sin rostro (LONGONI, BRUZZONE, 2008: 30).

In generale, a partire dal dicembre del 1983 le strade e le piazze di Buenos Aires si animarono di manifestazioni, eventi politici, marce e riunioni sindacali che radunarono centinaia di partecipanti, nei quali, anche la musica emerse come un mezzo di riappropriazione dello spazio urbano. I concerti, che soprattutto nel caso del rock, nonostante la proibizione delle riunioni di gruppi di persone per strada e il divieto di transitare per le vie pubbliche durante le ore notturne non erano stati completamente sospesi nemmeno negli anni della dittatura (VILA: 1985, PUJOL: 2005), ricominciarono a convocare migliaia di persone.

La Secretaría de Cultura de la Municipalidad di Buenos Aires organizzò spettacoli teatrali, concerti e balli popolari che ebbero come sede le piazze e i parchi della città. Nel 1984, il primo ciclo Música al Aire Libre, la cui direzione artistica venne affidata ad Ariel Ramírez,<sup>214</sup> convocò

---

<sup>212</sup> La manifestazione fu di tale impatto sulla città che, pochi giorni prima dell'insediamento di Alfonsín, il Frente por los Derechos Humanos organizzò un numero di laboratori sufficiente affinché trentamila sagome partecipassero alla cerimonia di insediamento del presidente democraticamente eletto. Il Frente por los Derechos Humanos, gruppo organizzato dal musicista Fercho Czarny, nacque con l'obiettivo di organizzare altre manifestazioni con l'impiego di Siluetas e per coordinare la collaborazione con las Madres de Plaza de Mayo, come afferma lo stesso Czarny nell'intervista rilasciata nel 2005 ad Ana Longoni (LONGONI, BRUZZONE: 2008). L'impiego di profili realizzati in diversi materiali (stoffa, carta, ecc.) per rappresentare i desaparecidos divenne una pratica diffusa nelle manifestazioni per i Diritti Umani (ibidem: 51).

<sup>213</sup> Nonostante l'Associazione delle Madres de Plaza de Mayo avesse esplicitamente chiesto di mantenere l'anonimato dei profili, non fu possibile frenare il gesto spontaneo dei passanti che invece scrissero i nomi dei propri familiari desaparecidos. A partire da questo episodio, i successivi Siluetazos impiegavano figure su cui vennero apposti i nomi elencati nelle liste ufficiali di desaparecidos (LONGONI, BRUZZONE: 2008).

<sup>214</sup> Ariel Ramírez (Santa Fe 1921- Buenos Aires 2010) fu un importante pianista, compositore e direttore argentino. La sua carriera artistica venne influenzata dall'incontro fortuito con Atahualpa Yupanqui, il quale, dopo averlo sentito suonare appena ventenne, lo incoraggiò a recarsi nel nord-est dell'Argentina per approfondire la musica tradizionale

artisti di diversi generi musicali, dalla musica classica, al folclore, tango e rock. Nel 1988, in occasione del Festival Días por la Democracia, organizzato dalla Secretaría de Cultura de la Nación in collaborazione con la Subsecretaría de la Juventud della Municipalidad di Buenos Aires e la Subsecretaría de Derechos Humanos del Ministerio dell'Interno, i concerti rock riscosero un successo inaspettato (TROLLIET: 2019):

[...] el poder de convocatoria del rock resultó contundente: mientras que a la primera fecha, dedicada al ballet, concurrieron unas cincuenta mil personas y a la jornada de folclore unas veinte mil, en el día dedicado al rock las contabilizaciones del público ofrecidas por los diarios oscilaban entre las cien mil y las ciento cincuenta mil personas (ibidem: 167).

Non soltanto la musica, ma anche le altre espressioni culturali che, ove possibile, non erano state completamente interrotte durante gli anni del regime, avevano svolto un ruolo cruciale come forme di resistenza in quegli anni, dimostrando un'importanza particolarmente significativa per le iniziative che sorgeranno nel nuovo millennio:

Desde el conjunto barrial de música hasta el denominado 'rock nacional'; desde las cámaras de filmación introducidas en el país en los años del dólar barato, y que se estrenaron en fiestas familiares y se fueron proyectando a la aparición de un nuevo cine independiente (cortos, super 8 y videocasetes); desde el grupo de estudiantes y los elencos teatrales de barrio a los fenómenos de Taetro Abierto, Danza Abierta, etc, de esta década. La persistencia de las revistas 'subte', con sus públicos propios. Las actividades que estimulan ciertos sectores de la iglesia en villas y asentamientos suburbanos en los que se combinan las simbologías del ritual religioso con las condiciones de vida cotidiana de los hombres (LANDI: 1984).

---

della regione. Dopo un viaggio di tre anni durante il quale suonò nelle province di Tucumán, Salta e Jujuy, interpretando pezzi classici del folclore argentino e latinoamericano, Ramírez si stabilì a Buenos Aires dove si diplomò al Conservatorio Nazionale. Nel 1955, fondò la Compañía de Folclore Ariel Ramírez, che lavorò incessantemente per vent'anni. La sua opera più conosciuta e interpretata in tutto il mondo è *La misa criolla*, creata sulla base del testo spagnolo della Messa, redatto dalla Commissione delle Chiese dell'America Latina, dopo che il Concilio vaticano II aveva disposto che le funzioni religiose fossero celebrate nella lingua locale, abbandonando il latino. La composizione, basata su ritmi del folclore argentino, boliviano e peruviano, nella sua prima versione, vide la partecipazione delle voci del gruppo folcloristico Los Fronterizos. (<https://independiente.com.py/ariel-ramirez-un-gigante/> (consultato: 10/03/2023)). Appartiene a Ramírez anche la *zamba* argentina più diffusa nel mondo, *Alfonsina y el mar*, composta per la voce di Mercedes Sosa con testo di Félix Luna. Di questa composizione Sergio Pujol ha scritto: «si por un cruel juego metonímico tuviéramos que reducir todo Ariel Ramírez a una sola composición, no incurriríamos en ningún error si nuestra elección recayera en *Alfonsina y el mar*. Lo más suyo [...] se trató entonces ya no de una dupla estelar, como la que supieron formar los autores más notorios de aquellos años, sino de una suerte de unión hipostática del arte musical. Ellos tres, Ariel Ramírez, Félix Luna y Mercedes Sosa crearon *Alfonsina y el mar*» (PUJOL, 2013: 152).

Al di fuori del contesto ufficiale della propaganda promossa dal regime e della politica dei mezzi d'informazione, che si basava su liste di proscrizione per censurare opere letterarie, saggi, brani musicali e immagini, si verificò una resistenza tenace grazie alla persistente pratica urbana di condivisione culturale, la quale riuscì a sopravvivere nei vuoti lasciati dalla stretta del regime. Questa forma di resistenza si manifestò attraverso cicli di lettura e incontri letterari che si svolgevano nei caffè della Capitale. Lo testimonia Liliana Hecker, in tempi recenti, evocando la sua esperienza nel Café La Poesía:<sup>215</sup>

Esa cultura de los cafés sufre un golpe muy violento durante la dictadura. Y acá es donde van a empezar a tallar *Café La poesía*. Y quiero hacer un homenaje a un café que funcionaba como peluquería a la mañana y que se llamaba, justamente, *La Peluquería*. Empezamos en el año 1981. En plena Dictadura Militar se crea un ámbito para la narrativa. Entonces todos los miércoles nos reuníamos a leer y a hablar de todo lo que estaba prohibido afuera. Venía muchísima gente y se discutía. Era como darle un poco de aire a un ahogado. Y poco después, en 1982 se abre *La Poesía* que funcionaba los martes. Eran lugares de resistencia.<sup>216</sup>

Fu proprio grazie a questa tenacia che i centri culturali e gli spazi pubblici situati nei diversi quartieri della città, le cui attività erano rimaste ai margini della società, o erano proseguite in semiclandestinità durante gli anni della dittatura, rifiorirono in tempi brevi. Nell'estate del 1984, Beatriz Sarlo constatava come l'atmosfera che si respirava per le strade della Capitale avesse «alterado incluso la fisionomía urbana» (SARLO: 1984).<sup>217</sup>

Nei primi anni, la celebrazione della democrazia si manifestò costantemente accompagnata dalla richiesta di giustizia per le vittime dei crimini commessi durante la dittatura,

---

<sup>215</sup> Il Café La Poesía, ubicato in calle Chile 502, nel quartiere San Telmo, venne fondato dallo scrittore e giornalista Rubén Derlis e divenne subito un luogo di riferimento per artisti e poeti della generazione del '60 come Juan Gelman, Francisco Paco Urondo, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik. E' qui che Horacio Ferrer conobbe Lucia Michelli, alla quale dedicò la poesia che qualche anno più tardi, con la musica composta da Raúl Garelo, divenne un *vals* che si apre con l'evocazione del caffè: ¿Te acordás del café La Poesía /esa mágica noche en San Telmo?/ Buenos Aires urdió nuestro encuentro, / tan romántica y dulce Lulú.

<sup>216</sup> Virginia Quiroga, Intervista a Liliana Hecker: <https://lilianaheker.blogspot.com/2019/10/liliana-heker-durante-la-dictadura-los.html> (consultato: 10/12/2022).

<sup>217</sup> In un articolo pubblicato sulla rivista *Nueva Sociedad*, Beatriz Sarlo racconta così la propria esperienza al Centro Cultural San Martín: «la oferta cultural es de una variación definible como ecléctica, pero resulta interesante comprobar de qué manera, a una misma hora de la tarde o de la noche, el público de la zona tiene la posibilidad de elegir entre una mesa redonda sobre literatura, un taller literario o plástico, un recital de rock nacional o de música indígena, la proyección de una película de vanguardia o de un clásico, la presentación de un libro de algún escritor joven o la discusión sobre las posibilidades del cine de Super 8» (SARLO: 1984).

con il sostegno dei movimenti per i diritti umani, che all'epoca godevano di un forte consenso a livello nazionale e internazionale, erano sostenuti da rappresentanti di diverse generazioni, dalle Madres di Plaza de Mayo fino ai militanti più giovani che, in molti casi, si affacciavano per la prima volta sulla scena politica.

Tuttavia, l'atmosfera cominciò a modificarsi in seguito alla gestione da parte del governo delle rivolte militari e della conseguente Crisi di Pasqua del 1987,<sup>218</sup> durante la quale il presidente definì i militari «*héroes de las Malvinas*» (SEOANE, 2004: 169) e permise loro di conservare il proprio posto, insieme alla grave crisi economica del 1989 e le conseguenti rivolte sociali dinanzi alle quali Raúl Alfonsín cedette in anticipo il governo al suo oppositore, generarono un grande senso di frustrazione e di sconforto tra la popolazione.

La società argentina, ancora alla ricerca di un percorso per elaborare i traumi della dittatura, indebolita sia economicamente che psicologicamente da una crisi che non accennava a placarsi, dinanzi alla frustrazione di un entusiasmo appena riacceso dopo anni di assedio «*aceptaría cualquier receta que la librara dal caos*» (SEOANE, 2004: 174). In tale contesto, accettò senza esitazione la proposta di Carlos Saúl Menem il quale, con determinazione, garantì di conoscere la formula che avrebbe permesso al paese di entrare a far parte del *primer mundo*.

### 2.5.1 - Los 90: cooperazione e resistenza culturale

Miras en la pantalla,  
y estás confundido,  
sólo ves policías y farsantes  
políticos  
señalando con el dedo a otro lugar,  
no necesitamos guías sabemos mirar.

Bersuit Vergarabat

Fino alla prima metà degli anni '90, quando la presidenza di Menem raggiunse l'apice del consenso, il dibattito pubblico si spostò quasi esclusivamente su questioni di carattere economico. La disputa sui diritti e i doveri dei cittadini, che aveva caratterizzato la società per tutto il XX secolo e che sembrava essersi riaccesa agli albori del processo di transizione democratica, pareva nuovamente assopita. Soffocate dall'egemonia del discorso attorno

---

<sup>218</sup> In merito alla Crisi di Pasqua si rimanda alle note 87 e 88.



all'ambita stabilità economica, come suggerisce Luis Alberto Romero «se abandonaron ilusiones caras a la sociedad, como el buen salario o el pleno empleo, el derecho a la salud, la educación, la jubilación y en general la igualdad de oportunidades garantizadas por el estado» (ROMERO L.A., 2001: 302).

Tuttavia, verso la metà del decennio, come reazione alla prolungata crisi economica, sociale e culturale che colpiva il paese, una buona parte della società civile cominciò ad organizzarsi autonomamente tornando ad interrogarsi sul concetto stesso di democrazia. Nacquero movimenti che proposero forme di protesta sociale innovative le quali, sebbene avessero obiettivi diversi e adottassero modalità d'azione eterogenee, mantennero alcune caratteristiche comuni. Tra queste, la più significativa fu la scelta di optare, nella maggior parte dei casi, per un'organizzazione di tipo assembleare, apartitica e orizzontale. Una scelta che testimonia la riscoperta della dimensione associativa dell'azione.<sup>219</sup> In particolare, per quanto riguarda la città di Buenos Aires, questa ebbe origine nel *conurbano*, già gravemente colpito dal processo di deindustrializzazione e dal peggioramento delle condizioni di vita delle classi medie e popolari.

Fu soprattutto in questo contesto, infatti, che nel periodo compreso tra il 1991 e il 1997, si registrò una progressiva focalizzazione delle politiche nei quartieri sulla dimensione rivendicativa. Un processo che, come evidenziato da Maristella Svampa, comportò la perdita di legami sia con la militanza politica tradizionale che con il mondo sindacale (SVAMPA, 2005: 241). Queste politiche, del resto, poterono beneficiare di esperienze pregresse<sup>220</sup> già ampiamente sperimentate

---

<sup>219</sup> L'associazionismo argentino ha una storia molto ricca. Le esperienze associative nate nel Paese, in più occasioni, hanno saputo fornire risposte ai problemi sociali, facendo appello al principio di solidarietà e di aiuto reciproco e hanno saputo generare soluzioni concrete. Secondo Mariano Alejandro Barbarena, «en la Argentina el auge de este repertorio de respuestas; asociaciones de ayuda mutua, mutuales y cooperativas se produjo fundamentalmente con el aporte de la inmigración europea de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX a partir de la experiencia organizativa que traían los inmigrantes desde sus países de origen». L'attività delle Società di Mutuo Soccorso, Club Sportivi, Società di Fomento, Cooperative, Biblioteche popolari, dove si imparava a partecipare, ascoltare, discutere rappresentarono un'esperienza di solidarietà formativa per diverse generazioni. Queste esperienze di mobilitazione della società civile furono il fondamento delle lotte che condussero alla costituzione di una società democratica e alla formazione delle diverse classi sociali (BERBARENA: 2017). A questo proposito, Luis Alberto Romero afferma che «el concepto de cultura de clase, habitual en los estudios europeos, resulta poco adecuado para entender la sociedad argentina. Más adecuado es considerar este proceso en términos de una ideología espontánea no teorizada, surgida de la experiencia y asentada en el sentido común: la de la movilidad social» (ROMERO L. A., 2003: 30).

<sup>220</sup> Secondo Maristella Svampa, anche il governo peronista degli anni '90, di indirizzo neoliberale, si appoggiò a queste esperienze di auto-organizzazione quando, obbligato a rafforzare le strategie di contenimento della povertà, attraverso la distribuzione sempre più massiccia di piani sociali e assistenza alimentare alle popolazioni interessate e mobilitate, cercò di consolidare l'alleanza tra politiche sociali focalizzate e organizzazioni comunitarie. A conferma di quanto appena affermato, è interessante ricordare che nel 1994, durante il mandato di Eduardo Duhalde come Governatore di Buenos Aires, fu realizzato il Plan Vida, destinato alle località con un'alta percentuale di denutrizione e mortalità infantile. Il piano prevedeva la distribuzione di alimenti e latte tramite una rete di lavoratrici del quartiere,

[y]a que, en los barrios populares del Gran Buenos Aires, existe una amplia experiencia en el desarrollo de actividades comunitarias, particularmente luego de la hiperinflación del año 1989. En ese período la organización de comedores comunitarios, centros de apoyo escolar, ollas populares, compras comunitarias, entre otros. Estas actividades llevadas a cabo por distintos tipos de organizaciones barriales, buscaban el mejoramiento de las condiciones de vida en la ciudad (CRAVINO, MUTUBERRÍA LAZARINI, 2013: 268).

Possono essere lette nella stessa ottica anche le proteste del movimento *piquetero*<sup>221</sup> alla cui eterogeneità è già stato fatto riferimento in precedenza, il quale, al di là delle differenze

---

conosciute come *manzaneras*, con l'obiettivo di promuovere l'autogestione e la coesione comunitaria tra i beneficiari, attraverso la partecipazione attiva all'organizzazione delle attività. La rete solidale creata tra le donne della comunità avrebbe poi costituito un canale per l'introduzione di altri programmi, accelerando così l'azione dello Stato. Le *manzaneras* erano responsabili di ricevere le razioni giornaliere del Plan presso il proprio domicilio e di distribuirle ai beneficiari. Inoltre, dovevano registrare informazioni sulla situazione nutrizionale e sulla partecipazione ai controlli sanitari (SVAMPA: 2007). Le *comadres* invece, anch'esse scelte dalla comunità stessa come rappresentanti, avevano invece il compito di individuare le donne in gravidanza censite nel Plan Vida, attraverso il sottoprogramma Comadres. Questo aveva l'obiettivo di rafforzare le reti di sostegno e assistenza alle donne in gravidanza e di promuovere l'articolazione tra le organizzazioni del quartiere e le istituzioni sanitarie (SCHUTTENBERG, PAGANINI: 2013).

<sup>221</sup> Il termine *piqueteros* fu utilizzato per la prima volta per riferirsi ai movimenti di disoccupati a partire dalle proteste del giugno del 1996, le quali che portarono quasi cinquemila persone per una settimana nelle piazze delle città di Plaza Huincul e Cutral-Có, a Neuquén, con barricate di pneumatici in fiamme. I manifestanti protestavano contro la privatizzazione della YPF e chiedevano l'installazione di industrie nella zona, al fine di evitare che i propri luoghi di residenza si trasformassero in «pueblos fantasma». Essi si difesero con pietre, fionde e bastoni dagli attacchi della polizia, inviata per disarmare la protesta e consentire il ripristino delle strade bloccate. Un anno dopo, la stessa situazione si verificò nella località di General Mosconi, a Salta, dove la disoccupazione raggiunse il 50% a causa della privatizzazione di YPF. È in questa città, così come a Tartagal, che iniziarono i primi blocchi stradali a tempo indefinito e senza percorsi alternativi nel nord-ovest del Paese. A differenza delle proteste di Cutral-Có, dove i manifestanti si limitarono a chiedere lavoro, i *piqueteros* di Salta chiesero che i diritti delle vendite del petrolio restassero nella regione, oltre al mantenimento e l'estensione dei piani sociali, la ristatalizzazione delle imprese private, l'estensione della rete del gas e la riscossione di una percentuale della vendita dell'azienda per i licenziati. Subito dopo l'inizio delle proteste, i dimostranti costituirono la Unión Trabajadores Desocupados (UTD) di Mosconi, che si organizzò autonomamente per amministrare i piani sociali che erano stati loro assegnati grazie a una richiesta congiunta di varie organizzazioni di *piqueteros*, senza l'intermediazione dei governi provinciali o comunali (SVAMPA: 2002b). Come ricorda Noelia Barral Grigera, l'UTD guidata da José "Pepino" Fernández, grazie al proprio modello di gestione sociale, il cui obiettivo era trasformare i sussidi in lavoro, rifiutando qualsiasi schieramento di partito, si è guadagnata il titolo di «escuela de piqueteros» (BARRAL GRIGERA: 2012). Tuttavia, a conferma dell'eterogeneità dei movimenti *piqueteros*, più volte dimostrata da Maristella Svampa (2002, 2005), secondo Noelia Barral Grigera (2012) è utile fare riferimento ad altre due organizzazioni di disoccupati che hanno acquisito notorietà alla fine degli anni '90: la Coordinadora Aníbal Verón (*conurbano* sud) e il Movimiento Trabajadores Desocupados de La Matanza. Nel 2001, quando il presidente De la Rúa offrì ai due gruppi l'amministrazione dei propri sussidi, a differenza dei colleghi in lotta, la MTD di La Matanza, guidata da Héctor 'Toty' Flores, li rifiutò e fondò la cooperativa La Juanita, con un laboratorio di produzione di pandolce, un laboratorio tessile e uno di riciclaggio di computer, oltre a proporre un ampio programma di iniziative educative e sociali. La cooperativa ricevette il sostegno finanziario di aziende private (come Gas Natural BAN, Carrefour, Cargill e Molinos Río de la Plata), di ONG (tra cui Solidagro, la Fondazione Wallenberg e la Fondazione Avina) e persino da alcune ambasciate straniere (come quelle della Svizzera e del Canada).

ideologiche e dell'antichità di militanza dei propri membri, piuttosto che entrare in conflitto con il governo, nella maggior parte dei casi preferì preoccuparsi della «creación de ámbitos de formación política y esferas de producción de nuevas relaciones sociales (el 'nuevo poder', el 'poder popular' o el 'contrapoder' según las diferentes formulaciones)» (SVAMPA: 2005).

Secondo quanto afferma Hernán Langiotti, quando l'attività del movimento *piquetero* si estese fino alla Capitale, la condizione di precarietà non era poi così diversa da quella di tante zone del *conurbano*. I militanti in un primo momento riuscirono a garantire il necessario per soddisfare le esigenze fondamentali della popolazione, distribuendo cibo nei *comedores* e procurando farmaci e generi alimentari da consegnare alle famiglie indigenti e soltanto in un secondo tempo, si proposero di orientare le proprie richieste:

No había alguna posibilidad de exigir trabajo, no había trabajo. En la asamblea se discutió mucho del tema, si seguir pidiendo 'trabajo genuino' - aunque fuese utópico en aquel momento era lo que queríamos - o aceptar los planes de ayuda del gobierno y ofrecer a cambio que se implantaran microemprendimientos como panaderías, laboratorios textiles, etc. Todas las decisiones se tomaban a través de la asamblea, donde teníamos como una división entre 'integrantes del movimiento' que participaban de las movilizaciones y de todas las actividades del movimiento y 'colaboradores', que nos apoyaban sin salir a la calle con nosotros. Entre ellos había mucha gente de clase media. Cuando había que tomar decisiones, solamente los integrantes votaban y ese voto era inapelable: era nuestra forma de ser democráticos.<sup>222</sup>

L'attività nei quartieri costituì la base su cui si svilupparono i nuovi modelli di militanza che si diffusero a livello nazionale e che vennero adottati anche dalle associazioni per i diritti umani e da numerose associazioni culturali. Dopo quasi un decennio dalle leggi di Punto Final e Obediencia Debida e dopo l'indulto concesso da Menem all'inizio del decennio, l'organizzazione HIJOS,<sup>223</sup> che a partire dal 1995 formulò la risposta più interessante in merito alle battaglie per i diritti umani, si propose di agire come «una organización horizontal, sin presidentes ni jerarquías, que toma decisiones en asambleas y por consenso» (BERTRANOU: 2021).

Il 1° maggio dello stesso anno, a Bernal, località situata nel Partido di Quilmes del *conurbano* sud, Horacio Covas, Carlos De Sanzo e Rubén Rávera, promotori di una microimpresa

---

<sup>222</sup> Mia intervista a Hernán Langiotti (cit.).

<sup>223</sup> In merito alle caratteristiche dell'associazione H.I.J.O.S. si rimanda alla pag. 56.

che aveva avviato la coltivazione di prodotti biologici, invitarono i vicini a creare un gruppo di sostegno per far fronte alla grave crisi dell'attività attraverso l'organizzazione di un sistema di baratto (*trueque*).

Le prime riunioni radunarono una ventina di persone nella sede dell'ex fabbrica tessile dismessa La Bernalesa, dove nacque la prima rete di scambio, la Red Global de Trueque (RGT), suddivisa in due settori, uno ecologista e uno imprenditoriale. Nel giro di pochi mesi, il numero dei partecipanti triplicò e l'esperienza venne proposta anche in altre zone del *conurbano* e in altre province del Paese (Río Negro, Mendoza, Córdoba, Santa Fe). Lo scambio di beni e servizi venne organizzato in spazi chiamati *nodos*, e la "moneta" utilizzata prese il nome di *crédito* (FERNÁNDEZ MAYO: 2009).

Dalla Red Global de Trueque, che mantenne la sua sede a Bernal, si separò la Red de Trueque Solidario (RTS) a causa di divergenze interne. Quest'ultima, che riunì la gran parte dei *nodos* del Paese, scelse una gestione «independiente y horizontal» (STANCANELLI: 2002).

In generale, un'altra caratteristica che accomunò i movimenti di protesta sorti negli anni '90 fu la loro origine nell'ambito di una sfera pubblica estremamente vasta, in cui le strade e le piazze di Buenos Aires assunsero il ruolo di palcoscenico dell'azione politica e di luogo di protesta collettiva per eccellenza. Una modalità impiegata anche dalle prime proteste dei *cartoneros*<sup>224</sup> il cui numero aumentò in modo esponenziale nel decennio in questione quando, in un contesto di elevata disoccupazione, non soltanto i lavoratori disoccupati ma anche i giovani con difficoltà di inserimento nel mercato del lavoro, cominciarono a dedicarsi alla raccolta di rifiuti riciclabili.

Pionieri delle lotte<sup>225</sup> del settore furono i *cartoneros* provenienti da José León Suárez, località del *conurbano* sud, i quali dal 1997, quando «tanto el cartoneo como la tracción a sangre

---

<sup>224</sup> Per la definizione di *cartonero* si rimanda alla nota 131.

<sup>225</sup> Secondo Nicolás Villanova, è emblematico il fatto che quasi tutti gli studiosi che si sono occupati del fenomeno del *cartoneo*, abbiano concentrato la propria attenzione soprattutto sugli aspetti legati al circuito del riciclo dei prodotti e alla loro relazione con il ciclo industriale, e molto meno sulle mobilitazioni dei *cartoneros* che hanno avuto luogo a partire dalla seconda metà degli anni '90. L'autore sostiene che gran parte degli studi «niegan la existencia de la lucha o su posibilidad», una prospettiva che non è stata applicata ad altri movimenti di protesta dello stesso periodo. Questo «vacío bibliográfico», come lo definisce l'autore, ha portato, ad esempio, a interpretare l'istituzione dei *trenes blancos* - treni riservati ai *cartoneros* che collegavano diverse zone del *conurbano* alla capitale tra il 1999 e il 2002 - come una risposta della società Trenes Buenos Aires (TBA) alle lamentele dei passeggeri in merito alla presenza dei *cartoneros* nei vagoni. Tuttavia, i dati raccolti dallo stesso autore principalmente attraverso fonti giornalistiche, dimostrano che le proteste dei *cartoneros* di José León Suárez nel 1999, sebbene poco organizzate, furono in realtà alla base dell'ottenimento di un servizio esclusivo per il trasporto dei loro carretti (VILLANOVA: 2014). Tra l'altro, come specifica Alejandra Dobo de Socolsky, «a pesar de la creencia popular, el tren no es gratuito; los cartoneros pagan diez pesos mensuales (un equivalente a 3, 50 dolares) por el servicio» (DOBO DE SOCOLSKY: 2006). Successivamente, anche i *cartoneros* della zona di Tigre protestarono per ottenere un'altra linea di trasporto dalla

estaban prohibidas en términos legales» (VILLANOVA, 2014: 153), cominciarono a riunirsi in assemblea per organizzare la rivendicazione di mezzi di trasporto pubblici che permettessero il trasferimento dai luoghi di residenza alle zone di raccolta nel centro di Buenos Aires, indirizzandosi verso la gestazione di «un movimiento que actúa por intermedio de la acción directa y de manera independiente del régimen político» (ibidem: 152).

La seconda metà del decennio fu caratterizzata anche dalla pratica del recupero delle aziende in crisi da parte dei propri lavoratori.<sup>226</sup> Come specifica Carlos Figari, questo avvenne in seguito a situazioni diverse: in alcuni casi, le aziende coinvolte dichiararono fallimento a causa del peggioramento delle condizioni economiche legate al processo di produzione. In altri casi gli impresari, a causa della crisi non furono più in grado di rispettare gli accordi economici stipulati con i fornitori e con i dipendenti, quindi, decisero di abbandonare le fabbriche e soltanto in pochi contesti negoziarono con i propri operai le condizioni affinché questi ultimi si occupassero di continuare la produzione. Altri imprenditori optarono per investire i propri capitali nel sistema finanziario, attirati dalla possibilità di guadagnare cifre ingenti in tempi brevi (FIGARI: 2006).

Nella maggior parte dei casi di occupazione delle fabbriche, la battaglia dei lavoratori per ottenerne la concessione fu lunga e difficile e dovette spesso contrastare la violenza degli interventi da parte delle forze di polizia. Accadde nel caso della Gráfica Patricios, nel quartiere La Boca, nella quale gli operai si asserragliarono nello stabilimento per quasi undici mesi e dovettero affrontare, in seguito, un processo per “usurpazione”. Accadde alle operaie della fabbrica tessile Bruckman che, il 18 dicembre del 2001, iniziarono l’occupazione della fabbrica, senza sospendere la produzione nemmeno per un giorno: «con el pago corrieron a saldar deudas de luz, gas y teléfono para que no les cortaran los servicios. El resto, se lo repartieron de forma igualitaria» (ibidem: 7). Le donne ottennero la solidarietà degli abitanti del quartiere, che si mobilitarono in loro favore nelle strade di Buenos Aires insieme alle Madres de Plaza de Mayo, alle associazioni dei diritti umani e agli operai di altre fabbriche occupate.

---

zona alla capitale, aprendo la strada agli sviluppi che il servizio offrirà sulla maggior parte delle linee ferroviarie a partire dal 2002.

<sup>226</sup> Come afferma Carlos Figari, non si trattava di una pratica del tutto nuova per il paese visto che «desde la década de 1950 los trabajadores ocuparon cientos de fábricas, por breves períodos, como parte de planes de lucha de carácter sindical y político. En los años 1980, en tanto, se registraron casos aislados de ocupación y control obrero de fábricas» (FIGARI: 2006).

Nel 90% delle fabbriche recuperate i lavoratori si organizzarono in cooperative<sup>227</sup> autogestite e partirono da un concetto fondazionale condiviso da tutti partecipanti: la *igualdad*, «todos trabajamos lo mismo y repartimos en partes iguales el producto de nuestro trabajo»<sup>228</sup> (TRINCHERO, 2005: 65). Un caso esemplare è rappresentato dal progetto dell'IMPA (Industrias Metalúrgicas Plásticas Argentinas)<sup>229</sup> che nel 1998, destinata ad essere convertita in *shopping center*, venne recuperata dagli operai che ci lavoravano e dal 2000, risignificata, divenne La Fábrica Ciudad Cultural, unico esempio al mondo di impianto metallurgico ancora attivo che funziona anche come Centro Culturale. Questo, secondo Beatriz Sarlo, è condotto «según los ideales cooperativos de una dirección tan horizontal como lo permita el proceso de trabajo, y esa iniciativa de reorganización laboral (provocada no como búsqueda de autonomía sino como reacción ante las crisis económicas que los dueños no enfrentaron) se suma la idea de una alianza

---

<sup>227</sup> Secondo Luis Alberto Romero, il movimento cooperativo argentino venne incoraggiato dalle stesse motivazioni e principi che portarono alla nascita dei sindacati di base e di altre forme di associazione, insieme alla legge che, a partire dal 1926, regolamentò l'associazionismo in generale. Le prime cooperative nacquero come cooperative agricole con l'obiettivo di aiutare gli agricoltori fornendo credito per finanziare il ciclo produttivo e condividendo gli sforzi per la vendita del raccolto. Tuttavia, fin dall'inizio svolsero funzioni molto più complesse, come la creazione di biblioteche proprie, la promozione di attività culturali e l'assistenza legale ai soci. Inoltre, costituirono un solido punto di riferimento in caso di problemi familiari e personali. El Hogar Obrero, Cooperativa de Consumo, Edificación y Crédito, fondata nel 1905 da un gruppo di militanti del Partito Socialista, rappresentò il modello che seguirono molte altre cooperative nate di lì a poco. Il paese vide l'affermarsi di cooperative in diversi settori, tra cui edilizia, risparmio e assicurazione, produzione, ecc: «en 1927 había en todo el país 50, con 20.000 socios; diez años después el número se había duplicado: 550, con cerca de 300.000 socios. En 1947 llegaron a 1.125, con 600.000 asociados y para 1955 a 2.800, con un millón y medio». Nel 1922, sempre in ambito socialista, venne creata anche la Escuela de Cooperación (ROMERO, 2002: 193).

<sup>228</sup> Come specificato dall'Informe del Segundo Relevamiento del Programa Facultad Abierta (SEUBE - Facultad de Filosofía y Letras - UBA) del 2005, intitolato *Las empresas recuperadas en la Argentina*, «la autogestión no es una definición o un reglamento, sino una dinámica permanente que atañe a las relaciones humanas que se dan en el seno de la producción. Requiere una gestión igualitaria de las relaciones económicas, una construcción en el día a día de una práctica social, económica, política y cultural. Es poco lo que los datos cuantitativos nos pueden hablar acerca de esto. Hasta dónde los procesos de recuperación de empresas desarrollan este proceso es una pregunta que solo se puede contestar desde un análisis pormenorizado y un profundo estudio de campo» (TRINCHERO, LOMOVATTE, GRASSO, 2004). Pertanto, per analizzare il contesto di auto-gestione delle aziende da parte dei lavoratori, è necessario riflettere sui dati relativi alle scelte effettuate dai lavoratori nel momento in cui questi definiscono i criteri per entrare in relazione e gestire il proprio progetto.

<sup>229</sup> Come scrive Silvina Frieri in «Una experiencia inédita en el barrio del Almagro. Una auténtica cultura del trabajo», la IMPA venne fondata nel 1910 con investimenti di origine tedesca e fu nazionalizzata nel 1945. Durante il governo di Arturo Frondizi, la sua struttura venne smantellata e trasformata in una cooperativa. Nel 1997, l'ultima direzione adottò un'ulteriore politica di smantellamento che incrementò il debito aziendale a livelli insostenibili, portando al licenziamento di centoquaranta lavoratori. Diversi investitori stranieri, interessati ad acquistare strutture edilizie, avevano manifestato l'intenzione di trasformare la fabbrica in un centro commerciale. Un gruppo di lavoratori decise di opporsi. Nel maggio del 1998, nonostante il deficit economico, l'assenza di elettricità, gas e telefono, gli operai occuparono la fabbrica, recuperarono i posti di lavoro, cacciarono la vecchia dirigenza, nominarono una nuova commissione e intrapresero una nuova sfida, la creazione di un centro culturale che funzionasse insieme alla fabbrica: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-02/01-02-26/pag21.htm> (consultato: 2/03/2023).

ente lo cultural y lo productivo que forma parte de la imaginación socialista o libertaria» (SARLO, 2009: 202).

Il lavoro manuale, quello intellettuale e quello artistico divennero alleati in diversi progetti culturali sorti a cavallo tra XX e XXI secolo nei quali, sfidando le modalità di produzione del mercato, si sperimentarono «nuevas modalidades combinatorias» (ibidem: 202).

Un considerevole numero di giovani rivendicò la capacità di «no necesitar guías» e di «saber mirar»,<sup>230</sup> e si impegnò in iniziative culturali che rappresentarono anch'esse una forma di resistenza e, allo stesso tempo, un'alternativa alla «frivolidad mediática» (REATI, 2006: 168) dominante durante gli anni del governo menemista. Molti musicisti e danzatori rivolsero nuovamente la propria attenzione al tango (REATI: 2006, SARLO: 2009, DRUCAROFF: 2011) e si formarono un gran numero di orchestre tipiche, nate con l'intento di tornare alle fonti del tango come “radice culturale” della città.

Nel ballo, da un lato si registrò un ritorno alla tradizione, con un incontro generazionale che non ha precedenti nella storia: molti spazi storici della capitale - alcuni erano stati sede delle antiche Società di Mutuo Soccorso<sup>231</sup> come la Región Lionesa, El Club Croata, La Nacional Italiana, il Centro Gallego, la Unión Armenia, - riaprirono le proprie porte per accogliere tre generazioni di ballerini che tornarono a trasmettere l'arte del tango attraverso l'abbraccio.

Dall'altra parte, la danza si ripresentò anche in alcuni spazi culturali *underground*, come il Parakultural,<sup>232</sup> un seminterrato situato nel cuore di San Telmo che Omar Viola e Horacio Gabín

---

<sup>230</sup> *Sistema al mejor postor, La pantalla* (1992), di Gustavo Cordera (Bersuit Vergarabat).

<sup>231</sup> La nascita e l'espansione delle Società di Mutuo Soccorso intorno alla metà del XIX secolo coincise con l'andamento del processo immigratorio. Queste società erano state create con l'obiettivo di fornire supporto pratico, economico e sanitario ai soci, tuttavia, nel corso degli anni, combinarono queste funzioni con iniziative finalizzate alla conservazione dell'identità culturale. Soprattutto nel caso di società di carattere dichiaratamente “immigratorio”, come la Sociedad Española, La Française o Unione e Benevolenza (da cui si distaccò in seguito La Nazionale Italiana a causa di divergenze politiche), queste mantennero anche i legami con i paesi di origine dei soci e tra gli immigrati della stessa provenienza. Con il tempo, le Società di Mutuo Soccorso ampliarono le proprie funzioni anche in ambito educativo, sociale e culturale (DI STEFANO: 2002). Il censimento nazionale del 1914 rilevò la presenza di 1.202 Società di Mutuo Soccorso, concentrate in gran parte nella città e nella provincia di Buenos Aires, e nella provincia di Santa Fe. Queste comprendevano tra 300.000 e 507.637 membri, a testimonianza dell'elevato livello di partecipazione della popolazione. Le associazioni italiane furono nettamente maggioritarie, rappresentando il 38% del totale delle associazioni, seguite dalle associazioni spagnole, che rappresentavano il 20% (BARBERENA: 2017).

<sup>232</sup> Il primo Parakultural aprì i battenti nel 1983 in calle Venezuela al 336, nella sede del Teatro de La Cortada, dove cominciarono le prove attori come Walter “Batato” Barea, Alejandro Urdapilleta e il gruppo Las Gambas al Ajillo (Alejandra Flechner, María José Gabín, Verónica Llinás e Laura Markert). Dopo pochi mesi, quando aprì le porte al pubblico, il Parakultural convisse con altri spazi culturali come il Cemento, il Palladium e il Café Einstein, tutti creati nei primi anni della democrazia. Buenos Aires aveva bisogno di tornare a esprimersi e il Parakultural rappresentò allo stesso tempo la risposta provocatoria a tanti anni di silenzio così come una festa per la libertà ritrovata, una festa che più che la parola aveva come protagonista il corpo Chiuso nel 1990, quando l'edificio fu acquistato dal Sindicato de Porteros, il Parakultural riaprì come Parakultural New Border a Chacabuco al 1000, dove continuò ad ospitare artisti

avevano inizialmente affittato come sala prove, e che divenne presto l'emblema del movimento culturale *under porteño*. Nel 1991, nella seconda sede del Parakultural, nella calle Chacabuco 1072 nacque, in condivisione con l'attività teatrale, uno dei primi spazi dedicati al tango in quegli anni di rinascita. Omar Viola, che ho intervistato nell'agosto del 2021 racconta:

Habíamos vivido durante años haciendo teatro encerrados en nuestras salas de ensayo, perseguidos por una censura durísima. Queríamos expresarnos y experimentar a través del cuerpo, en total libertad. Con la llegada de la democracia la cultura iba a reconquistar sus espacios, pero algunas voces se quedarían afuera, como siempre: el Parakultural daría espacio a esas voces. ¿Por qué el tango? El tango, su abrazo, a mí siempre me pareció vanguardista, el abrazo te obliga a escuchar el otro, a dialogar con él, a relacionarte de cerca con la diversidad. Me sigue pareciendo vanguardista. Y cuando Lampazo, un viejo milonguero que vino a visitarnos en Chacabuco me contó que muchos años antes allí se bailaba tango, me pareció una señal del destino, el tango no podía faltar.<sup>233</sup>

In breve tempo, la riscoperta della danza divenne la miccia che accese il desiderio di sperimentazione, determinando, a partire dalla metà degli anni Novanta, un'autentica rinascita del genere, come verrà approfondito nel corso di questa ricerca, significativa a tal punto che quindici anni più tardi, gli artisti si riconobbero come una “nuova generazione” che adottò una posizione per molti aspetti simile a quella del rock degli anni Settanta: lottare contro la formalità e spesso, sposare un impegno sociale che implicava la riflessione sulle vicende politiche degli ultimi due decenni (VILA: 1987; PUJOL: 2015).

La letteratura, come afferma Elsa Drucaroff, non fu da meno, soprattutto se si considera l'effervescenza dei poeti delle generazioni del postdittatura,<sup>234</sup> artefici di un movimento che

---

come Diego Capusotto, Alfredo Casero, Carlos Belloso, Mex Urtizberea e Mariana Briski, portando avanti il movimento del Teatro indipendente argentino (mia intervista a Omar Viola, Buenos Aires, 3 agosto 2021).

<sup>233</sup> Mia intervista a Omar Viola (ibidem).

<sup>234</sup> In merito al concetto di scrittori del postdittatura, si fa riferimento alla definizione proposta da Elsa Drucaroff secondo la quale: «[...] 'narrativa de las generaciones de postdictadura' no coincide, entonces, con 'narrativa de postdictadura'. En el primer caso recortamos una generación cuya memoria está marcada por los efectos de un acontecimiento traumático que no vivió, o (en el caso de la primera generación) vivió en un período en el que no tenía formada su conciencia cívica [...] en el segundo, el concepto de generación está ausente: simplemente hablamos de obras artísticas producidas bajo los efectos traumáticos que produjo la dictadura, más allá de que sus autores o autoras hayan vivido esos hechos o los conozcan a través del legado de las diferentes memorias colectivas que pugnan por versionarlos» (DRUCAROFF, 2016: 24). L'autrice, pur riferendosi in modo specifico alla narrativa, estende la suddivisione proposta alle «obras artísticas» in generale. Nel suo saggio intitolato *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, incentrato sulle opere di carattere narrativo, Drucaroff sottolinea, attraverso le epigrafi di ogni capitolo, la forte «conexión estética» tra poeti e narratori dell'epoca (DRUCAROFF, 2011: 12).



portò alla pubblicazione di riviste e libri autofinanziate, sia cartacee che virtuali, così come all'organizzazione di cicli di lettura nei diversi quartieri della capitale (DRUCAROFF: 2021). Furono i poeti che:

[e]n medio de la hostilidad del menemismo crearon un circuito reducido pero militante de ediciones y difusión autogestionaria de poesía que anticipaba características que luego iba a tener el movimiento de los narradores de la década siguiente: mezcla de universitarios y no universitarios, llegada a sectores muy populares, escenificaciones performáticas de la literatura, etc. (ibidem: 19).

Raccogliendo l'invito di Elsa Drucaroff, per comprendere fino a che punto tale fermento culturale fu significativo, sono state consultate riviste come il *Diario de Poesía*, *Vox* o i due numeri di *18 Whiskys*, pubblicati tra il 1991 e il 1993, dove l'Argentina degli anni '90 è già delineata dai versi di molti giovani poeti:

Argentina[...] tu piel  
necesita cubrirse y  
aunque tus ojos hermosos  
como un ataque  
tus entrañas se vendan el wall street  
dos dólares la libra  
no vas a impedir que tus hijos  
intenten el final de poema.<sup>235</sup>

Sebbene il presente studio non sia focalizzato sulle arti figurative, è rilevante menzionare l'importante ruolo svolto dal Centro Cultural Rojas nel contesto dell'effervescenza culturale di Buenos Aires durante il processo di transizione democratica, soprattutto per l'influenza diretta che il centro ha esercitato su alcune iniziative culturali rilevanti per questa ricerca.

Il Centro nacque dalla collaborazione tra il governo nazionale e la Universidad de Buenos Aires e, a partire dal 1989, con la nomina di Jorge Gumier Maier come responsabile della Galleria d'Arte, divenne il referente culturale di un movimento eterogeneo che influenzò gran parte delle

---

<sup>235</sup> La poesia *Argentina* (1991), di Juan Desiderio, venne pubblicata nel 1993 sulla rivista *10 Whiskys* le cui uscite non venivano indicate come numeri 1, 2, 3, ecc., ma come Whisky 1, Whisky 2, Whisky 3, ecc. In questo caso si trattò del Whisky 3-4.

iniziative culturali proposte dal centro stesso - corsi, incontri, conferenze, rassegne cinematografiche - e, più in generale, la cultura dell'epoca.<sup>236</sup>

Gli artisti del Grupo del Rojas furono in grado di sviluppare un linguaggio personale «propiciado a través de la búsqueda de un tipo de placer estético establecido por medio de materiales poco convencionales provenientes del mundo de las manualidades, la decoración, los modernismos más formales y las influencias afectivas entre los artistas» (LEMUS: 2014) che servì d'ispirazione a uno progetti culturali autogestiti più significativi di fine e millennio: Belleza y Felicidad.

Belleza y Felicidad aprì le porte nel 1999, nei locali di una ex farmacia del quartiere Almagro situata al 900 di calle Acuña de Figueroa, come libreria artistica, casa editrice<sup>237</sup> e galleria d'arte. Ideato da Fernanda Laguna e Cecilia Pavón,<sup>238</sup> entrambe scrittrici e artiste figurative, il centro culturale fu anche uno spazio dove vennero messi in vendita oggetti artigianali di ogni tipo, purché a prezzo basissimo e divenne il capostipite dei luoghi nei quali, soprattutto dopo il 2001, si sperimentò un modo nuovo di vivere l'arte e la letteratura, caratterizzato da un atteggiamento volutamente distaccato da schieramenti politici. Lo suggeriscono i versi di *La señorita* scritto da Fernanda Laguna:

Estoy pensando en organizar una revolución

Sé que voy a ser partícipe de una muy grande

---

<sup>236</sup> Jorge Gumier Maier, in particolare, con la stesura del Manifesto *Avatares del arte*, invitò gli artisti a riscattare «esas zonas de la escena artística porteña que habían quedado al margen de las instituciones» riuscendo così a raccogliere intorno a sé un gruppo di lavoro, il Grupo del Rojas,<sup>236</sup> che «habría dinamizado el escenario artístico local frente a las modificaciones sociales producidas en el país entre la última dictadura militar y las políticas neoliberales implementadas en las presidencias de Carlos Saúl Menem» (LEMUS: 2014).

<sup>237</sup> Tra gli autori che pubblicarono con il marchio editoriale Belleza y Felicidad si trovano: Pablo Pérez, Ezequiel Alemian, Gabriela Bejerman, Rosario Bléfari, Washington Cucurto, César Aira, Roberto Jacoby, Ioshua, Esteban García, Dalia Rossetti, Cecilia Pavón e Fernanda Laguna. Le illustrazioni e il disegno di copertina vennero realizzati da Fernanda Laguna, Cecilia Pavón, Lola Goldstein, Pablo Rosales, tra gli altri: <https://norafisch.com.ar/fernanda-laguna-plaquetas/> (consultato: 3/03/2023).

<sup>238</sup> Oltre a Fernanda Laguna e Cecilia Pavón - quest'ultima si svincolò dall'iniziativa nel 2002 per fondare un nuovo Centro Culturale a Villa Fiorito, pur continuando a collaborare con Belleza y Felicidad - il progetto ebbe una sorta di "musa ispiratrice" nella cantante e scrittrice Gabriela Bejerman. Amica intima delle due fondatrici ed editrice della rivista musicale *Nunca nunca quisiera irme de casa*, pubblicata dal 1997 al 2001, Bejerman ha raccontato per la prima volta, sulla sua rivista, la nascita del progetto (PALMEIRO: 2011). Come specifica Palmeiro: «en un viaje a Salvador, Bahía, Fernanda, Cecilia y Gabriela descubrieron un modo de circulación literaria que era completamente diferente al de Buenos Aires, la literatura de cordel: se trataba de pequeños libritos folletinescos que se vendían colgados de una cuerda (como la de tener la ropa lavada) en negocios que mezclaban la literatura popular con otras chucherías (objetos baratos devenidos más tarde en kitsch). Esa idea de mixtura de materiales heteróclitos resultó clave para Belleza. Porque se trataba justamente de desacralizar la literatura, de exponer su carácter de mercancía» (ibidem: 172).

no creo que con violencia  
porque la violencia me da miedo y  
no me gusta  
pero no le temo a los grandes sueños  
ni al deseo de ser feliz  
ni al amor.  
Ahora estoy un poco ocupada con el negocio  
pero ya llegará sola.<sup>239</sup>

La crisi che scoppiò nel dicembre del 2001, il cui fattore scatenante fu la pesificazione del dollaro introdotta durante il *corralito*, comportò una repentina diminuzione del valore dei salari e dei beni, che si ridussero a circa un terzo del loro valore precedente in una sola giornata, causò una brusca interruzione di tutte le attività economiche, paralizzando il Paese e contribuendo all'aggravarsi delle proteste sociali.

### 2.5.2 - Post 2001: agire dopo la tempesta

Somos pálidos restos de un naufragio  
buscando el paraíso en los escombros;  
cada tanto creemos encontrarlo  
en versos de algún tango, o en algún amor.

Raimundo Rosales

La crisi del 2001 generò forme di protesta che, complessivamente, riportarono la politica nelle strade e nelle piazze delle principali città argentine. In particolare, Buenos Aires, dove il *cacerolazo* del 19 e 20 dicembre risuonò fragorosamente e ininterrottamente per due giorni e due notti,<sup>240</sup> divenne «la expresión paradigmática de la recuperación del espacio público por parte de los sectores movilizados» (SVAMPA, 2005: 264).

---

<sup>239</sup> *La señorita*, <https://seminarioeuraca.files.wordpress.com/2018/05/fl-la-sencc83orita-1999.pdf> (consultato: 2/03/2023).

<sup>240</sup> L'importanza dell'impatto sonoro del *cacerolazo* e, in generale, delle manifestazioni che ebbero luogo il 19 e il 20 dicembre del 2001, conosciute anche come *Argentinazo* è stata sottolineata anche in precedenza. Secondo uno studio di Violeta Negro Giunta, l'impatto sonoro rappresentò uno degli aspetti più rilevanti della protesta di quei giorni e continuò ad esserlo, anche in seguito al silenzio - reale e simbolico - che avvolse la città dopo la fuga del presidente: «es posible reconstruir un paisaje sonoro complejo: cantos de protesta, golpes a cacerolas, pies marchando y corriendo, vidrios rotos, gritos, disparos. Pero también los teléfonos que suenan en las oficinas privadas de los políticos que toman decisiones, y el sonido de un helicóptero dejando la Casa Rosada con el futuro ex-

Dopo la proclamazione del *corralito*, per la prima volta nella storia del Paese, anche gli *ahorristas*, vale a dire quei risparmiatori, per lo più appartenenti alla classe media, che non avevano mai aderito in modo massiccio ad alcuna mobilitazione, si unirono alla protesta. Pur avendo già subito restrizioni nell'accesso ai propri capitali in diverse occasioni,<sup>241</sup> fino a quel momento avevano sempre sostenuto i diversi governi, tradizionalmente in contrasto con le proteste operaie. Nel 2001, tuttavia, gli *ahorristas estafados* parteciparono come categoria (ZENOBÍ: 2009) alle rivendicazioni dei più umili: «en un contexto similar, de crisis de confiscación de ahorros y conflicto social reflejado en los saqueos de los sectores más pobres, la pequeña burguesía decide no esperar la devolución de sus ahorros (descreyendo en la promesa oficial de cumplirlo en 90 días) y sale a la calle al declararse el estado de sitio» (TELECHEA, 2007: 20).

In risposta alla perdita dei propri beni e diritti, buona parte della società civile fece ricorso a una pratica già consolidata, ovvero la ricerca di soluzioni generate dalla cooperazione, nel tentativo di riorganizzarsi sopra «los restos del naufragio».<sup>242</sup> Dopo le due giornate culminanti della protesta, i cittadini che si riunirono, non manifestarono più “contro” qualcosa o qualcuno, ma per formulare proposte, avviando un processo di risignificazione della società che, attraverso numerose iniziative autogestite come le prime cooperative di *cartoneros*, le microimprese e la rete di *trueque*, già attive dalla metà del decennio precedente, portò alla formulazione di alternative economiche.

Nel periodo compreso tra la crisi del 2001 e per tutto il 2002, ciascuna di tali iniziative, alcune delle quali si esaurirono dopo pochi anni a causa dei conflitti interni o del cambiamento della situazione politica, coinvolse un grandissimo numero di partecipanti. È emblematico il caso delle due grandi *redes de trueque*, la Red Global del Trueque (RGT) e la Red de Trueque Solidario (RTS) le quali, in pratica, nei primi tre anni del 2000 si sostituirono all'economia formale divenuta

---

presidente. El sonido ocupó todo el espacio, ayudó a las personas a situarse en él y a manifestar la existencia de sus propios cuerpos» (NEGRO GIUNTA, 2021: 8).

<sup>241</sup> Roxana Telechea segnala come, tra il 1980 e il 2 dicembre del 2001, si siano verificati numerosi fallimenti e chiusure di banche, spesso accompagnati da sospetti di corruzione. Tra questi il Banco de Intercambio Regional (BIR), Banco de Italia y del Río de la Plata, Banco del Interior y de Buenos Aires (BIBA), Banco Dorrego y Trenque Lauquen, Banco Integrado Departamental (BID) di Venado Tuerto, Banco Unión Comercial e Industrial di Mendoza (BUCI), Banco Platense, Banco Crédito Provincial de La Plata, Banco Patricios, Banco Mayo. Nonostante ciò, l'autrice evidenzia come, nello stesso periodo, le proteste degli investitori truffati siano state molto deboli e disorganizzate (TELECHEA: 2007).

<sup>242</sup> *Los porteños*, di Raimundo Rosales e Marcelo Saraceni.

inaccessibile dalla maggior parte dei cittadini arrivando a coinvolgere oltre due milioni di persone, con più di 4500 *nodos* distribuiti in tutto il Paese (FERNÁNDEZ MAYO:2009).

Ciononostante, una delle iniziative più significative dell'immediato post crisi, è rappresentata dall'esperienza delle *asambleas barriales*. Queste, sorsero in modo spontaneo dai *cacerolazos* del 19 e 20 dicembre, durante i quali tra i *vecinos* che vi parteciparono senza conoscersi tra loro, nacque la necessità di incontrarsi con regolarità per predisporre delle tattiche comuni e continuare a protestare in modo organico. Dai primi appuntamenti convocati informalmente agli angoli di strada o nelle piazze della città per scambiare qualche informazione, confrontare punti di vista e definire priorità, nacque un'organizzazione ispirata a «formas de auto-organización con aspiraciones a la horizontalidad y proclives al ejercicio de la acción directa» (SVAMPA: 2002).

Nel mese di marzo del 2002 il 41% delle *asambleas barriales* aveva la propria sede nella Capitale <sup>243</sup> e coinvolgeva principalmente rappresentanti della classe media, almeno fino all'organizzazione della seconda Asamblea Interbarrial, che richiamò circa tremila partecipanti al Parque Centenario e rappresentò un importante passo avanti per il movimento. In quell'occasione, infatti, vennero individuate alcune strategie da condividere con altre organizzazioni di protesta. Tra queste, la più significativa fu probabilmente l'adozione dell'*escrache*, ideato da H.I.J.O.S. per denunciare i militari della dittatura, che da quel momento in poi venne utilizzato anche per segnalare banche, speculatori finanziari e politici corrotti.

L'esperienza delle *asambleas barriales* culminò nella Primera Asamblea Nacional che, il 17 di marzo del 2002, riunì centocinquanta *asambleas* di tutto il Paese e si concluse con la stesura di un documento che sintetizzò il risultato del confronto e della votazione di tutti i partecipanti, rappresentanti di una società sempre più determinata ad agire secondo una «democracia directa como método y a través de sus propios organismos: asambleas populares, asambleas de trabajadores autoconvocados, organizaciones piqueteras, coordinadoras, sindicatos clasistas» (PEREYRA, 2003: 161).

L'incontro, tuttavia, segnò anche l'inizio di un processo di frammentazione del movimento che ne inaugurò il declino, dovuto in gran parte alla maggior presenza di militanti dei partiti di sinistra organizzati in modo tradizionale come il Partido Obrero (PO), il Movimiento Socialista de

---

<sup>243</sup> Dati pubblicati nella relazione del Centro de Estudios para la Nueva mayoría (PEREYRA, 2003: 149).

los Trabajadores (MST) e il Partido Comunista (PC), la cui convivenza con gli altri partecipanti indipendenti da schieramenti politici raggiunse livelli di grande tensione<sup>244</sup> (PEREYRA: 2003).

Inoltre, il cambiamento dello scenario politico generatosi a partire del 2003 con l'elezione di Néstor Kirchner alla presidenza, il quale si propose di «integrar, cooptar, disciplinar» (SVAMPA, PEREYRA: 2005) i movimenti di protesta per ripristinare l'egemonia delle Istituzioni, contribuì a spegnere le proteste.<sup>245</sup>

Ciononostante, secondo Maristella Svampa, le *asambleas barriales* «han venido a confirmar la gestación de un nuevo modelo de militancia marcado por la acción directa, la democracia por consenso y la construcción de colectivos y estructuras de organización flexibles y antiburocráticas, de carácter local o barrial» (SVAMPA, 2005: 275). Si trattò di una pratica in grado di stimolare il confronto tra rappresentanti di classi sociali diverse fornendo un modello che, come vedremo in seguito, influenzò anche le iniziative culturali nate a partire da quegli stessi anni.

Sebbene questa ricerca non affronti in modo specifico tematiche di genere, ritengo inoltre fondamentale segnalare che, nelle *asambleas barriales*, così come in tutte le manifestazioni di protesta e iniziative culturali emerse a partire dalla metà degli anni '90, le donne svolsero un ruolo di primo piano, ruolo che mantennero e svilupparono negli anni successivi:

Las mujeres están en los piquetes, en los cortes de rutas, poniéndose frente a los cordones policiales. Pero también se ocupan de las actividades sociales del movimiento. Muchas de ellas son las responsables de los comedores, en cada uno de los cuales se da comida a decenas de personas. Organizan las ollas populares en los cortes. Llevan adelante los roperos, talleres donde reparan ropa

---

<sup>244</sup> Daniel Pereyra trascrive una serie di interviste tra i *vecinos* che avevano continuato a partecipare alle *asambleas barriales* dopo la Asamblea Nacional del 17 marzo. La maggior parte degli intervistati lamenta la strumentalizzazione delle votazioni da parte dei rappresentanti dei partiti di sinistra. In particolare, una delle intervistate esprime la propria frustrazione per la mancanza di ascolto da parte dei rappresentanti politici: «una, que ha votado a la izquierda, se siente incomoda diciendo esto, pero es obvio que los partidos vienen a la asamblea a imponer sus ideas, son incapaces de escuchar y ver qué quiere la mayoría» (PEREYRA, 2003: 166).

<sup>245</sup> Secondo lo studio di Maristella Svampa e Sebastián Pereyra che si concentra in particolare sui cambiamenti attuati dal governo di Néstor Kirchner riguardo alle mobilitazioni del *movimiento piquetero*, soprattutto nel primo periodo «para controlar a las organizaciones piqueteras, el gobierno nacional no dudó en alentar la estigmatización de la protesta, contraponiendo la movilización callejera a la exigencia de “normalidad institucional”- , e impulsando así la imagen de una democracia supuestamente “acosada” por los desocupados». Gli autori sottolineano come, in generale, la politica del presidente Kirchner abbia messo in atto ogni strategia a sua disposizione al fine di “incorporare” le organizzazioni di protesta, discriminando tra le diverse correnti e organizzazioni e spingendole di conseguenza all'isolamento (SVAMPA, PEREYRA: 2005).

usada. Y otras vuelcan su capacitación profesional, como enfermeras, maestras, asistentes sociales, en las múltiples iniciativas que desarrollan los movimientos piqueteros (PEREYRA, 2003: 145).

Un'informazione confermata da Hernán Langiotti, che ho già avuto modo di citare nel paragrafo precedente, il quale, riferendosi alla propria esperienza di militanza afferma:

Había muchas mujeres entre la militancia del movimiento. Y muchas más se sumaron después del 2001, cuando ya trabajaba en la organización de la actividad del movimiento en la Capital. La mayoría de ellas eran de otros países de Latinoamérica, como Paraguay, sobre todo eran madres solas con sus hijos, que participaron activamente en nuestras iniciativas.<sup>246</sup>

Il protagonismo delle donne<sup>247</sup> permise loro di cominciare anche a sperimentare nuove modalità di rappresentazione e autorappresentazione, superando le limitazioni generalmente imposte dal mondo popolare, storicamente marcato da un carattere fortemente patriarcale (SVAMPA, 2005: 278) ed ebbe un forte impatto sulle attività culturali che caratterizzarono gli anni della crisi e del periodo immediatamente successivo.<sup>248</sup> Queste iniziative, come ha sottolineato Mempo Giardinelli, determinarono la rinascita di Buenos Aires e del Paese:

Nuestro canto fue de gallo, nomás, y afortunadamente, porque cuando parecía que la sociedad argentina ya no tenía nada en qué creer, y la desesperanza se insinuaba como único sentimiento colectivo posible, esta misma sociedad buscó, estimuló y se apoyó en sus hacedores culturales. El impacto de la crisis había sido feroz en todos los sentidos. Pero fue la Cultura, antes que la Política y la Economía, la que supo dar una respuesta.<sup>249</sup>

---

<sup>246</sup> Mia intervista a Hernán Langiotti (cit.).

<sup>247</sup> Irina Bajini, nel suo studio sul ruolo delle donne nell'ambito dell'attività di recupero dei rifiuti urbani, dalle prime *quemeras* alle *cartoneras*, specifica che «Si la mujer 'ranera' y 'quemera' de principios del siglo XX es víctima del prejuicio, y en periódicos de la época como La Nación y Caras y Caretas es asociada a la prostitución, la 'cartonera' del nuevo milenio, es, en primer lugar, una trabajadora» (BAJINI, 2022: 272). L'autrice cita in proposito gli studi di Martín Boy, il quale afferma che le *cartoneras*, «a partir de su incorporación en una actividad como el 'cirujeo', se encontraban con un cambio en su propia identidad, en relación con los hombres de su núcleo familiar, en particular, y/o los actores de la sociedad en general» (ibidem).

<sup>248</sup> È il caso del Centro Culturale Belleza y Felicidad, fondato da Fernanda Laguna e Cecilia Pavón, citato nel paragrafo precedente e dei due casi di studio che verranno considerati all'interno di questo progetto.

<sup>249</sup> Dalla lettera pubblicato in controcopertina del quotidiano *Pagina 12* del 22 febbraio 2002: <https://www.unicen.edu.ar/content/el-impacto-de-la-crisis-de-2001-en-la-cultura> (consultato: 22/03/ 2023).

Gli artefici delle proposte culturali nate dopo il 2001 espressero sempre la propria solidarietà con le battaglie dei movimenti politici e sociali, quando non collaborarono con queste in modo esplicito,<sup>250</sup> una caratteristica che, come approfondiremo in seguito, influenzò il contenuto delle opere dei giovani autori, i quali cominciarono a proporre «una narrativa verdaderamente nueva y, en muchos casos valiosa, además de un movimiento dinámico y crítico de la sociedad argentina» (DRUCAROFF, 2011: 185).

Nel 2003, «por aquellos días furiosos en que el pueblo copaba las calles protestando, luchando, armando asambleas populares, el club de trueque»<sup>251</sup> nacque la Cooperativa de Trabajo gráfico, editorial y de reciclado Eloisa Cartonera, un progetto che divenne esemplare come prima cooperativa del suo genere. Questa, fondata da un gruppo di scrittori e artigiani sulla base di un'idea del poeta Washington Cucurto e degli artisti plastici Javier Barilaro e Fernanda Laguna, si propose come «una iniciativa colectiva de 'trabajadores' (no editores) y 'lectores' (tan importantes y activos como los primeros), que propone establecer un vínculo con los actores sociales marginados» (BAJINI, 2022: 275).

Eloisa Cartonera, che per diversi anni ebbe la sua sede in un negozio di frutta e verdura del quartiere La Boca, che era anche una piccola galleria d'arte, provò a formulare «desde el cooperativismo una respuesta legítima al mercado editorial cuyas adscripciones a las políticas neoliberales impedía el acceso masivo a la cultura por parte de las clases media-bajas de la sociedad argentina» (CANOSA, 2017: 10).

Sull'esempio di Eloisa Cartonera nacquero molte altre cooperative dello stesso genere: alcune di queste si costituirono spontaneamente, come risposta alla necessità di dare vita a un gruppo di lavoro che offrì ai *cartoneros* un contesto di sostegno e potere di negoziazione con le aziende che si dedicavano formalmente alla raccolta dei rifiuti; altre vennero promosse dallo Stato e altre ancora furono sostenute da organizzazioni non governative<sup>252</sup> (DOBO DE SOCOLSKY: 2006).

---

<sup>250</sup> Risulta emblematico in questo senso il vincolo sviluppato tra *asambleas barriales* e *cartoneros*, che al di là della vocazione assistenzialista manifestata in diverse situazioni dai partecipanti alle *asambleas*, generalmente appartenenti alla classe media, nei confronti dei *cartoneros*, andò «desde la asistencia y la cooperación (vacunación de cartoneros, ollas populares), a la confrontación más extrema (enfrentamiento en los locales ocupados por asambleístas, pero 'sostenidos' por la permanencia in situ de los cartoneros)» (SVAMPA: 2002). Le collaborazioni tra il Movimiento Piquetero e i Movimenti per i Diritti Umani sono altrettanto rilevanti, soprattutto in occasione di manifestazioni specifiche come quelle del 24 marzo e del 1° maggio (PEREYRA, 2003: 163).

<sup>251</sup> Citazione tratta dalla sezione "Historia" della pagina web di Eloisa cartonera: [www.eloisacartonera.com.ar](http://www.eloisacartonera.com.ar) (consultato: 1/04/2023).

<sup>252</sup> A partire dal 2003, la costituzione delle cooperative *cartoneras* venne favorita anche dall'approvazione della Legge 992 la quale, dopo oltre tre anni di trattative che dovettero mediare con gli interessi delle aziende "proprietarie per



Come afferma Ksenija Bilbija riferendosi ai primi anni di attività di Eloisa Cartonera così come di cooperative analoghe sorte in altre città argentine e in diversi paesi dell'America Latina,<sup>253</sup> ovunque si trovassero le sedi delle *editoriales cartoneras*, queste vennero prospettate come luoghi nei quali:

Todos están invitados a compartir los placeres del trabajo comunitario usando las herramientas disponibles. Todos pueden entrar, tomar los colores y pinceles, poner manos a la obra y producir un libro: cualquier integrante del colectivo puede incrustar su aura de unicidad, aunque el aura será anónima porque ninguno de los productores de esa unicidad pondrá su firma (BILBIJA, 2010: 109).

La proposta, inserita in un contesto in cui, oltre ai grandi gruppi editoriali, sono emerse anche le case editrici indipendenti che hanno adottato «modelos de negocios diferentes, destinados a competir en mercados alternativos» (PÁEZ, 2015: 11) rappresentò una sfida all'egemonia del mercato editoriale<sup>254</sup> e all'industria culturale in generale. Fu inoltre un tentativo di ricostruire da zero un mercato di lettori interessati alla letteratura nazionale che, dopo dieci anni di politica neoliberale, sembrava essere scomparso.

Dopo il 2001, i protagonisti di molte delle iniziative imprenditoriali alternative, gli autori delle generazioni postdittatura, così come suggerito dalla classificazione proposta da Elsa Drucaroff,<sup>255</sup> i musicisti, gli artisti e gli operatori culturali «percibieron que la historia se puso una

---

decreto” dei rifiuti che raccoglievano, poi acquistati dallo Stato, annullò il decreto che vietava la raccolta libera di rifiuti per strada, evitando così che i *cartoneros* venissero arrestati con l'accusa di furto o vagabondaggio (DOBO DE SOCOLSKY: 2006).

<sup>253</sup> Silvina Frieri, in un articolo intitolato “Hay un espíritu más o menos anarco que nos contagia todos” si riferisce alle tante case editrici cartoneras sorte su esempio di Eloisa cartonera parlando di un vero e proprio «efecto contagio cartonero»: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-10245-2008-06-03.html> (consultato 3/7/2022). A conferma di ciò, Ksenija Bilbija, che analizza il ruolo delle case editrici *cartoneras* all'interno delle logiche del mercato neoliberale, prende in esame numerosi esempi di tali case editrici in paesi come Argentina, Bolivia, Brasile, Cile, Uruguay, Colombia, Messico, Paraguay, Ecuador, Repubblica Dominicana e Portorico, oltre ad alcuni esempi europei in Germania, Francia, Spagna e Svezia. Alla luce di tali analisi, giunge alla conclusione che: «con una red de 41 editoriales cartoneras en América Latina, Europa y África, con un total de 400 títulos publicados y en algunos casos 5.000 libros fabricados al año (Eloisa Cartonera), con tiradas extraordinarias de 1.000 ejemplares (*Mil gotas*, de César Aira) y al precio de tres ejemplares a 10 pesos, parece evidente que las editoriales cartoneras generan un valor agregado en el mercado del libro» (BILBIJA, 2010: 113).

<sup>254</sup> Come afferma Sylvia Saïtta, i processi di globalizzazione instauratisi negli anni '90 portarono alla formazione di un nuovo ordine culturale che influenzò i contenuti e i confini culturali degli Stati nazionali. Vennero creati consorzi editoriali transnazionali che raggrupparono le case editrici di diversi paesi, con l'obiettivo di imporre una politica che privilegiasse il *bestseller* sulle opere nazionali e modificarono i meccanismi di distribuzione e vendita dei libri. Nello stesso articolo, l'autrice riporta la dichiarazione di André Schiffrin, noto editore indipendente, il quale lamenta che la decisione di pubblicare o meno un libro «ya no la toman los editores sino lo que se llama el comité editorial, donde el papel principal lo desempeñan los responsables financieros y los comerciales» (SAÏTTA, 2014: 132).

<sup>255</sup> Per la classificazione qui menzionata si rimanda alla nota 234.

vez más en marcha aquel diciembre» (DRUCAROFF, 2011: 187) e divennero essi stessi artefici della risignificazione culturale di una città che sembrava riscoprire un grande desiderio di tornare a raccontarsi attraverso la letteratura, la musica e l'arte, vissute attraverso esperienze collettive.

Ne sono un esempio i due casi di studio che saranno presentati nel prossimo capitolo.

### CAPITOLO 3

#### DUE CASI DI STUDIO

Gli studi che si occupano del processo di risignificazione di Buenos Aires e della sua vita sociale e culturale dopo la crisi del 2001 e, in particolare, a partire dall'insediamento del presidente Néstor Kirchner nel 2003, durante il periodo noto come *recomposición*, sono numerosi.

Tutti gli autori consultati per questa ricerca, come già segnalato nei capitoli precedenti, concordano nel considerare la crisi del 2001 come l'epilogo di un progetto politico ed economico di riforma dello Stato, che ha trasformato «el liberalismo tradicional en hegemónico en el trayecto de la Dictadura militar (1976) y comienzos del decenio de 1990» (BAYER, BORÓN, GAMBINA, BARILLARO, LA GRECA, 2010: 112). In essi si ribadisce inoltre che le conseguenze della dittatura rappresentano ancora oggi un trauma con il quale è necessario “fare i conti”, anche al fine di riflettere sul periodo successivo al 2001.

Alcuni dei contributi si concentrano in modo specifico sulle risignificazioni direttamente connesse alla memoria del terrorismo di stato (FÈVRE: 1993; CALVEIRO: 1998; SILVESTRI: 1999; JELIN: 2002; BAYER, BORÓN, GAMBINA, BARILLARO, LA GRECA: 2010; GUGLIELMUCCI, LÓPEZ: 2019; GUGLIELMUCCI: 2011; SARLO: 2009; SAID: 2011) e sull'azione delle mobilitazioni messe in atto dalla società civile per rivendicare il diritto alla memoria (CARNICINA: 2006; GORINI: 2006; LONGONI, BRUZZONE: 2008; RODRÍGUEZ VERA: 2012; REATI: 2018; TAYLOR: 2014, 2015).

Altre ricerche riguardano le trasformazioni urbane come risultato delle politiche economiche degli anni '90, le quali hanno avuto conseguenze significative anche sulle dinamiche di aggregazione sociale, a partire dal processo di smantellamento della società iniziato durante l'ultima dittatura (FÈVRE: 1993; SARLO: 1994, 1996; CANCLINI: 1995; TORRES: 2001; PRÉVÔT SCHAPIRA: 2002; STANCANELLI: 2002; GORELIK: 2004, 2009, 2013; CICCOLELLA; BAER: 2008; DIÉGUEZ, TELLA: 2008; PÍREZ: 2009; ZENOBI: 2009; RASO: 2010). Altri ancora si concentrano sulla risignificazione delle attività culturali generate dalle iniziative della società civile a partire dal ritorno alla democrazia, come resistenza al processo di mercantilizzazione della cultura (SARLO: 1994; LECHNER: 2000; ROSBOCH: 2006; CECCONI: 2009) e come reazione alla crisi del 2001 (WORTMAN: 2007; CANCLINI: 2010; BUCHER: 2021).

Nell'ambito delle esperienze più recenti in campo culturale e artistico, tuttavia, mancano studi specifici dedicati ad alcune esperienze letterarie e musicali, che coinvolsero scrittori, musicisti e artisti figurativi e la cui memoria è rimasta patrimonio esclusivo dei propri artefici e di

pochi testimoni. Una condizione dovuta anche alla natura effimera dei supporti utilizzati: le opere letterarie, diffuse principalmente tramite fotocopie e blog,<sup>256</sup> sono andate in gran parte perdute, i concerti e gli spettacoli sono stati scarsamente registrati e sono state scattate poche fotografie. Questo è il caso del centro culturale Pachamama<sup>257</sup> dove, a partire dal 2006, si diffuse la pratica delle “letture di narrativa” e dove si formò un considerevole numero degli autori inclusi nel corpus selezionato per questa ricerca.<sup>258</sup>

Un’esperienza simile, nel campo specifico della musica del tango, è rappresentata dal Club Atlético Fernández Fierro (CAFF), il secondo caso di studio qui presentato. La sua storia, finora trattata in maniera frammentaria attraverso numerosi articoli di quotidiani, riviste e pochi studi accademici, rappresenta tutt’ora un esempio significativo dell’efficacia dell’azione della società civile e dei risultati da essa conseguiti durante il periodo preso in esame.<sup>259</sup>

---

<sup>256</sup> Come rileva Elsa Drucaroff, riflettendo sulle opere di scrittori che oggi hanno tra i trenta e i quarant’anni, e che l’autrice identifica come una “seconda generazione post-dittatura”, questi «encontraron posibilidades más gregarias de resistir el entorno sociopolítico, probablemente apoyados por las opciones de la tecnología: Internet, fundamentalmente los blogs, jugaron un papel central» (DRUCAROFF, 2011: 178). Concorda con questa osservazione Sylvia Saítta che, riscattando la costante attenzione della letteratura argentina al contesto politico e sociale aggiunge: «la narrativa argentina de comienzos del siglo veintiuno experimentó con géneros y procedimientos que son nuevos - sobre todo, a partir de la incorporación de discursos que provienen de soportes electrónicos como los blogs, los mails, los chats - pero sin renunciar por eso a su inscripción en las grandes tradiciones» (SAÍTTA, 2014: 143).

<sup>257</sup> Non è stata rinvenuta alcuna letteratura accademica sull’esperienza del centro culturale Pachamama, né questa è mai stata affrontata come caso di studio.

<sup>258</sup> Le attività culturali che ebbero luogo all’interno del Pachamama furono molto più numerose di quelle considerate in questa ricerca e abbracciarono una vasta gamma di discipline, tra cui letteratura, musica, arti visive, performance, danza, e così via. Tuttavia, questa ricerca si propone principalmente di evidenziare il centro culturale come una esperienza condivisa da gran parte degli autori del corpus di testi selezionato e in virtù dell’importanza che ha rivestito come fonte di ispirazione per progetti letterari ed editoriali indipendenti.

<sup>259</sup> Come nel caso precedente, questa ricerca non intende affrontare la totalità delle attività svolte all’interno del Club Atlético Fernández Fierro (CAFF), ma piuttosto focalizzarsi sulla sua emblematica storia cooperativa, che continua a caratterizzarlo, nonché sul fatto che molti degli autori e compositori considerati in questo studio sono tra i fondatori del Club o hanno sviluppato le proprie competenze artistiche all’interno di esso.

### 3.1 - Il centro culturale Pachamama: «echarle una semilla a la tierra»

Cualquier semilla cuando es planta quiere ver  
la vieja estrella de aquel atardecer  
que la salvó del pico agudo  
refugiándola al oscuro  
de la gaviota abrazadora de los surcos.

León Gieco, Antonio Tarragó Ros

Il centro culturale Pachamama nacque nell'ambito del vasto processo di risignificazione di Buenos Aires che, a partire dal 2003, coinvolse a volte case, caffè, capannoni ed ex fabbriche. Questi luoghi divennero la cornice per le iniziative di coloro che, attraverso una vasta gamma di progetti, manifestarono il desiderio di sperimentare modalità di convivenza sociale diverse da quelle che avevano caratterizzato l'ultimo decennio.

Furono in particolare i giovani, intorno ai vent'anni, ad emergere come protagonisti di proposte che sperimentavano nuove forme espressive e si interrogavano sulla possibilità di coinvolgere un pubblico nuovo nel contesto della letteratura contemporanea,<sup>260</sup> della musica e dell'arte in generale. Tutte queste azioni contribuirono significativamente alla rinascita della vita sociale e culturale della città, favorendo la nascita di un nuovo concetto di cittadinanza che Norbert Lechner definisce «ciudadanía política» la quale, piuttosto che fare riferimento ad una politica istituzionalizzata, si affida alla «acción colectiva de los propios ciudadanos» (LECHNER: 2000).

Fra tutti, uno dei centri culturali più significativi, anche per il numero elevato di persone che riuscì a coinvolgere, fu senz'altro il Pachamama, altrimenti detto "Pacha", che restò attivo per quasi tredici anni. Secondo Elsa Drucaroff, almeno tre generazioni di scrittori e di artisti «pasaron por el Pacha».<sup>261</sup>

---

<sup>260</sup> Come ricorda Elsa Drucaroff, «en el 2004, 2005, y hasta 2008, nadie leía literatura argentina. Vos parabas a una persona 'lectora' por la calle, un arquitecto 'lector', una psicoanalista 'lectora' y le preguntabas '¿Qué hay en literatura argentina hoy?' Y te contestaba: 'nada'» (mia intervista a Elsa Drucaroff, Buenos Aires, 15 settembre 2022). Un concetto espresso da Drucaroff anche in *Los prisioneros de la torre*: «la percepción de la crítica, al menos hasta hace pocos años, y la de la mayor parte de los lectores argentinos hasta hoy, es que [...] en la literatura nacional prácticamente 'no pasa nada' desde que empezó la democracia. Si bien en los suplementos culturales y en algunos lectores (como venimos diciendo) eso se está modificando, la ignorancia de la obra de las generaciones de postdictadura se sostuvo demasiado tiempo» (DRUCAROFF, 2011: 38).

<sup>261</sup> Mia intervista a Elsa Drucaroff, Buenos Aires (cit.).

Il Pachamama aprì le porte il 14 agosto 2006, un giorno che solo Leandro De Biase,<sup>262</sup> il suo fondatore, ricorda, e le chiuse definitivamente nel 2018,<sup>263</sup> dopo una sorta di “festa finale” che durò quasi un mese e che raggiunse il proprio culmine il 3 marzo 2018, un venerdì, a mezzanotte. In quell'occasione, si riunì nuovamente il Quinteto de La Muerte,<sup>264</sup> il gruppo probabilmente più emblematico dei primi anni di attività del centro culturale e di cui si scriverà in seguito.

In generale, molti di coloro che consideravano quel luogo importante per la propria formazione artistica e professionale, o che lo avevano vissuto come una “seconda casa”, visto che al Pacha, in caso di bisogno, qualche volta ci si poteva fermare a dormire, accorsero almeno per *despedirse* prima della chiusura definitiva.

In molte interviste realizzate per questa ricerca durante il soggiorno di studio a Buenos Aires, tra luglio e settembre 2022, ad autori e operatori culturali che erano stati attivi durante il periodo della *recomposición*, il nome del Pacha ricorre spesso. Dalle testimonianze raccolte, emerge che buona parte degli autori da me selezionati per la costruzione di un corpus testuale relativo alle trasformazioni della città dopo la crisi del 2001, ha un legame più o meno profondo con il Pachamama. Ciò è confermato anche da Elsa Drucaroff, che in un'intervista rilasciata il 15 settembre 2022, a proposito dell'influenza di questa realtà culturale sulla nuova letteratura urbana da lei studiata in *Los prisioneros de la torre*, così dichiara:

El Pacha, primero, me generó asombro. Yo ya era una mujer de casi cincuenta años. Fui, porque estaba investigando la nueva narrativa argentina y la movida de la nueva narrativa y tenía amigos y amigas que iban allí. Fui sola, así como iba a los recitales de Carne argentina y a muchos otros. El Pacha me generó el asombro y la alegría de encontrarme con una movida joven. Tuve en seguida

---

<sup>262</sup> Leandro De Biase, musicista, poeta e operatore culturale, dopo l'esperienza del Pacha, fondò il Centro Cultural Despierta, nel quartiere Chacarita, in avenida Lacroze 3578, che rimase attivo fino al 2019 e che offrì un programma che richiamava lo spirito dei centri culturali underground: bar, musica, teatro, letteratura. Nonostante sia stato il fondatore del Pacha, la sua influenza sulla storia del Centro Culturale fu molto limitata. Dopo i primi mesi, infatti, divenne quasi esclusivamente il titolare del contratto d'affitto e non si occupò mai della programmazione delle iniziative o delle vicende che si svolsero al Pacha, il quale venne affidato alla conduzione di Simón Ingouville, operatore culturale che verrà citato più volte nel presente capitolo.

<sup>263</sup> Il centro culturale chiuse definitivamente nel 2018, quando il proprietario dell'immobile si rifiutò di rinnovare ulteriormente il contratto d'affitto.

<sup>264</sup> Il Quinteto de la Muerte era composto da cinque narratori, Federico Levín, Lucas “Funes” Oliveira, Ignacio Molina, Leonardo Oyola e Ricardo Romero, ai quali si aggiunse il chitarrista e compositore Facundo Gorostiza. Dopo alcuni mesi di collaborazione, Oyola lasciò il gruppo ma il progetto continuò. Il libro dal titolo *La fiesta de la narrativa* (Una ventana ediciones, 2010), che porta la firma del Quinteto, cercò di trasmettere, attraverso brevi racconti, l'atmosfera di quell'esperienza. La ricomposizione del gruppo, in occasione della chiusura del centro culturale Pachamama, fu al centro di uno dei pochissimi articoli dedicati alla vicenda: “*El quinteto de la muerte revive para despedir a uno de los íconos de la movida porteña*”: <https://artezeta.com.ar/el-quinteto-de-la-muerte> (consultato: 01/05/2023).

la sensación de que ahí estaba pasando algo. Y escuché literatura. Alguna muy nueva, muy buena y muy rara.<sup>265</sup>

L'appartamento che ospitava il Pachamama<sup>266</sup> si trovava al piano terra di un edificio della calle Argarañaz al numero 22, tra Estado de Israel y Lavalleja, un tipico *conventillo* nel cuore di Villa Crespo,<sup>267</sup> uno dei quartieri più antichi e multietnici della città, scenario dei più celebri *sainetes* della tradizione rioplatense.<sup>268</sup> Leandro De Biase, che era rientrato a Buenos Aires dopo avere vissuto l'esperienza comunitaria della Makabra<sup>269</sup> a Barcellona, sognava di creare un centro

---

<sup>265</sup> Mia intervista a Elsa Drucaroff, Buenos Aires (cit.).

<sup>266</sup> Durante la primavera e l'estate del 2014, su un'idea originale di Alejandro Vilas, una serie di brevi documentari furono girati all'interno del Pacha con l'obiettivo di conservare la memoria dell'atmosfera e della ricchezza delle esperienze vissute in questo Centro Culturale. Questi documentari sono disponibili sul canale YouTube: <https://www.youtube.com/@IXLIN/videos> (consultato: 4/05/2023), dove compare anche il nome dei membri dell'equipe che parteciparono alla realizzazione: Gustavo Sidlin (regia e postproduzione), Simón Ingouville (regia e produzione), Manuela Cuchetti (produzione e assistente alla regia), Ana Oro, Carolina Basso, Nahuel Briones (suono), Otto Trefiletti (cameraman e assistente alla regia), Martín Romeira (cameraman), Matías Nadaf (cameraman), Emiliano Romero (direttore della fotografia e cameraman), Tomás Larrinaga (direttore della fotografia e cameraman), Lucila Bucari (cameraman), María Macarena Renold (cameraman), Patricia Bianchi (direzione artistica). Questi documentari permettono di comprendere abbastanza chiaramente la disposizione dello spazio, il tipo di allestimento proposto per le serate e l'ecletticità degli artisti che frequentavano El Pacha e del pubblico che presenziava agli eventi.

<sup>267</sup> Il quartiere Villa Crespo fu uno dei primi insediamenti urbani della città dopo la federalizzazione avvenuta nel 1880. Si popolò attorno alla Fábrica Nacional de Calzado, fondata nel 1888. Poi si aggiunsero la conceria La Federal, che utilizzò strutture che avevano partecipato all'esposizione universale che inaugurò la Torre Eiffel nel 1889, i laboratori metallurgici Maspero, la fabbrica di tessuti Dell'Acqua, la Caja Mercantil (origine della banca cooperativa) e numerose altre industrie e attività commerciali che favorirono la crescita del quartiere durante i primi decenni del XX secolo, arrivando ad impiegare migliaia di immigrati. Per quanto riguarda gli immigrati, gli italiani furono i più numerosi e i primi ad arrivare. Successivamente, in minor numero, arrivarono gli spagnoli, soprattutto i baschi, molti dei quali vennero impiegati nelle aziende di fieno, nei forni per la produzione di mattoni e nei caffè del quartiere. Arabi, greci, una numerosa comunità ebraica, fuggita dalle persecuzioni che precedettero la Guerra Mondiale, e, più recentemente, giapponesi e coreani: <https://www.barriada.com.ar/villa-crespo-historia/> (consultato: 15/07/2023). Come ricorda Mariano Oropeza: «Sería en 1888 que el Intendente Crespo demarcó la zona a urbanizar, planificado una futura plaza, la estación, la seccional policial, la escuela y demás edificios, la primera en la novísima ciudad, y esto alentó a los rematadores a denominarla Villa Crespo»: <https://www.serargentino.com/turismo/ciudad-autonoma-de-buenos-aires/historia-de-los-barrios-portenos-villa-crespo-mi-conventillo-querido> (consultato: 15/07/2023). A partire dagli anni '90, nel quartiere, una percentuale di popolazione immigrata originaria dei paesi limitrofi ha trovato alloggio nelle vecchie residenze popolari e nei *conventillos*.

<sup>268</sup> Alberto Vaccarezza ritrasse il quartiere di Villa Crespo nel celebre *sainete* *El conventillo de la paloma*, del 1929 dedicato all'omonimo edificio situato in quella zona mettendo in evidenza i tratti multiculturali: «Un patio de conventillo/un italiano encargado,/un goyega retobado,/una percanta, un vivillo;/dos malevos de cuchillo,/un chamuyo, una pasión,/choques, celos, discusión,/desafíos, puñalada,/aspamento, disparada,/auxilio, cana, ¡telón!». Il *conventillo* de la Paloma, nel 2004, fu ufficialmente riconosciuto come parte del patrimonio storico di Buenos Aires. Tuttavia, nel 2011, si trovava in uno stato di notevole degrado e ospitava diciassette famiglie, per un totale di circa cinquanta o sessanta persone provenienti dalle regioni interne dell'Argentina, dal Paraguay e dalla Bolivia: [https://www.clarin.com/capital\\_federal/Conventillo-Paloma-lucha-desaparecer\\_0\\_rk4XoUfaPQe.html](https://www.clarin.com/capital_federal/Conventillo-Paloma-lucha-desaparecer_0_rk4XoUfaPQe.html) (consultato: 15/7/2023).

<sup>269</sup> La Makabra è il nome di un collettivo di artisti che nel 2006 occupò gli spazi di un'ex-fabbrica abbandonata situata in via Tanger 40 nel quartiere di Poble Nou a Barcellona. Prima del suo sgombero avvenuto il 20 novembre 2006, lo spazio era gestito in modo assembleare dal gruppo di occupanti, di cui circa 85 risiedevano sul posto e circa trenta entravano e uscivano. All'interno della ex-fabbrica, di circa 800 metri quadrati, il collettivo aveva creato una palestra nella quale organizzava corsi di arti circensi, una sala prove, una sala incisione, un laboratorio permanente di pittura,

culturale dello stesso genere, eclettico e “senza troppe regole”, in un periodo che gli operatori culturali tendono a ricordare soprattutto come «época post-Cromañón».<sup>270</sup>

Il Pachamama sarebbe diventato una casa aperta agli artisti che avessero avuto voglia di condividere le proprie esperienze, organizzare lezioni e laboratori, confrontarsi. La casa di Argarañaz aveva un affitto accessibile, non era troppo grande, era stata occupata per lungo tempo e, in qualche modo, somigliava al Makabra. Bisognava rimboccarsi le maniche per sistemarla:

Decidí alquilar el lugar y lo llamé Pachamama porque me pareció que había que echarle una semilla a la tierra, sembrar algo nuevo. Lo abrí con la ayuda de mis hermanos y de unos amigos, y con la idea de generar la actividad poco a poco, convocando a los artistas interesados. En un principio lo financié con los ahorros que había traído de España, además tenía un trabajo en Buenos Aires, vendía insumos para tatuajes y piercing.<sup>271</sup>

De Biase, che aveva piantato la «semilla», pochi mesi dopo l'inaugurazione del Pachamama, tuttavia, scelse di partecipare in modo meno diretto alle attività, delegandone l'organizzazione a terzi, ma rinnovò comunque il contratto di affitto a proprio nome per quattro anni consecutivi,<sup>272</sup> un modo simbolico di continuare ad alimentare il suo sogno. Il timone passò principalmente a

---

sale da ballo, teatro, concerti, corsi stabili di sartoria e calzoleria, un orto con coltivazione organica e il primo ristorante crudista-vegano di Barcellona. Inoltre, con cadenza mensile, veniva proposto uno spettacolo intitolato A Centímetros del Suelo, che «llegó a ser visto, en diferentes funciones, por cerca de 3.000 personas»: <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20061126/adios-makabra-5404684> (consultato: 10/05/2023). É possibile approfondire l'episodio nell'articolo di Colomer Ribot Xavier (2006), 'Okupas errantes', in *Cambio* 16, Numero 1829 (dicembre 2005), pp. 52-54.

<sup>270</sup> Alla tragedia del Cromañón è stata dedicata la nota 193. L'espressione “post-Cromañón” è stata utilizzata da quasi tutti gli intervistati per indicare gli anni successivi all'incendio dell'omonimo locale. In particolare, Simón Ingouville ha sottolineato più volte il fatto che, dopo la tragedia del Cromañón, si era affermata obbligatoriamente la tendenza a organizzare eventi culturali e piccoli concerti in case private o, comunque, in spazi che non ospitassero più di una cinquantina di persone: «Cuando Macri ganó las elecciones como Gobernador de la ciudad, hasta las bandas de rock tenían que tocar en los livings. Nadie podía tocar en los bares, aunque tuvieran habilitación. Sólo funcionaban los lugares para más de 25.000 personas» (mia intervista a Simón Ingouville, Buenos Aires, 18 agosto 2022). Come conseguenza dell'incendio del Cromañón, furono sospese e in seguito proibite anche le feste e i balli all'aperto, organizzati tradizionalmente in diversi quartieri della città, che potevano riunire fino a mille persone.

<sup>271</sup> Mia intervista telefonica a Leandro De Biase, 9 maggio 2023.

<sup>272</sup> Il contratto di affitto del Pacha passò a nome di Dario Semino nel 2010, quando Leandro De Biase fondò a Buenos Aires un secondo spazio culturale chiamato Despierta, Espacio Cultural y Spiritual, situato in Avenida Federico Lacroze 3578. Questo locale, dotato di una regolare licenza e di una capienza superiore a quella del Pacha, rimase aperto fino al 2022. Secondo il suo ideatore, rappresentava il frutto della *semilla* piantata durante gli anni di attività del Pacha, uno spazio più grande e meglio organizzato per artisti che avevano già acquisito esperienza e che sarebbero stati retribuiti per le loro performance. Inoltre, avrebbe dovuto rappresentare una fonte di sostentamento per i gestori (mia intervista telefonica a Leandro De Biase, 9 maggio 2023).



Simón Ingouville,<sup>273</sup> che aveva già organizzato attività culturali durante l'occupazione dell'ex-fabbrica Bun<sup>274</sup> e successivamente aveva creato il Cabaret Voltaire.<sup>275</sup> Con lui, che si occupò della gestione della struttura e ne coordinò le attività culturali a partire dal 2006, ebbe inizio la fase più fertile del Pachamama:

Un día recibí un mail de De Biase que me había renviado un amigo, estaba buscando profesores de diferentes disciplinas para un espacio nuevo. El mensaje había llegado truncado, así que decidí ir personalmente; yo tenía muchos proyectos en aquel momento, pero ya no tenía un lugar. Llegué, y el lugar me pareció exaltante, un callejón escondido en Villa Crespo, a la salida de Palermo, en el corazón de Buenos Aires; en esa esquina se encuentran cuatros barrios: allí viven tanos, peruanos, judíos, porteños. Me gustó que fuera la calle Argarañáz, que se abre en dos avenidas con un tráfico tremendo, sin embargo, allí había paz; y me gustaba la sonoridad del nombre de esa calle, con todas esas 'a'...<sup>276</sup>

De Biase cercava artisti ma anche docenti, che desiderassero autogestire i propri corsi di qualsiasi tipo di danza che si potesse eseguire in quello spazio, di musica, anche in questo caso con ampia varietà di genere, di scrittura, di pittura e quant'altro. In linea con l'effervescenza culturale e la curiosità di quegli anni, le proposte erano quasi tutte ben accette, compreso il primo progetto che gli presentò Simón Ingouville: una serata intitolata *Las Bacanales y el Lupanar*.<sup>277</sup>

---

<sup>273</sup> Simón Ingouville, che ho incontrato a Buenos Aires nel settembre 2002, è l'ideatore di molte iniziative culturali di rilievo. Al suo ritorno in Argentina nel 2003, quando «Buenos Aires era una fiesta», come egli stesso ha ricordato, oltre alla gestione del Pachamama, ha partecipato alle attività della FLIA fin dalla sua fondazione. Inoltre, nel 2008, ha avviato un distributore proprio di libri indipendenti. Nel 2010, insieme a Dario Semino, ha fondato *La libre*, libreria, distributore di pubblicazioni indipendenti e spazio culturale nel quartiere di San Telmo, che ancora oggi è un importante punto di riferimento nella vita letteraria di Buenos Aires.

<sup>274</sup> La società Bun, fondata nel 1958 da Augusto Aboitiz Baroja nella città di Buenos Aires, precisamente nella zona di Bajo, in calle Monroe 860, vantò il primato di essere la prima impresa argentina ad avviare la produzione e la distribuzione di patatine fritte. Grazie a questo, divenne molto nota. Nel 1991, la sede fu trasferita a Benavidez, località ubicata nella Provincia di Buenos Aires, per poi essere acquisita nel 1993 da PepsiCo Snacks. Quest'ultima, qualche tempo dopo, avendo acquisito anche la società Kellogg's, optò per la chiusura della fabbrica di Benavidez, al fine di concentrare le attività presso un'unica sede, situata nella zona di Florida, anch'essa in Provincia di Buenos Aires: <https://recursoshumanosrdf.ar/contenido/4860/esta-fue-la-primera-marca-de-papas-fritas-en-paquete-de-argentina-asi-es-su-incr> (consultato: 3/9/2022).

<sup>275</sup> Il Cabaret Voltaire era ospitato nella sede di un ufficio privato in calle Bonpland 2362. Questo, “trasformato” in ristorante il martedì sera e in centro culturale da venerdì a domenica sera, dopo l'orario di chiusura, riprendeva le sue sembianze originali (mia intervista a Simón Ingouville, cit.).

<sup>276</sup> ibidem.

<sup>277</sup> Per l'occasione, un gruppo di modelle avrebbero posato per alcuni tra i migliori giovani pittori e illustratori dell'epoca, che a loro volta avrebbero realizzato le proprie opere accompagnati dalla musica jazz suonata dal vivo. Tra gli artisti che ritrassero le modelle durante le serate del ciclo *Los Bacanales y el Lupanar* tra il 2006 e il 2014: Hugo Horita, Kalil Llamazares, Lucas Varela, Ariel De La Vega, Maxi Muñoz, Leonardo Gauna, Sofia Elena Bryant, Pablo Zweig, Valdimiro Merino (ibidem).

La prima serata fu un successo e portò alla nascita di un ciclo di incontri che durò fino al 2014 e fece circolare rapidamente il nome del Pacha tra i frequentatori del mondo culturale *underground* di Buenos Aires. Un passaparola che divenne la modalità di comunicazione più importante per la diffusione dell'attività in uno spazio senza alcuna abilitazione ufficiale.<sup>278</sup> Con il tempo, gli inviti e le comunicazioni cominciarono ad essere inoltrate via mail, secondo una lista rigorosamente selezionata che aveva anche lo scopo di coinvolgere nuovi volontari a collaborare all'organizzazione generale del Pacha:

Es una mera cuestión de coordinación. Estamos todos de acuerdo en que queremos y podemos llevar adelante el mejor club sin pileta del que se tenga noticias, y de manera cooperativa, solo nos falta definir un método de coordinación. No es fácil, pero no es difícil, aprenderemos sobre la marcha, pero para eso debemos al menos marcar un inicio para esa marcha. Un sistema de comunicación. Un lugar y momento de encuentro. Tareas y responsables, pero tareas gozosas y responsables comprometidos, porque nadie se ocupa de todo pero todos se ocupan de algo. Y cuando es así, hace falta una cierta claridad, un método que nos exceda a todos para que nadie ni nada se vea excedido. Ya tenemos un montón de cosas claras, pero hace falta una regularidad en esa claridad para que funcionemos independientemente unidos.<sup>279</sup>

Il Pachamama non fu avviato inizialmente come un progetto cooperativo, tuttavia, in modo quasi istintivo, si sviluppò come tale, con una persona responsabile che si comportava di volta in volta come coordinatore delle attività e dei collaboratori. Tutti gli intervistati, tuttavia, hanno rivendicato una certa “deliberata anarchia” nella gestione di quello che fu essenzialmente uno spazio *sin dueño*, dove, in caso di conflitti, si convocava un'assemblea in cui la risoluzione del problema veniva spesso affidata alla mediazione di chi l'aveva sollevato. Una strategia che si rivelò così efficace da rimanere in vigore per tutti gli anni della sua durata: «en el Pacha sucedía

---

<sup>278</sup> Simón Ingouville ricorda come, paradossalmente, fosse vietato pubblicare l'indirizzo delle iniziative in programma al Pacha. La pubblicità veniva diffusa senza fornire alcuna informazione sulla sede dell'evento. Se per errore l'indirizzo compariva magari nella sezione degli eventi di qualche quotidiano (cosa accaduta un paio di volte su *Página12*), la serata doveva essere annullata per evitare la presenza certa degli ispettori (ibidem).

<sup>279</sup> <http://ccpachamama.blogspot.com/search/label/socios> (consultato: 10/05/2023). Dopo la chiusura definitiva del Pachamama, Simón Ingouville, con l'aiuto di molti di coloro che avevano partecipato all'attività del centro culturale, cominciò a compilare un blog ancora in fase di costruzione, con l'obiettivo di far conoscere almeno in parte le molte iniziative che si erano svolte in quello spazio, nonché il modo e il tono delle comunicazioni tra i partecipanti, le ambizioni, i progetti, le foto e i disegni di alcuni degli artisti che avevano creato le loro opere al Pacha: <http://ccpachamama.blogspot.com/> (consultato: 10/05/2023).

algo mágico, la libertad de participación invalidaba casi siempre la queja. Nadie se oponía a que, si uno tuviera una divergencia, se ocupara de ‘hacerlo mejor’», racconta Federico Levín.<sup>280</sup>

Allo stesso modo, tutti ricordano un'unica agenda, rigorosamente cartacea, che passava di mano in mano tra i frequentatori più coinvolti nel progetto del centro culturale e sulla quale venivano annotati i nomi e gli orari di chi si rendeva disponibile a svolgere questo o quell'altro compito. Si trattò di una forma di “organizzazione spontanea” che veniva aggiornata di volta in volta, principalmente attraverso assemblee convocate senza una periodicità stabilita, ogni qualvolta si riteneva necessario. Questo metodo risultò efficace per quasi quattordici anni.

I frequentatori del Pachamama, piuttosto che recarsi al centro culturale in occasione di un evento specifico, parteciparono assiduamente alle molteplici attività offerte dallo spazio stesso e finirono per identificarsi con questo in funzione dei legami affettivi instaurati con gli altri avventori. Un approccio che, secondo Ana Wortman, privilegia l'identificazione con il luogo stesso, in quanto la dimensione culturale e artistica diventa fondamentalmente uno spazio di mediazione per l'incontro con gli altri (WORTMAN: 2007).

#### 4.1.1 - Il primo periodo:<sup>281</sup> la passione per l'ascolto

Yo miro por el día que vendrá  
hermoso como un sol en la ciudad,  
why si me escuchás bien  
creo que entenderás.

Sui Generis

Nel 2006 anche Federico Levín<sup>282</sup> era alla ricerca di uno spazio dove poter presentare in pubblico i propri racconti. Il giovane scrittore, insieme ai colleghi Ignacio Molina, Leonardo Oyola, Lucas “Funes” Oliveira e Ricardo Romero, aveva appena formato il Quinteto de la muerte,<sup>283</sup> che poco

---

<sup>280</sup> Mia intervista a Federico Levín, Buenos Aires, 20 agosto 2022.

<sup>281</sup> Se volessimo ipotizzare una cronologia per raccontare la storia del Pachamama, potremmo suddividere approssimativamente la sua attività in tre periodi. Il primo periodo coincide con la gestione di Simón Ingouville e la presenza di Federico Levín (2006-2010). I successivi due periodi (2010-2018) videro il centro culturale continuare ad essere un importante punto di riferimento, soprattutto per le performance degli Slam di poesia, introdotte a Buenos Aires intorno al 2012: [https://www.clarin.com/literatura/slam-poesia-oralidad\\_0\\_H1wQbKP3PXe.html](https://www.clarin.com/literatura/slam-poesia-oralidad_0_H1wQbKP3PXe.html) (consultato: 2/01/2023). Tuttavia, questa ricerca si concentra solo sul primo periodo, in quanto gli ultimi due sono al di fuori dell'arco temporale considerato dalla ricerca stessa.

<sup>282</sup> Federico Levín è autore del romanzo *Ceviche*, che appartiene al corpus di questa ricerca.

<sup>283</sup> Il Quinteto de la Muerte sintetizza con queste parole il suo cammino artistico in occasione di un ciclo di letture organizzato dal Grupo Alejandría nel marzo del 2019: «Quinteto de la Muerte. Grupo de amigos y de lectura en vivo integrado inicialmente por Ignacio Molina, Lucas ‘Funes’ Oliveira, Federico Levín, Leonardo Oyola y Ricardo Romero.

più tardi, quando l'idea di coltivare una letteratura che diventasse performativa prese forma in modo più definito, incorporò anche il chitarrista Facundo Gorostiza.

I cinque componenti del Quinteto si erano conosciuti durante un ciclo di letture nella zona del Congreso a Buenos Aires, al quale partecipavano come spettatori. Luca "Funes" Olivera, che organizzava a sua volta un'iniziativa simile al Parque Centenario, fece in modo che il Quinteto facesse il suo debutto lì, con un'impronta innovativa. Gli incontri letterari del Quinteto sarebbero stati contemporaneamente una performance con musica dal vivo, con l'intenzione di condividere con il pubblico quello che, secondo i promotori, sarebbe diventata una *fiesta de la narrativa*.<sup>284</sup> Gli autori si sarebbero presentati finalmente con uno stile diverso da quello che, a Buenos Aires, aveva sempre caratterizzato i laboratori letterari e i cicli di lettura:<sup>285</sup> «queríamos leer narrativa de forma diferente, queríamos proponer un formato nuevo. Éramos cinco escritores y un músico. Queríamos leer y escuchar narrativa, como si fuéramos una banda de rock. Queríamos ponerle el cuerpo a la literatura. Y buscábamos un espacio donde hacerlo».<sup>286</sup> Un punto di vista condiviso da Lucas 'Funes' Olivera che aggiunge:

---

Después de la partida de Oyola, se sumó Facundo Gorostiza en guitarra, quien ya nos venía acompañando. Leímos y cocinamos para el público en diferentes lugares entre 2006 y 2010, sobre todo en el Pachamama. Otros lugares en Buenos Aires fueron El Tano de Arriba, Campamento Huno, El Viejo Belgrano, Casa Brandon, Bar El Mojón y el Restaurante Status. Leímos en La Arpillera Cultural (Neuquén) y Bar Sin Fin (Mendoza). Publicamos dos libros con textos nuestros: *La fiesta de la narrativa* (2010) y *5* (2010, Uruguay)»: <https://www.facebook.com/AlejandriaGrupo/photos/a.910713662307690/2285561054822937/?type=3> (consultato: 5/05/2023).

<sup>284</sup> *La fiesta de la narrativa* (Una ventana ediciones, 2010) è anche il titolo del libro che documenta le esperienze artistiche degli autori. Il volume include testi e partiture di Facundo Gorostiza, opere di Federico Levín, Ignacio Molina, Lucas "Funes" Oliveira e Ricardo Romero (Leonardo Loyola decise di non partecipare alla pubblicazione). Inoltre, una delle tre sezioni del libro, intitolata "Todas las fechas", presenta le date e i luoghi in cui El Quinteto de La Muerte ha letto i propri scritti. In tal modo, il libro storicizza le letture e le ricollega ai rispettivi contesti.

<sup>285</sup> I laboratori letterari costituirono un fenomeno di grande rilevanza a Buenos Aires, soprattutto a partire dagli anni '80; nel 1993, la città ne ospitava oltre cinquanta. Tuttavia, l'origine di questa tradizione può essere fatta risalire almeno alla metà degli anni '60, quando, in seguito al colpo di stato condotto dal generale Juan Carlos Onganía nel 1966, il direttore dell'Istituto Argentino de Ciencia, Rodolfo Carcavallo, organizzò un laboratorio multidisciplinare. Tra gli insegnanti convocati figuravano Jorge Luis Borges, Ernesto Sábat, Abelardo Castillo, Carlos Mastronardi, Humberto Constantini, Marta Lynch, Dalmiro Sáenz. Quest'esperienza si rivelò determinante e negli anni successivi, almeno fino al golpe del 1976, i laboratori, le letture e gli incontri letterari si moltiplicarono anche nei caffè e furono spesso legati all'attività delle riviste letterarie. Il golpe del 1976 interruppe violentemente questa tradizione che, tuttavia, riprese vigore a partire dagli anni '80, soprattutto grazie alla nascita di incontri e laboratori coordinati da autori esperti che si confrontavano su temi specifici della scrittura, come Abelardo Castillo, José Pablo Feinmann, Sylvia Iparraguirre e Mempo Giardinelli, e da poeti come Diana Bellessi, Leónidas Lamborghini, Arturo Carrera. (HEKER: 1993) In particolare, mentre la narrativa veniva privilegiata nei laboratori, che avevano anche finalità didattiche, la poesia tradizionalmente dominava la maggior parte dei cicli di lettura.

<sup>286</sup> Mia intervista a Federico Levín (cit.).

Teníamos una mirada clara sobre “cómo” ocupar el espacio en una realidad de escasez de recursos. La performance fue nuestra forma de atraer el público juntando las diferentes propuestas estéticas. Eso se convertía en nuestra postura política, nuestra militancia y queríamos meterle el cuerpo: ¿No teníamos un espacio para expresarnos? Íbamos a crearlo nosotros mismos.<sup>287</sup>

Il Pachamama sembrava il luogo ideale e il gruppo fondato da Levín vi si trovò talmente a proprio agio che il primo periodo di attività del centro culturale, per gran parte dei suoi frequentatori, rimane legato alla presenza del Quinteto de La Muerte, oltre che alla gestione di Ingouville. La prima volta, il Quinteto fu invitato a *leer narrativa* durante una serata del ciclo chiamato *Comedor de poetas*, che si svolgeva ogni giovedì. Tuttavia, il Quinteto era convinto che la narrativa dovesse conquistare uno spazio distinto e autonomo rispetto alla poesia, e quel centro culturale rappresentava l'opportunità giusta per tentare di crearlo:

La primera vez no vino nadie, Simón y nosotros. Comimos unos fideos y nos quedamos pensando en estrategias para difundir la información de la iniciativa en otros circuitos. Además, la idea era que quedara claro que no leíamos poesía sino narrativa. Decidimos hacerlo los viernes para que viniera la gente con ánimo de quedarse toda la noche. Ese mismo año terminamos leyendo para cincuenta personas entre los cuales profesores, artistas, narradores, poetas, lectores invitados a comer lo que el Quinteto mismo cocinaba y ofrecía para acompañar las lecturas: el ‘guiso de posguerra’.<sup>288</sup>

L'idea di diffondere la letteratura attraverso un circuito non accademico, in sodalizio con altre espressioni artistiche, cominciava a prendere forma e Ingouville stava trovando la formula per conquistare un pubblico ben più assortito di quello che era solito frequentare i cicli di lettura tradizionali, attraverso inviti accattivanti e fantasiosi in grado di trasmettere l'atmosfera che avrebbe accolto il pubblico del Pacha:

La fiesta (in)quieta de la narrativa.

Y yo los invito como siempre  
para que vengan esta vez.

Ya estoy diseñando mentalmente el guiso de posguerra

---

<sup>287</sup> Mia intervista a Lucas “Funes” Olivera, Buenos Aires, 8 settembre 2022.

<sup>288</sup> Mia intervista a Federico Levín (cit.).

riquísimamente gratis para los tempraneros.

Y después de las once, los textos en vivo, la música

y las sorpresas indecibles por ahora.

En el CC Pachamama, Pasaje Argañarás 22, Palermo Chiapas.

Allá estaremos, eso seremos.<sup>289</sup>

Sulla scia dell'entusiasmo suscitato dal primo ciclo di letture affidato al Quinteto de La Muerte, molti altri narratori e poeti chiesero uno spazio proprio al Pacha e vi organizzarono le proprie presentazioni, sempre più performative, accompagnate da musica, danza, pittura, cucina e installazioni. L'atmosfera generata da queste iniziative, secondo Federico Levín, fu in grado di soddisfare in modo sorprendente un'urgenza che, già evocata dal «si me escuchás bien creo que entenderás»<sup>290</sup> cantato da Sui generis nel 1974, caratterizzò gli anni successivi alla crisi: il desiderio di “ascoltare”, quella necessità quasi fisiologica, non meno significativa della necessità di esprimersi:<sup>291</sup>

¿Qué pasa en el P'cha? Se lee poesía (se escucha poesía), se lee narrativa (se escucha narrativa), se leen ensayos (se escuchan ensayos), se toca jazz, tango, folklore, rock (se escucha jazz, tango, folklore, rock), se hacen obras de teatro (se ven y se escuchan obras de teatro) se sirven y se toman tragos, se sirve y se come comida, se habla y se escucha hablar, se coje, se pelea, se piensa y se habla y se escucha hablar del P'cha. Lo que más pasa, entonces, es que se escucha. El sentido que más diferencia a este monstruo de los otros es el de la audición (LEVÍN, 2013: 149).

Anche Lucas “Funes” Olivera, che nel 2006 fondò la casa editrice Funesiana, «la Segunda Editorial Más Chica de Latinoamérica»<sup>292</sup> coronando il proprio sogno di offrire uno spazio editoriale ai

---

<sup>289</sup> <http://ccpachamama.blogspot.com/2009/05/matate.html?m=1> (consultato: 10/05/2023).

<sup>290</sup> *Instituciones* (1974), di Charly García.

<sup>291</sup> Abel Gilbert (2021) nel suo studio sulla musica e i suoni durante gli anni della dittatura, parte dalla constatazione che «en las investigaciones sobre la historia de la vida cotidiana bajo la dictadura el sonido está prácticamente ausente» e invita a considerare il significato dell'azione indicata dalla parola *escucha* e la possibilità di essere completamente immersi in questa azione, coinvolgendo i cinque sensi. L'autore sottolinea che il verbo dal quale deriva tale azione - *escuchar* - in alcune culture, come ad esempio le scritture sacre induiste, coincide con la rivelazione suprema (sruti). Inoltre, a conferma dell'importanza dell'azione attiva che questo comporta, ricorda che «muchas lenguas occidentales poseen al menos dos (o más) verbos distintos para indicar la acción de recibir sonidos pasiva o activamente, o para referirse a la sensación perceptual. Oír o escuchar en español; udire, sentire o ascoltare (italiano); ouir, entendre o écouter (francés); hören, anhören, zuhören, horvhen (alemán); ouvir o escutar (portugués)» (GILBERT, 2021: 13).

<sup>292</sup> Mercedes Halfon, “La segunda editorial más chica de Latinoamérica”: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3406-2009-03-29.html> (consultato: 10/08/2022).

giovani autori, quasi sempre esclusi dal grande mercato editoriale, non soltanto a Buenos Aires, ma in tutta l'Argentina, condivide pienamente la riflessione di Levín in merito all'atmosfera del Pacha e aggiunge:

Además de crear espacios editoriales nosotros, en el Pacha, creamos de hecho nuevos lectores: nos leíamos a nosotros mismos como escritores. En ese momento no había un lector genuino que solamente quisiera leer, éramos nosotros mismos escuchándonos, leyéndonos, discutiéndonos, criticándonos y formando una nueva platea de lectores y oyentes.<sup>293</sup>

Elsa Drucaroff che, sebbene in modo non assiduo, frequentò il Pacha nelle diverse tappe dell'attività del centro culturale, ricorda come «en la primera época había mucha conciencia de que había que generar un nuevo mercado de lectores y lectoras, que solamente iba a salir de nosotros mismos».<sup>294</sup>

Il desiderio di ascoltare e l'impulso a formare un nuovo pubblico disposto a conoscere gli autori emergenti rappresentarono i fattori che stimolarono maggiormente l'attività del centro culturale, in particolare quella legata alla letteratura, che finì per configurarsi come un vero e proprio percorso di formazione professionale per molti autori e operatori culturali che avrebbero lavorato in futuro. È soprattutto in loro che, probabilmente, la *semilla* piantata nel 2006 si è fatta *planta*.<sup>295</sup> Lo stesso Lucas "Funes" Olivera, scrittore e rilegatore, dopo l'esperienza del Pacha, si fece artefice di una sorta di «evangelización de la encuadernación»,<sup>296</sup> un'impresa che lo portò ad organizzare laboratori in diverse zone della provincia, dove strinse un patto con i partecipanti: «yo daba clase de encuadernación gratis a todos los que se comprometieran a fundar una editorial artesanal. Nacieron venticinco».<sup>297</sup>

Alla base dell'esperienza del Pacha, tuttavia, si trovava principalmente il desiderio di esplorare nuove modalità di convivenza, che costituivano un progetto in sé o, almeno, un contesto ideale per abbracciare «la ebullición, el intercambio, el aprendizaje»<sup>298</sup> che

---

<sup>293</sup> Mia intervista a Lucas "Funes" Olivera (cit.).

<sup>294</sup> Mia intervista a Elsa Drucaroff (cit.).

<sup>295</sup> *Canción para Carito* (1979), di León Gieco e Antonio Tarragó Ros.

<sup>296</sup> Mercedes Halfon, "La segunda editorial más chica del mundo": <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3406-2009-03-29.html> (consultato: 10/09/2022).

<sup>297</sup> Mia intervista a Lucas "Funes" Olivera, Buenos Aires (cit.).

<sup>298</sup> "Lo interesante no es señalar autores, sino la ebullición": <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-12307-2008-12-15.html> (consultato: 10/08/2022).

caratterizzarono Buenos Aires a partire dal 2003 e che costituirono un laboratorio pratico di possibili interazioni sociali.

### **3.1.2 - La casa de los chasquidos**

Mi amor, la libertad no es fantástica,  
no es tormenta mental que da el prestigio loco;  
es mar gruesa y oscuridad,  
y el chasquido que quiere proteger  
ese grito que no es todo el grito.

Patricio rey y sus Redonditos de Ricota

Se la coesistenza all'interno del centro culturale si alimentò dell'entusiasmo costante dei suoi frequentatori, il rapporto con i vicini non fu sempre felice. Il rumore e il flusso continuo di persone spesso portarono gli altri inquilini dell'edificio a rispondere con piccoli dispetti<sup>299</sup> o a richiedere l'intervento delle autorità.<sup>300</sup> Quasi tutti gli intervistati ricordano numerose nottate trascorse sdraiati a terra, in silenzio assoluto, insieme a tutti i presenti alla serata, per fingere che in quei locali non si svolgesse alcuna attività pubblica e ingannare così gli ispettori di turno, in attesa dietro la porta d'ingresso

Tuttavia, almeno per quel che riguarda i rapporti con i condomini dell'edificio che condividevano il cortile in comune, l'idea "militante" di identificare modalità di convivenza per concertare esigenze aiutò spesso la risoluzione pacifica dei conflitti. Così, persino il condomino più ostile, la cui camera da letto confinava con la sala principale del Pachamama, nella quale

---

<sup>299</sup> Come riferito da tutti gli intervistati, ciascun frequentatore del Pachamama ebbe qualche abito macchiato di candeggina, poiché uno dei vicini era solito lanciarla dalla finestra per disperdere coloro che si intrattenevano in conversazioni nel cortile fino a tarda notte.

<sup>300</sup> Il Centro Culturale, soprattutto nei primi anni di attività, ricevette numerose ingiunzioni di chiusura, che portarono gli organizzatori a elaborare strategie di comunicazione per operare in clandestinità. Le ingiunzioni venivano recapitate in genere in seguito alle ispezioni inviate al centro culturale, soprattutto a partire dall'assunzione di Mauricio Macri a capo del Gobierno de la Ciudad (2007-2015). Nel blog del Pachamama viene ricordato uno dei primi episodi di questo tipo, avvenuto sabato 31 maggio 2008, verso le due del mattino, quando due ispettori si presentarono alla porta del Pachamama per eseguire un sopralluogo sulle condizioni di igiene e sicurezza dei locali: «venían a inspeccionar. -¿mi casa? - dije yo. Y ellos dijeron que sabían que no era así, que había un volante en la puerta con la fecha del día, escuchaban música en vivo, veían gente entrar y salir, por algún motivo, ellos desconocían (puede ser que salió publicado o muy reiteradas denuncias de los vecinos) los habían mandado a controlar y ellos efectivamente constataban que aquí funcionaba un establecimiento. Y querían ver, desde el matafuego a los dos baños, la cocina limpia, todo lo ignifugo, permisos de actividad comercial, habilitación, y tal y tal y tal»: [www.ccpachamama.blogspot.com](http://www.ccpachamama.blogspot.com) (consultato: 13/6/2023).



avevano luogo concerti, spettacoli ed eventi fino a tarda notte, finì per spostare il proprio letto in una stanza diversa dell'appartamento e divenne un frequentatore del centro.

L'ostilità fu risolta, come al solito, attraverso la convocazione di un'assemblea nella quale vennero discusse le possibili soluzioni per ridurre il rumore degli applausi del pubblico, motivo delle frequenti proteste dei vicini e delle ispezioni delle forze dell'ordine. Racconta Federico Levín:

Mientras debatíamos en la asamblea me acordé del videoclip de un concierto de David Bowie, de los años 80, en el cual un estadio lleno de gente aplaudía con el chasquido de los dedos y se me ocurrió proponerlo. A partir de ese día, se introdujo el chasquido y quedó como un sello característico del Pacha, tanto que algunos lo recuerdan también como 'la casa de los chasquidos'.<sup>301</sup>

Il *chasquido*, schiocco delle dita impiegato da quel momento in poi in sostituzione degli applausi, divenne parte di un linguaggio proprio fatto di espressioni e gesti, che caratterizzò l'attività culturale del Pacha, «chasquido que quiere proteger ese grito»<sup>302</sup> e che contribuì alla creazione di nuovi immaginari sociali i quali, come afferma Ana Wortman «hacen a nuestra existencia, se construyen desde nuestros vínculos más primarios» (2007: 60).

Nell'intervista del 5 settembre 2022, Juan Diego Incardona,<sup>303</sup> autore di *Rock barrial*, a cui si dedicherà ampio spazio nel quarto capitolo, fondatore della rivista letteraria *El Interpretador*<sup>304</sup> e uno dei primi della sua generazione a pubblicare le proprie opere,<sup>305</sup> risponde alla domanda in

---

<sup>301</sup> Mia intervista a Federico Levín (cit.).

<sup>302</sup> *Blues de la libertad* (1996), di Indio Solari e Skay Bellinson (Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota).

<sup>303</sup> Juan Diego Incardona è autore di *Rock Barrial*, uno dei romanzi del corpus di questa ricerca.

<sup>304</sup> *El Interpretador, literatura, arte y pensamiento* ([www.elinterpretador.net](http://www.elinterpretador.net); <https://revistaelinterpretador.wordpress.com>), fu fondata nell'aprile 2004 da Juan Diego Incardona, che la diresse per diversi anni e pubblicò 34 numeri. Dopo un periodo iniziale di costruzione, la rivista fu curata da un gruppo consolidato di scrittori tra cui Diego Cousido, Inés de Mendonça, Cecilia Eraso, Sebastián Hernaiz, Marina Kogan, Juan Pablo Lafosse y Malena Rey. Secondo Elsa Drucaroff, la rivista «tuvo centenares de colaboradores, de diversas extracciones: desde académicos consagrados hasta jóvenes pensadores sin diploma y escritores del underground (fue el primer lugar donde Naty Menstrual, narradora travesti autora de *Continuadísimo* —Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2008—, publicó su obra). Realizada por un grupo de jóvenes críticos y escritores de ámbitos académicos y no, su interés fundamental y explícito es poner en relación la literatura con la historia y la política argentinas, y sus intervenciones repercutieron con fuerza en el campo intelectual más vivo» (DRUCAROFF, 2011: 228).

<sup>305</sup> Juan Diego Incardona ha pubblicato la sua prima raccolta di racconti, *Objetos maravillosos* nel 2007, con la Casa editrice Tamarisco. A questa seguono: *Villa Celina* (2008), Buenos Aires, Grupo Editorial Norma; *El campito* (2009), Buenos Aires, Sudamericana; *Rock barrial* (2010), Buenos Aires, Grupo Editorial Norma; *Amor bajo cero* (2013), Buenos Aires, Ediciones Vox; *Las estrellas federales* (2016), Buenos Aires, Interzona y *La cárcel del fin del mundo* (2019), Buenos Aires, Interzona; *La culpa fue de la noche*, Buenos Aires, Ediciones Futurock.

merito alla sua esperienza al Pachamama, facendo schioccare le dita. Lui, che al Pacha aveva stabilito il record di lettura partecipando al ciclo *Los mudos* in occasione del quale aveva letto «durante cuarenta y cinco minutos»,<sup>306</sup> afferma:

Para mí el Pacha fue el Parakultural<sup>307</sup> del 2000. Fue un espacio de reunión, de referencia, de producción, porque mucha gente escribía allí, improvisaba allí, inventaba allí. No era solamente un lugar de difusión, era también una casa en la cual nos sentíamos contenidos, un lugar amado. Era nuestro lugar en el mundo, nuestra pequeña isla en el mundo.<sup>308</sup>

Incardona, infatti, scrisse al Pacha, lesse al Pacha, dormì al Pacha,<sup>309</sup> presentò al Pacha la sua prima raccolta di racconti, *Objetos maravillosos*,<sup>310</sup> aderendo con entusiasmo alla proposta di letteratura performativa che stava diventando il tratto distintivo del centro culturale.

Poiché il libro raccoglie gli aneddoti degli anni in cui lo scrittore lavorava come venditore ambulante di gioielli artigianali, fu questa attività ad essere portata in scena. Mentre Pedro Mairal e Santiago Llach discutevano del suo testo, Juan Diego Incardona, dotato di occhiali e saldatore, fabbricava collane, orecchini e bracciali. Il pubblico apprezzò così tanto l'idea che l'autore, assiduo frequentatore del Pacha almeno fino al 2010, si assicurò un gruppo di fedeli seguaci:

Terminaba de vender en Palermo Hollywood y de allí me iba al Pacha, los jueves. Era un clásico. Yo tenía como una especie de ciclo propio que se armó solo: alrededor de las dos, tres de la mañana leía un cuento largo de lo que iba a ser *Villa Celina*. Para mí esas lecturas en el Pacha fueron fundamentales a la hora de elaborar el libro.<sup>311</sup>

Tra gli autori impegnati nella costruzione di questa «suerte de 'comunidad' literario-editorial a partir de los vínculos de sociabilidad» (SZPILBARG: 2015) c'era anche Washington Cucurto. Lo

---

<sup>306</sup> “Lo interesante no es señalar autores si no la ebullición”: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-12307-2008-12-15.html> (consultato: 10/08/2022).

<sup>307</sup> Per la storia del Parakultural si rimanda alla nota 232.

<sup>308</sup> Mia intervista a Juan Diego Incardona, Buenos Aires, 5 settembre 2022.

<sup>309</sup> Molti dei giovani frequentatori del Pacha risiedevano in diverse località del *conurbano*, dove era estremamente difficile fare ritorno a notte fonda se non si disponeva di mezzi di trasporto propri. Pertanto, molti di loro optavano per trascorrere la notte all'interno del Centro Culturale. Questa era anche la situazione di Juan Diego Incardona, il quale risiedeva a Villa Celina, una località situata a sud-ovest di Buenos Aires.

<sup>310</sup> *Objetos maravillosos* venne pubblicata nel 2007 dalla casa editrice Tamarisco, fondata dagli scrittori Félix Bruzzone, Violeta Gorodischer, Sonia Budassi, Hernán Vanoli.

<sup>311</sup> Mia intervista a Juan Diego Incardona (cit.).

scrittore presentò al Pachamama le prime due raccolte poetiche, *Zelarayán* e *La máquina de hacer paraguayitos*,<sup>312</sup> partecipò alle letture di colleghi poeti e narratori e, dopo aver fondato la casa editrice Eloisa Cartonera,<sup>313</sup> scelse questo centro culturale come spazio privilegiato per diffondere le sue pubblicazioni:

En el Pacha sentías toda la efervescencia de la época, allí te reunías con la gente de tu generación, podías difundir lo que escribía, o tocabas, o pintabas. Muchos poetas muy buenos, aunque poco conocidos en aquel entonces fuera del circuito *under*, leyeron sus obras en el Pacha. En el Pacha conocí a Ioshua<sup>314</sup> que para mí fue muy significativo. Y presentábamos allí los libros de Eloisa.<sup>315</sup>

Eloisa Cartonera insieme a )el asunto(, progetto coordinato a Pablo Strucchi<sup>316</sup> nel 2001, rappresentarono le prime esperienze in campo editoriale nate a partire da «una modalidad de construcción de lazos sociales en un momento de gran fragmentación y segregación» (SZPILBARG: 2015), che offrirono uno spazio concreto per la pubblicazione e la diffusione di nuovi autori al di fuori del circuito tradizionale.

Entrambe le esperienze sono da considerare tra i precedenti più significativi che portarono alla creazione della Feria del Libro Independiente y Autogestivo (FLIA). Questa, a sua volta, nacque dall'iniziativa di un gruppo di scrittori e piccoli editori indipendenti che decisero di allestire uno stand autogestito di fianco all'ingresso principale della Feria del Libro di Buenos Aires del 2006, per esporre e vendere i propri libri autoprodotti. Un mese più tardi, il 14 maggio

---

<sup>312</sup> Entrambe le raccolte poetiche appartengono al corpus di questa ricerca.

<sup>313</sup> L'esperienza di Eloisa Cartonera è stata illustrata nel secondo capitolo.

<sup>314</sup> Ioshua, pseudonimo di Josué Marcos Belmonte (Haedo, 1977-Mariano Acosta, Merlo, 2015), fu uno scrittore, illustratore, designer, DJ, editore, giornalista e fervente sostenitore dell'autogestione culturale e dell'uguaglianza di genere. Compose anche musica e realizzò diversi documentari (*1716*, *Klaudia con K* e *Ioshua not dead*). Diresse la propria casa editrice, Wachodelacalle, tra il 2010 e il 2014. Come scrittore, pubblicò nove libri ufficiali: *Pija Birra Faso* (2009), *Loma Hermosa* (2009), *Clasismo Homo. Política de géneros, identidad y revolución* (2010), *En la noche* (2010), *Los sentimientos* (2011), *Malincho* (2012), *Las penas del maricón* (2012), *El violeta es el color del odio* (2013) e *Campeón* (2013); raccolte di testi propri in diverse case editrici; fanzine e plaquette di poesia. Come illustratore, creò il fumetto *Cumbiagei* nel 2006, del quale pubblicò due vignette, raccolte nelle edizioni *Cumbiagei. Puro comic gay bonaerense cabeza* (2009) e *Cumbiagei. Comic XXX Para vos wachín* (2011), e lasciò inedito un quaderno di schizzi con il titolo *Kapo*. Il suo lavoro come artista è riconosciuto da media grafici, radio e pubblicazioni in tutto il mondo (presentazione estratta da: Ioshua. 2020. *Todas las obras acabadas*. Buenos Aires: Nulú Bonsai).

<sup>315</sup> Mia intervista a Washington Cucurto, Buenos Aires, 12 settembre 2022.

<sup>316</sup> Pablo Strucchi, fu parte del nucleo fondatore della FLIA e attivo frequentatore del Pachamama. Strucchi è l'autore del romanzo *En construcción* (2011), pubblicato da Milena Caserola, in cui il protagonista condivide caratteristiche identitarie con lo stesso Strucchi, come ad esempio il suo impegno duplice nell'attività di costruzione e nel suo ruolo di attivista culturale (SZPILBARG: 2015). Nel romanzo vengono ripercorsi numerosi momenti ed eventi che si sono svolti all'interno delle esperienze collettive degli anni attorno al 2005 e 2006, con particolare attenzione alla nascita della FLIA.

2006, l'evento divenne ufficiale e venne organizzata la prima Feria del Libro Independiente y Autogestivo (FLIA), «resultado de todo ese proceso anterior donde desde la enunciación se privilegia el intercambio - simbólico, mercantil, afectivo, imaginal» (WINIK, RECK, 2012: 555), gratuita sia per il pubblico che per gli espositori.

Dopo il primo incontro, che ebbe luogo nei locali di Radio La Tribu, gli organizzatori della FLIA trasferirono la propria sede al centro culturale Pachamama, dove Matías Reck, tra gli ideatori della FLIA e fondatore di Milena Caserola,<sup>317</sup> arrivò su suggerimento di José Luis Mangieri.<sup>318</sup> Fu Mangieri infatti che, invitato a Radio La Tribu per condividere la sua esperienza di editore indipendente durante gli anni '60 e '70, in quell'occasione parlò di una serata "speciale" che aveva luogo ogni giovedì in una casa di calle Argañaraz. La chiamavano *Comedor de poetas* perché le letture di poesia erano accompagnate da un *guiso*:

Fue así que empecé a frecuentar el Pacha. [...] allí escuché a escritores que fabricaban sus propios libros, que los difundían, los llevaban a las ferias, los vendían. En el Pacha leían fragmentos de sus

---

<sup>317</sup> Milena Caserola, una delle prime case editrici indipendenti argentine, fu fondata con l'obiettivo di pubblicare prevalentemente opere di autori poco noti e di formarli anche nell'arte di editare testi. Il nome della casa editrice «rescata en su nombre el valor del amor en tiempos difíciles. "Milena" por la amada y musa del escritor Franz Kafka (a quien dedicó sus más fervorosas cartas) y "Caserola" por los "Cacerolazos" que eran, por entonces, el novedoso procedimiento de protesta social. La "s" en vez de la "c" en "Caserola" por pura trasgresión»: <https://eterdigital.com.ar/el-arte-de-editar/> (consultato: 10/08/2022). Milena Caserola, ha attualmente un catalogo di oltre cinquecento titoli: <https://milencaserola.com/sobre-nosotros/> (consultato: 25/04/2023).

<sup>318</sup> José Luis Mangieri è stato un poeta, giornalista ed editore che ha svolto un ruolo significativo come punto di riferimento e collegamento per diverse generazioni di artisti e intellettuali argentini dagli anni '50 fino alla sua scomparsa, avvenuta nel 2008. Nel 1958 fondò la rivista *Por*, la cui redazione fu censurata e chiusa dal governo militare di Juan Carlos Onganía. Come membro del Partito Comunista, Mangieri si impegnò attivamente nel campo culturale, ma nel 1959 fu espulso insieme ad altri giovani artisti e intellettuali, tra cui Juan Gelman, Andrés Rivera, Juan Carlos Portantiero e José Aricó, a causa di divergenze con la dirigenza filosovietica del momento. Successivamente, senza alcun supporto esterno, Mangieri fondò diverse case editrici indipendenti, tra cui Ediciones Horizonte (in seguito ribattezzata La Rosa Blindada), Ediciones Caldén e Libros de Tierra Firme, attraverso le quali pubblicò oltre ottocento opere di poeti, saggisti e filosofi. Durante l'ultima dittatura militare, Mangieri si autoesiliò, ma tornò a Buenos Aires nei primi anni della democrazia. In quel periodo, entrò in contatto con i giovani poeti affiliati alla rivista e alla casa editrice Último Reino e successivamente si unì a un gruppo di poeti riuniti intorno alla rivista *18 Whiskies*: <https://letralia.com/198/1101mangieri.htm> (consultato: 10/8/2023). Ricardo Piglia, uno degli intellettuali invitati a partecipare al volume *Es rigurosamente cierto: entrevista a José Luis Mangieri* (2014) di Karina Barrozo y Hernán Casabella (Buenos Aires, Libros del Rojas 2014) lo ricorda così: «Creo que, primero que nada, habría que señalar esa capacidad de organizar, italiana digo yo, italiana en el sentido de gramsciana, de lo que Gramsci llamaba la organización material de la cultura, porque la cultura necesita redes y José Luis se ha pasado la vida construyendo esas redes. Me acuerdo muy bien no solamente de *La Rosa Blindada*, sino de los libros que José Luis publicaba, el tipo de iniciativa, de originalidad que tuvo en el momento de publicar esos libros, que se vendían de a cuatro, en pequeñas ediciones. Entonces conservo esa idea primera de alguien capaz de organizar y de trabajar sobre la construcción de redes y circulaciones múltiples que, desde hace muchos años, ha terminado por constituirse en una referencia central de la poesía en la Argentina»: Jorge Fonderbrider, "10 años sin José Luis Mangieri, el gran editor argentino de corazón generoso", <https://www.infobae.com/cultura/2018/11/01/10-anos-sin-jose-luis-mangieri-el-gran-editor-argentino-de-corazon-generoso/> (consultato 10/7/2023).

escritos, quizás un capítulo. Y por otro lado también había autores ya publicados por sellos editoriales conocidos, come Juan Diego Incardona o Leonardo Loyola que se habían formado en el Pacha y seguían frecuentándolo; presentaban sus libros allí. Eran como dos mundos distintos que convivían en el Pacha. Y allí me di cuenta de que muchos de esos autores que se editaban solos, se iban perdiendo. De algún modo fue una confirmación para el proyecto editorial que ya tenía en mente.<sup>319</sup>

Il Pachamama, per molti anni, rappresentò un contesto che consentiva la libera e collettiva “sperimentazione”, nonché la condivisione di esperienze letterarie, artistiche ed editoriali, in un'epoca in cui la società manifestava una crescente propensione al restringimento dello spazio pubblico e non offriva più opportunità per la crescita culturale collettiva. (CANCLINI: 1995).

Questo centro culturale rappresentò l'opportunità di intrattenere un confronto al di fuori degli spazi gestiti secondo le logiche del mercato che governavano anche l'industria editoriale e, più in generale, le attività culturali della città. Come emerge dalle interviste condotte, in alcuni casi il centro culturale restò un punto di riferimento e una fonte di ispirazione per coloro che rimasero attivi nel campo culturale, sia come artisti che come operatori.

L'influenza del Pachamama è stata ricordata da un articolo di Alejandra Rey, pubblicato il 24 dicembre 2021 sul quotidiano *La Nación* che evidenziava la crescita esponenziale, a Buenos Aires, di iniziative appartenenti ad un circuito culturale alternativo, «un nuevo circuito, rico, libre, barato, under y culto».<sup>320</sup> Nello stesso articolo venivano riportate le dichiarazioni di diversi artisti e gestori di spazi culturali *porteños* come la Estación de los deseos, Casa Brandon e Vuela el Pez.<sup>321</sup> Tra questi, il musicista Demian Adler, che insieme a Juan Pablo Souto e Javier Loy è

---

<sup>319</sup> Mia intervista a Matías Reck, Buenos Aires, 24 agosto 2022.

<sup>320</sup> Alejandra Rey, “Crecen los circuitos culturales alternativos en Buenos Aires”: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/crecen-los-circuitos-culturales-alternativos-en-buenos-aires-nid1408795/> (consultato: 2/05/2023).

<sup>321</sup> La Estación de los Deseos (insieme alla Playa de Cargas Caballito) rappresenta un'area storica recuperata nel 2002 da un gruppo di residenti della zona e artisti, per il beneficio del quartiere e della comunità. Si tratta di uno spazio di venti ettari che include un edificio di 1200 metri quadrati. Nello spazio, ristrutturato in modo collettivo e autogestito, si organizzano attività culturali, sociali e artistiche, tra cui prove, allenamenti, spettacoli, corsi di danza, acrobazia, musica, fotografia, teatro, percussioni e molto altro: <http://estaciondelosdeseos.blogspot.com/> (consultato: 15/7/2023). Fernando Dhaini, musicista, direttore e anima del progetto, intervistato da Marí Zentner nel 2013, dichiarava: «Al principio, la pérdida era un sello que nos llevábamos puesto, era el momento de recuperar cosas que habíamos perdido. En esa época, el abandono era una constante en todo el país. Recuperar la estación, de alguna manera, tenía que ver con la construcción de ciudadanía, de la identidad, desde nuestro laburo, que es el cultural y artístico: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-30762-2013-12-07.html> (consultato: 15/7/2023). Casa Brandon è un'associazione civile e culturale situata nel quartiere di Villa Crespo. Fu fondata nel 2000 da un gruppo di persone impegnate nel promuovere cambiamenti nella vita quotidiana della comunità LGBTIQ. Da allora, l'associazione ha organizzato concerti, letture di poesia, mostre d'arte, presentazioni di libri, tavole

l'ideatore del Centro Culturale Vuela el Pez, interpellato da Alejandra Rey, dichiarava senza esitazione:

En realidad, como se dice en la jerga paracultural, todos estos lugares son hijos de Pachamama (Pacha, para los iniciados), un centro artístico que bien podría haber salido de las páginas del libro *La buena terrorista*, de Doris Lessing. 'Existe; todos sabemos dónde está, pero ellos no quieren que se divulgue. Son muy radicales, anárquicos. Los que quieren ir, saben todo'.<sup>322</sup>

### 3.1.3 - Un'eredità simbolica

Qué lindo sería saber  
si mañana cuando muera  
con restos de tu madera  
en árbol vuelva a nacer.

José Larralde

Se dovessimo individuare un «árbol vuelto a nacer» dall'esperienza del Pachamama, indicare cioè un'eredità concreta e simbolica del centro culturale, potremmo considerare il piccolo Museo del Libro Indipendente (MULI), creato da Pablo Strucchi dopo il suo sgombero, anche se al momento non dispone ancora di una sede definitiva.<sup>323</sup> Il MULI raccoglie la collezione che un tempo costituiva le due biblioteche<sup>324</sup> che erano state istituite all'interno del Pacha.

La prima, la Biblioteca Independiente, comprendeva circa trecento materiali, tra libri, fotocopie e testi redatti su supporti decorati da pittori e illustratori. Queste opere erano in parte il risultato dei numerosi laboratori letterari organizzati dal centro culturale, «frutos de cervezas

---

rotonde, conferenze, proiezioni cinematografiche, teatro, danza, performance e festival. Nel 2011, la Legislatura della Città di Buenos Aires ha dichiarato Casa Brandon di "Interesse Sociale, Culturale e per la Promozione e la Difesa dei Diritti Umani". Nel 2019, l'associazione ha ospitato il festival dedicato al ventesimo anniversario dell'attività della galleria d'arte Belleza y Felicidad, citata in questa ricerca (<https://brandon.org.ar/>, consultato: 15/7/2023). Vuela el Pez è un centro culturale indipendente situato nel quartiere di Palermo. Fondato da Damián Adler nel 2009, in breve tempo è diventato un importante punto di riferimento culturale del quartiere, offrendo un'alternativa ai tradizionali locali e ristoranti della zona. Il centro ospita presentazioni di libri, concerti, esposizioni e dibattiti, contribuendo così alla promozione e alla diffusione delle attività culturali: <https://buenosaires.gob.ar/node/vuela-el-pez> (consultato: 15/7/2023).

<sup>322</sup> Alejandra Rey, "Crecen los circuitos culturales alternativos en Buenos Aires" (cit.).

<sup>323</sup> Attualmente, il Museo del Libro Independiente (MULI) è ospitato e può essere visitato su appuntamento presso la sede di Milena Caserola, casa editrice indipendente diretta da Matías Reck, situata nel già citato quartiere Villa Crespo, al confine con i quartieri Paternal e Palermo, al secondo piano di un edificio che ospita in gran parte uffici.

<sup>324</sup> Alcune delle informazioni relative alle ex Biblioteche del Pachamama si possono trovare su: <http://ccpachamama.blogspot.com/search/label/bibliotecas> (consultato: 2/05/2023); le altre informazioni mi sono state fornite da Simón Ingouville e da Matías Reck nelle interviste già citate.

bebidas en gran compañía de fanáticos de la hipérbole»,<sup>325</sup> lavori donati a cambio di una birra in mancanza di risorse economiche. L'altra biblioteca, che conteneva circa sessanta classici, era anch'essa il frutto di donazioni e metteva a disposizione del pubblico i suoi materiali, che condividevano gli scaffali con la collezione discografica, composta da dischi in vinile e CD.

Questo piccolo museo rappresenta una sintesi di una parte della storia del periodo post-crisi del nuovo millennio, in cui l'esperienza editoriale è stata concepita come «un espacio nucleador de textos y personas que constituyen comunidades extra-literarias organizadas en torno a comunidades afectivas y militantes» (SZPILBARG, 2015: 13).

Il Pachamama, che si autodefinì “centro culturale” ma optò per una programmazione attiva sia di giorno che di notte, mise in discussione il concetto stesso di tale definizione in una città in cui questa era attribuita tradizionalmente a luoghi con attività esclusivamente diurne.<sup>326</sup> L'idea di creare uno spazio culturale con queste caratteristiche faceva parte di un progetto più ampio di riappropriazione del territorio. Questo progetto non solo si propose come un'alternativa alla crescente mercantilizzazione che aveva caratterizzato il campo culturale dagli anni '90, ma anche alle politiche sociali e alla riorganizzazione degli spazi culturali<sup>327</sup> promossa dal Governo. Il centro culturale, attraverso le proprie iniziative, propose in alternativa modelli di socialità cooperativa e solidale partendo dal concetto, sottolineato da Lechner (2000), che la convivenza sociale «es el supuesto del ejercicio ciudadano a la vez que su finalidad». Il Pachamama, inoltre, difese il suo carattere autogestito e la sua autonomia economica, evitando di dipendere da finanziamenti governativi o programmi assistenziali.

La cultura rappresentò quindi il valore centrale proposto come fondamento imprescindibile, il punto di partenza per sviluppare nuove forme di convivenza e di legami sociali al di fuori delle esperienze tradizionali di militanza politica e in risposta alla crescente mercantilizzazione della cultura (SARLO: 2009).

---

<sup>325</sup> <http://ccpachamama.blogspot.com/search/label/bibliotecas> (consultato: 2/05/2023).

<sup>326</sup> L'attività dei trentasei centri culturali attualmente gestiti dal Gobierno de la Ciudad di Buenos Aires è tutt'ora un'attività unicamente diurna: <https://buenosaires.gob.ar/cultura/promocion-cultural/conoce-los-centros-culturales> (consultato: 4/04/2023).

<sup>327</sup> La riconfigurazione menzionata, come precedentemente trattato in diversi momenti di questo studio, comprende le risignificazioni legate alla memoria del terrorismo di Stato.

In tale prospettiva, l'esperienza del Club Atlético Fernández Fierro (CAFF), che sarà presentata di seguito, può essere considerata analoga a quella del centro culturale Pachamama, se non addirittura letta in continuità con quest'ultima.<sup>328</sup>

### 3.2 - Il Club Atlético Fernández Fierro,<sup>329</sup> un patio *tanguero* nel cuore dell'Abasto

Recorro tus calles y evoco tu historia,  
mi infancia lejana se agita en tu ayer;  
tus viejas casonas, tus patios de tango,  
tus taitas bravíos, barrio del Abasto,  
viven en el sueño de esta evocación.

Alberto Luis Capparelli, Guido Zecca

Il secondo esempio di risignificazione urbana che si intende presentare è il Club Atlético Fernández Fierro, centro culturale situato nel cuore dell'Abasto,<sup>330</sup> che è una delle zone della città ad aver subito il maggior numero di trasformazioni urbanistiche a partire dalla fine del XIX secolo ad oggi. Secondo Kozak

[l]a observación de estas casi 90 manzanas a lo largo de un poco más de un siglo, desde la fundación del Mercado de Abasto Proveedor en 1889 hasta la inauguración del Shopping Center Abasto de

---

<sup>328</sup> Dopo la chiusura, il Centro Culturale Pachamama salutò coloro che avevano partecipato con queste parole: «Adentro nuestro: medio que la veíamos venir, crecimos mucho y es hora de asumirnos de alguna manera formal. La estábamos esperando y ocurrió. No la vemos negra, si, el antes mentado giro inesperado que estábamos esperando. Nos encuentra decididos, con la conciencia limpia, seguros de lo que hacemos e incluso un poco expectantes, casi ilusionados. [...] vemos a un montón de amigos de la casa, socios, que nos pueden ayudar. Ellos y nosotros sabemos que El Pacha es mucho más que una heladera llena de birra y quizás esta situación ayude a que se sepa y se note. Por nosotros y por todos los lugares que son mucho más que eso y mucho más que una actividad comercial»: <http://ccpachamama.blogspot.com/2008/06/te-clausuraron-el-cheboli.html> (consultato: 10/05/2023).

<sup>329</sup> Il 7 settembre 2023, mentre era in corso questa ricerca, la Legislatura di Buenos Aires ha dichiarato Il Club Atlético Fernández Fierro "sitio de interés social y cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires" accogliendo la proposta del legislatore Juan Manuel Valdés: <https://www.revistaelabasto.com.ar/declararon-sitio-de-interes-social-y-cultural-al-club-atletico-fernandez-fierro-del-abasto/> (consultato: 7/9/2023).

<sup>330</sup> L'Abasto è uno dei cosiddetti *barrios no oficiales* della città di Buenos Aires, una definizione con cui si fa riferimento alle numerose aree che non sono ufficialmente assegnate ai 48 quartieri designati della città. Queste zone prendono il loro nome da edifici di rilevanza storica o da specifiche destinazioni d'uso all'interno del contesto urbano. Questo concetto rappresenta un esempio emblematico di come la metropoli si sia sviluppata in modo organico, generando identità e comunità distinte al di fuori dei confini dei quartieri ufficiali. Altri esempi, oltre all'Abasto, sono rappresentati dal Bajo Flores, situato nella parte meridionale del quartiere ufficiale di Flores e Congreso, che è una denominazione riferita ai quartieri ufficiali di San Nicolás, Balvanera e Monserrat. Un diverso esempio è dato dal quartiere di Palermo, che nel corso degli anni '90 è stato suddiviso in varie sottozone, ciascuna con una specifica destinazione d'uso commerciale. Tra queste suddivisioni, rientrano Palermo Hollywood, Palermo Soho, Palermo Chico, Palermo Boulevard, Palermo Nuevo e Palermo Viejo.



Buenos Aires en 1998, podría funcionar como sinécdoque de las transformaciones de la ciudad en el siglo XX» (KOZAK: 2011).

Il quartiere è profondamente vincolato alla storia del tango; all'Abasto visse e fece il suo debutto artistico Carlos Gardel,<sup>331</sup> figura iconica del tango canzone e abitarono qui Anibal Troilo, *bandoneón mayor de Buenos Aires*, i compositori Astor Piazzolla e Osvaldo Pugliese.<sup>332</sup> Nella zona, la cui vivacità è stata strettamente legata all'attività commerciale del mercato di approvvigionamento, si svilupparono inoltre caffè e locali tradizionali nei quali le orchestre dell'epoca d'oro, presentavano i propri brani inediti dinnanzi ai colleghi, che accorrevano per ascoltare le novità musicali del momento.<sup>333</sup>

A partire dalla metà degli anni '80, la zona subì un processo di impoverimento e degrado, direttamente correlato alla crescente disoccupazione, soprattutto in seguito al trasferimento del mercato in periferia.<sup>334</sup> Nello stesso periodo, gli antichi depositi, gli uffici e i *conventillos*<sup>335</sup> nei quali risiedeva buona parte dei lavoratori del mercato, abbandonati, cominciarono a ripopolarsi in modo abusivo. Questi edifici divennero la destinazione di numerose famiglie indigenti e di immigrati dei paesi limitrofi, principalmente peruviani<sup>336</sup> (BAER: 2010), determinando una

---

<sup>331</sup> Carlos Gardel, figura leggendaria del *tango-canción*, è considerato il vero e proprio "inventore" di questo genere. Secondo Rafael Flores Montenegro, egli «pautó la manera de frasear el tango, de emplear el tempo rubato definiendo un modelo, hasta un espejo en el que debieron observarse todos los cantantes posteriores» (FLORES MONTENEGRO, 2007: 14). Gardel acquistò nel 1927 la casa nella quale visse a lungo con la madre, nello stesso quartiere nel quale era cresciuto, a due passi dall'ex mercato del Abasto. L'edificio è divenuto Casa-Museo nel 2003, nell'ambito dell'ampio progetto di risignificazione degli spazi del quartiere più legati alla tradizione culturale al quale tornerò a riferirmi in questo capitolo. Tra questi anche bar, taverne e sale teatrali frequentate dalle figure mitiche della tradizione tanguera come Tita Merello, Anibal Troilo, Osvaldo Pugliese e divenute «un reclamo para grandes inversores, que impulsan una ambiciosa operación financiera con el objetivo de extraer beneficios mediante la revalorización del precio del suelo» (CUBEROS GALLARDO, 2018: 19).

<sup>332</sup> Gli artisti citati sono soltanto alcuni di coloro che scelsero il quartiere Abasto come residenza. Tra questi anche numerosi cantanti di tango, come Virginia Luque, Tita Merello e Roberto Rufino, oltre al poeta Julián Centeya.

<sup>333</sup> Come ricorda Rafael Flores Montenegro «tal vez, gran parte de la preocupación por el desarrollo musical en el tango sea obra de músicos y parroquianos en los cafés [...] durante la década del cuarenta cuando, por unos centavos, los habituales bebían el trago de café mientras orquestas y cantantes de tango estrenaban temas, estilos, arreglos. El recinto típico era de gran extensión - algunos unían dos calles paralelas, como Los 36 Billares - poseían dependencias para reuniones familiares, para mesas de juego y el consabido palco de músicos. Prácticamente todas las orquestas que pasaron a la discografía y a la historia del tango pulieron sus escuelas en los cafés» (FLORES MONTENEGRO, 2000: 24).

<sup>334</sup> Il Mercato dell'Abasto venne chiuso nel 1984, con l'Inaugurazione del Mercado Central de Buenos Aires nella zona di Tapiales, lungo la autostrada Ricchieri, confine sud ovest della capitale. Da quel momento, il nuovo mercato avrebbe concentrato e smistato gli approvvigionamenti destinati alla Capitale e al *conurbano*. La chiusura della vecchia struttura del quartiere Abasto comportò la fine di un gran numero di attività ad essa legate, così come l'abbandono di interi edifici che avevano funzionato da deposito o da abitazione dei lavoratori.

<sup>335</sup> Il fenomeno del ripopolamento dei vecchi *conventillos* è stato trattato nel secondo capitolo.

<sup>336</sup> Come specifica Francisco José Cuberos Gallardo: «el Abasto representa un caso arquetípico de espacio residencial predilecto para los peruanos, y concentra en su seno a una representación importante de esta población. Ellos

trasformazione sostanziale del tradizionale tessuto sociale della popolazione del quartiere, in gran parte di origine europea.

Nel 2004, tra le «viejas casonas» e gli ex «patios de tango»<sup>337</sup> che ancora rimanevano in piedi e le pareti spoglie<sup>338</sup> che circondavano quello che venne presentato come il Proyecto Inmobiliario del Tercer Milenio, il centro residenziale Torres de Abasto, l'Orquesta Típica Fernández Fierro, composta da undici musicisti e un cantante,<sup>339</sup> decise di affittare un'officina meccanica in disuso da tempo. Questa si trovava tra l'area occupata dal centro commerciale e le alte torri residenziali ancora in costruzione e, in pochi mesi, fu trasformata in un centro culturale che venne battezzato Club Atlético Fernández Fierro.<sup>340</sup>

Il nome del club si ispirò allo storico Club Atlético El Huracán,<sup>341</sup> situato nel quartiere operaio Parque de los Patricios, a sud della città, i cui saloni vennero utilizzati anche come sala da ballo. È qui che Osvaldo Pugliese,<sup>342</sup> il quale fu una figura di riferimento per i musicisti coinvolti in questa esperienza, si esibiva frequentemente insieme alla propria orchestra. Il nome scelto per

---

representan a la mayoría de los aproximadamente mil inmigrantes que habitan el barrio, sobre una población total estimada en torno a las tres mil quinientas personas» (CUBEROS GALLARDO, 2018: 10).

<sup>337</sup> *Barrio del Abasto*, testo di Alberto Luis Capparelli e Guido Zecca; musica di Alberto Caroprese.

<sup>338</sup> Come specifica Daniel Kozak (2011), la mancanza di permeabilità del perimetro attorno alle torri residenziali, il cui accesso è concentrato in pochissimi punti, che «aporta muy poco a la vitalidad de las calles que los albergan, indican que la inserción urbana y la relación con la ciudad no fueron una prioridad en su planificación y diseño».

<sup>339</sup> I componenti originari dell'orchestra, diretta dal pianista e compositore Julián Peralta erano, oltre allo stesso Peralta: Flavio Reggiani, Fernando Añón Barros, Julio Coviello e Patricio Bonfiglio al bandoneón, Yuri Venturin al contrabbasso, Juan Carlos Pacini alla viola, Federico Terranova, Pablo Jivotovski e Bruno Giuntini al violino, Andrea Zuccarelli al violoncello e Walter "Chino" Laborde al canto.

<sup>340</sup> Il Club Atlético Fernández Fierro venne inaugurato il 4 maggio 2004.

<sup>341</sup> Il Club Atlético El Huracán, sede dell'omonima squadra di calcio, venne inaugurato nel 1940. Il suo legame con il tango è celebrato da numerose *letras* dedicate al club o ai calciatori della squadra omonima, ma anche ad atleti di altre discipline, come nel caso dell'aviatore Jorge Newbery. Tra le *letras* più note: *El Huracán*, *El sueño del pibe*, *El mortero del globito*, *El globo de Newbery*. Eduardo Arquimbau, artista che si è formato frequentando il Club ricorda: «el Club Huracán llegó a tener cuatro pistas y una capacidad para tres mil quinientas personas, todos parados, salvo las madres de las chicas. Había una pista especial para orquestas, a donde iban los que no sabían bailar muy bien; otras pistas eran para milongueros y había una en la terraza para los enamorados. El Huracán era la milonga del país»: <https://1library.co/article/atl%C3%A9tico-milonguero-hurac%C3%A1n-inventario-milongas-buenos-aires-experiencia.zkwr1r71> (consultato: 28/7/2023).

<sup>342</sup> Osvaldo Pugliese, pianista e compositore, negli anni '40, compose alcuni tanghi come *La Yumba*, *Negracha* e *Malandraca* che, introducendo l'uso della sincope e del contrappunto, anticiparono l'avanguardia musicale del genere, i cui rappresentanti più noti sono Horacio Salgán e Astor Piazzolla: <https://www.todotango.com/creadores/biografia/46/Osvaldo-Pugliese/> (consultato: 2/07/2023). Fulvio Salamanca, frequentatore del Club El Huracán e ammiratore di Osvaldo Pugliese, ricorda: «con los muchachos de mi barra fuimos testigos de las veces que se lo llevaron detenido, cuando venía a tocar con la orquesta al Club Atlético Huracán de Parque Patricios. Y Huracán fue uno de los reductos donde más veces actuó, con sus distintos músicos y cantores: Chanel, Morán, Vidal, Cobos, Maciel, Montero, Belussi. La anécdota del clavel rojo sobre el piano viene de aquella época y soy testigo. A veces lo reemplazaba Osvaldo Manzi, pero cuando el piano estaba cerrado y con el clavel o la rosa sobre el mismo, los muchachos de la orquesta golpeaban el piso con sus pies mientras tocaban, para acompañar la música y disimular la falta del piano»: <http://tangosalbardo.blogspot.com/2014/10/el-ultimo-de-pugliese.html> (consultato: 1/07/2023).

la formazione invece, “Fernández Fierro”, è un nome di fantasia ispirato all’epoca d’oro delle grandi orchestre di tango, che passarono alla storia con il cognome del cantante e del direttore.<sup>343</sup>

L’Orchestra fece il suo debutto per strada, all’angolo tra calle Defensa e Carlos Calvo, nel cuore del quartiere San Telmo. Si trattò di una dichiarazione ufficiale della volontà di trasformare la tradizione del tango ballato e suonato “a porte chiuse”, un gesto simbolico che rese nota l’intenzione di «tomar la calle» (MAURICIO, 2022: 73). Da quel momento, ogni domenica, un vasto e appassionato pubblico internazionale iniziò a seguire assiduamente i giovani musicisti, riavviando una tradizione emersa anch’essa negli anni '40, quando i sostenitori delle orchestre più famose le accompagnavano in ogni loro esibizione, come era accaduto, fino a quel momento, soltanto per le squadre di calcio.

San Telmo, tuttavia, è anche il quartiere nel quale si concentrano la maggior parte degli antiquari della città che, la domenica, realizzano le vendite migliori grazie all’afflusso dei turisti locali e stranieri, per i quali la Feria de San Telmo è una tappa quasi obbligata. La folla che si radunava attorno all’Orchestra, arrivata in calle Defensa trascinando sull’acciottolato il proprio pianoforte acustico, non favoriva certo gli affari:

Cortan la calle para hacer un show a la gorra, empujando un piano con rueditas. Pero como son tantos, y se junta tanta gente, siempre hay alguien que llama a la policía. “El oficial pregunta qué pasa, se pelea con la gente y termina yéndose, porque no sabe qué hacer.” Entre el público, además de los turistas que los fines de semana pueblan la Plaza Dorrego, y la gente del barrio, hay fans que van siempre y que ya son asistentes personales del grupo (consiguen banquitos o van a comprar cerveza, entre otras funciones vitales).<sup>344</sup>

La Fernández Fierro, che nel 2001 aveva potuto contare sul sostegno di alcuni dei luoghi istituzionali del tango<sup>345</sup> per continuare a suonare in piena crisi economica, dovette interrompere

---

<sup>343</sup> Secondo Rafael Flores Montenegro, la relazione tra direttore d’orchestra e cantante si modificò, nel tango, a partire dalla collaborazione di Francisco Fiorentino con Anibal Troilo, iniziata nel 1937. Prima di allora infatti, i cantanti erano soliti intonare soltanto il ritornello dei tanghi mentre Troilo ne valorizzò il ruolo dando maggior spazio alla voce: «dispuso el esquema ABAB, donde la orquesta introduce el tema en A, dando entrada al cantante en B en la primera parte, repitiendo similar esquema en la segunda parte. [...] Para la vigente historia de los cuarenta, perdurables quedan los binomios: Fiorentino - Troilo, Marino -Troilo, Berón - Caló, Rufino - Di Sarli, Vargas - D’Agostino» (FLORES MONTENEGRO, 2000: 85).

<sup>344</sup> Karina Micheletto, “Una orquesta típica pra la excarcelación del tango”: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-32869-2004-03-18.html> (consultato: 10/05/2023).

<sup>345</sup> Nella mia intervista a Julián Peralta del 5 agosto 2023, a Buenos Aires, lo stesso ricorda come nel 2001, Horacio Ferrer, già presidente dell’Academia Nacional del Tango, mise a disposizione i locali dell’Academia per le prove dell’Orchestra, perché questa non interrompesse la propria attività.

le esibizioni *callejeras* in seguito all'ordinanza del Gobierno de La Ciudad che rispondeva alle proteste dei commercianti.<sup>346</sup> Questo episodio, tuttavia, costituì un catalizzatore per il gruppo che iniziò la ricerca di una sede permanente per la propria attività. Il Club Atlético Fernández Fierro, inaugurato il 1° maggio 2004, rappresentò una delle più significative e feconde riconfigurazioni culturali nel contesto musicale del tango successivo al 2001.

Come osservato nel caso del centro culturale Pachamama, anche il Club Atlético Fernández Fierro è emerso frequentemente nelle interviste realizzate a Buenos Aires ai musicisti attivi durante il periodo oggetto di questa ricerca, a diversi studiosi e ad alcuni dei poeti selezionati per il corpus di canzoni. Gli intervistati hanno vissuto il centro culturale come un ambiente accogliente e stimolante, un'esplicita "oasi" aperta alla ricezione di proposte artistiche innovative,<sup>347</sup> indipendentemente dalla finalità economica, soprattutto in un'epoca in cui la maggior parte degli spazi dedicati al tango venivano assorbiti da un contesto prevalentemente commerciale. Gustavo Varela,<sup>348</sup> nell'intervista del 18 luglio 2022, ha dichiarato:

Empecé a frecuentar el Club Atlético desde su inauguración, en el 2004. Me sorprendía la calidad de los músicos, su fuerza, y su capacidad de armar propuestas nuevas permanentemente. No sabría si llamarlos conciertos, espectáculos, talleres, era algo diferente, era performance. Cosas como tocar detrás de una red de fútbol que los separaba del público, simulando tocar dentro de una jaula, o dentro de una cárcel. En el tango, nunca se había visto algo parecido. En aquellos años todavía no había salido mi primer libro, esa experiencia fue importante para mi formación tanguera. Antes del 2004 los que se dedicaban al tango decían y hacían lo mismo. La Fernández Fierro propuso un lenguaje totalmente diferente, un lenguaje que se sigue cultivando y que marcó un cambio dentro del género.<sup>349</sup>

---

<sup>346</sup> Le continue proteste degli antiquari del quartiere, che lamentavano l'impedimento della circolazione davanti ai propri negozi e gravi danni alle vendite, portarono ad un intervento risolutivo delle autorità del Gobierno de la Ciudad che nel 2003, durante il mandato di Anibal Ibarra come Jefe de Gobierno, proibirono all'Orchestra di continuare ad esibirsi nel quartiere (mia intervista a Julián Peralta, cit.).

<sup>347</sup> A questo proposito, risulta significativo sottolineare che il Club Atlético Fernández Fierro rappresentò uno dei pionieri nell'introduzione dell'aspetto performativo degli spettacoli di tango. Nel contesto specifico di tale locale, l'innovazione si manifestò attraverso l'utilizzo intensivo ed espressivo di un impianto luci sofisticato, oltre alla «proyección de imágenes en pantalla y el uso de samplers. Asimismo, instrumentos, objetos e indumentaria pasaron a tener un lugar destacado en las presentaciones» (MAURICIO, 2022: 77).

<sup>348</sup> Gustavo Varela è filosofo e musicista, titolare della cattedra di Pensamiento Contemporáneo en la Universidad del Cine di Buenos Aires e del seminario di Historia Social y Política del Tango Argentino presso la FLACSO di Buenos Aires. Alcuni dei suoi saggi sono inclusi nella bibliografia della presente ricerca.

<sup>349</sup> Mia intervista a Gustavo Varela, Buenos Aires, 18 luglio 2022.

Anche il CAFF, così come accadde al centro culturale Pachamama, ricevette diversi decreti ingiuntivi che ne chiedevano la chiusura a causa del mancato rispetto delle norme igieniche e di sicurezza. Effettivamente, il centro fu temporaneamente chiuso nel 2006,<sup>350</sup> ma riaprì pochi mesi dopo, con un'autorizzazione ufficiale e con migliori attrezzature: «la inteligencia se impuso a la dificultad. Todas las sillas son diferentes, porque han cobrado como entrada una silla para poder instalar el lugar. Entran unas 150 personas».<sup>351</sup>

Chiuso di nuovo nel 2015, anno in cui gran parte delle attività di tango della città soffrirono lo stesso destino a causa delle condizioni precarie dei locali che le ospitavano, oggi il Club Atlético Fernández Fierro è ancora al suo posto, in piena attività.

Le pareti di muratura del cortile stretto e lungo che dalla strada conduce alla sala concerti, «hablan de resistencia, compromiso y lucha»<sup>352</sup> (ROMERO L.: 2018) attraverso i manifesti appesi tra i rami di antichi glicini, testimoni cartacei di una battaglia culturale che si nega alla resa.<sup>353</sup> Il centro, nel quale la musica resta il cuore di quasi tutti i progetti culturali, e il ritmo della città sembra rimanere chiuso fuori, funziona come una sorta di «comité inmenso en el que estos militantes de la música se reúnen una vez por semana para sostener la horizontalidad».<sup>354</sup>

### 3.2.1 - La cooperativa fa la forza

No se van a quedar con el valor mayor:  
con la fuerza interior, con las ganas de dar, con el beso de amor;  
ni con nuestra obsesión por brindar amistad,  
ni con nuestra ilusión. ¡No lo van a lograr!

Saúl Cosentino

---

<sup>350</sup> In quell'occasione, come riferisce Cristian Vitale, gli ispettori del Gobierno de la Ciudad si presentarono al centro culturale con la ferma intenzione di chiuderlo: «Hace dos semanas cayó un comando de inspectores y clausuró el galpón, según ellos, por causas ridículas. “Uno de los problemas era que no había preservativos en la barra. ¿No es reloco eso?”, ríe Pablo. “Después, dijeron que no había agua caliente sin fijarse que el calefón estaba apagado. Vinieron a clausurar sí o sí»: <https://www.telam.com.ar/notas/201507/111547-ciudad-clausura-milonga-caff-club-atletico-fernandez-fierro.html> (consultato: 10/5/2023).

<sup>351</sup> “Date un fierrazo”: <https://lavaca.org/mu41/date-un-fierrazo/> (consultato: 10/5/2023).

<sup>352</sup> Lo racconta Lautaro Romero in un articolo intitolato “Un tango para la crisis”: <https://revistacitrica.com/un-tango-para-la-crisis.html> (consultato: 3/7/2022).

<sup>353</sup> Queste alcune delle frasi scritte presenti sui citati manifesti, che ho fotografato al CAFF tra luglio e agosto del 2022: «Nos juntamos a bailar tango, juntémonos también para defender nuestros derechos. ¡Recuperemos lo perdido!» «Repara con cuidado, mientras lo haces piensa en reparar el mundo», «No queremos más ser esta humanidad», «Con militancia y lealtad».

<sup>354</sup> Così lo definisce Cristián Vitale nell'articolo intitolato “El Club Atlético Fernández Fierro”: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-4349-2006-11-03.html> (consultato: 3/7/2022).

Almeno la metà dei componenti dell'orchestra Fernández Fierro aveva già condiviso l'esperienza di suonare insieme nell'orchestra Típica Fernández Branca<sup>355</sup>, una formazione giovanile nata nel 1997 su iniziativa di Julián Peralta<sup>356</sup> con l'obiettivo di mettere in pratica gli insegnamenti della Escuela de Música Popular Avellaneda,<sup>357</sup> frequentata da quasi tutti i membri del gruppo e condita da «cierta obsesión por brindar amistad»<sup>358</sup> a chiunque si fosse avvicinato con l'intenzione di unirsi al progetto.

In quegli anni il tango stava vivendo una vera e propria rinascita come genere e nel 1999, la Fernández Branca divenne il fulcro attorno al quale, sempre su iniziativa di Julián Peralta, fiorì la prima esperienza cooperativa nel campo del tango di quegli anni,<sup>359</sup> la Cooperativa Máquina Tanguera:

Un movimiento *under* que funciona hasta finales del 2000 en el sótano del Club Mariano Boedo, un club de barrio que se convierte en reducto en el cual experimentar la música, el baile y también las

---

<sup>355</sup> Il nome Fernández Branca allude a un cocktail, tutt'ora molto diffuso in Argentina, composto da Coca Cola e Fernet Branca, e chiamato popolarmente Fernando. Flavio Reggiani "El Ministro", bandoneonista dell'orchestra, ricorda il momento in cui era diventato necessario scegliere un nome per la formazione: «Pensábamos nombres graciosos. Éramos fervorosos admiradores del Fernet. Decíamos: 'Fernando, un Fernando Branca'. Y elegimos ese nombre. Como Patricio Rey. Cuando debutamos nos preguntaron si el nombre tenía que ver con un empresario que había sido carcelero (Fernando Branca). Su mujer (Marta Rodríguez Mc Cormak) había sido la amante de Massera (almirante Emilio Eduardo ídem). Branca se había hecho empresario y socio de Massera. Un día de 1977 salieron a pasear juntos en yate. Branca desapareció. Mirá dónde terminó la broma del Fernet. Todo te lleva a un pasado argentino, la cuestión de la muerte y el silencio»: <https://lavaca.org/mu41/date-un-fierrazo/> (consultato: 10/05/2023).

<sup>356</sup> Julián Peralta, pianista e compositore è attualmente uno dei docenti della Escuela de Música Popular de Avellaneda nella quale si è formato. Come evidenziato anche dalla presente ricerca, Peralta è stato ideatore e organizzatore di alcune tra le iniziative autogestite più interessanti nel campo della musica del tango tra la fine degli anni '90 e il primo decennio del nuovo secolo. Nel 2008 ha pubblicato il saggio *La orquesta típica, mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*, Buenos Aires, Editorial De Puerto.

<sup>357</sup> La Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA), unica nel suo genere in Argentina e in tutta l'America Latina, è specializzata nella formazione musicale nei generi di folclore, tango e jazz e accoglie studenti da tutta l'Argentina, oltre che da Cile, Perù, Messico, Uruguay, Colombia, Ecuador, Bolivia, Francia, Olanda e Germania. Strutturatasi formalmente nel 1987 su iniziativa della Dirección Artística de la Provincia de Buenos Aires, dipende direttamente dalla Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires. Dal 1986, anno in cui, in modo sperimentale, vennero organizzati i primi corsi per strumentisti nella sede della Escuela N°1 de Avellaneda e fino al 1989, la scuola fu diretta da un Consiglio Accademico composto da Horacio Salgán, Daniel Binelli, Rodolfo Mederos, Manolo Juárez, Hugo Pierre y Gustavo Molina. Il Consiglio aveva come obiettivo principale «conducir el plan piloto hasta que se reciba la primera camada de estudiantes y nombrar los profesores necesarios, ya que no existían títulos habilitantes para estas especialidades. [...] Por Resolución del 5 de mayo se crea la Primer Escuela Argentina de Música Popular. El Área de tango incluye a los profesores Aníbal Arias en guitarra, Daniel Binelli y Rodolfo Mederos en Bandoneón y práctica Grupal, y Horacio Salgan en piano» (MARTINO: 1997).

<sup>358</sup> *No lo van a lograr* (2008), di Saúl Cosentino ed Ernesto Pierro.

<sup>359</sup> Alcune delle esperienze di questo genere vissute a fine millennio, molte delle quali raccontate dai risultati della ricerca commissionata nel 2004 dal Centro Cultural de la Cooperación di Buenos Aires e nota come *Informe Rocchi-Sotelo*, risultarono significative per la formazione di una nuova coscienza sociale che influenzerà anche i poeti del tango, un tema che verrà ripreso nel quinto capitolo.

letras. Se trata de un verdadero semillero de creadores: más de cien músicos ensayan en el sótano del club y saldrán de allí al menos nueve de las orquestas todavía en actividad (FUMAGALLI: 2021).

L'attività della Máquina Tanguera, che come suggerisce il nome stesso, era ispirata a Osvaldo Pugliese,<sup>360</sup> si concentrò intorno al Club Social Mariano Moreno.<sup>361</sup> Per circa un anno, per il periodo di durata dell'esperienza, quel vecchio club nel cuore del quartiere Boedo, si ritrovò inaspettatamente al centro di una vivace scena musicale giovanile, la quale condivideva gli spazi dell'antico edificio con un ristretto numero di frequentatori della biblioteca e con gli avventori della sala giochi situata al primo piano.

Julián Peralta intervistato da Daniel Gonnet, lo ricorda come un posto «muy simpático porque en el segundo piso había un garito de juego. En la planta baja había una biblioteca popular. En el primero también había unos malandras *timbeando* a cualquier hora» (GONNET, 2017: 114).

Il movimento Máquina Tanguera non si ispirò soltanto alla produzione artistica di Pugliese ma anche alla gestione rigorosamente cooperativa della sua orchestra.<sup>362</sup> Si trattò infatti di un progetto che, come ricorda il bandoneonista Rubén Slonimsky, uno dei primi invitati ad unirsi, aveva l'obiettivo di creare uno spazio di condivisione e scambio per favorire la nascita di altre nuove orchestre (LUCERO: 2010).

---

<sup>360</sup> Osvaldo Pugliese, in numerose interviste rilasciate durante la sua carriera, si riferiva alla propria orchestra come «un poroto, un engranaje de la máquina tanguera» (LUCERO, 2010: 406).

<sup>361</sup> Il Club Social Mariano Boedo venne fondato nel 1928 nell'omonimo quartiere; nel 1940, lasciò la prima sede, in calle Boedo al 736 e si trasferì a pochi isolati di distanza, nella calle San Juan al 3545, dove era ancora attivo quando i musicisti della Máquina Tanguera lo scelsero come luogo di incontro. Il regolamento del club, redatto nel 1930, prevedeva l'allestimento di una biblioteca con sala lettura, una sala giochi e un salone per le feste danzanti. La Biblioteca Social venne inaugurata il 6 ottobre 1940 con un patrimonio di oltre tremila volumi: [https://boedolunaymisterio.blogspot.com/2020/07/club-social-mariano-boedo\\_12.html](https://boedolunaymisterio.blogspot.com/2020/07/club-social-mariano-boedo_12.html) (consultato: 10/10/2022). In questo salone, che negli anni '40, durante il periodo di carnevale, aveva ospitato l'incoronazione della Reina del Carnaval, nel 1999, musicisti, ballerini e poeti si diedero appuntamento due sabati al mese.

<sup>362</sup> L'orchestra diretta da Osvaldo Pugliese debuttò l'11 agosto del 1939 al Café El Nacional della Calle Corrientes. Sin dal suo debutto, l'orchestra venne regolata attraverso un sistema cooperativo chiamato *la tripartita*, perché gestita da tre musicisti dell'orchestra. Lo ricorda Victor Lavallén, bandoneonista, arrangiatore e compositore che suonò con Pugliese per oltre dieci anni: «Había una tarifa, la del Sindicato Argentino de Músicos. Primero, todos cobrábamos según la tarifa que el Sindicato asignaba, lo que "sobraba", se repartía según un puntaje establecido por La Tripartita. Ganábamos muy bien, siempre cobrábamos por arriba de la tarifa del Sindicato. Estaba muy organizado, el puntaje se ponía según los méritos realizados en el trabajo. Por ejemplo, yo hice el arreglo del tango El Pañuelito, que cantó Jorge Maciel, una leyenda en la orquesta. Era 1959; lo grabamos y salimos de gira a Rusia y China. Cuando volvimos, al cabo de un mes y medio, el tema era un éxito. Eso aumentó considerablemente mi puntaje y mi retribución económica. Era muy equitativo, estábamos todos fenómeno. Los arreglos también se pagaban. Salía del pozo de la orquesta. Un porcentaje de lo recaudado por la orquesta se destinaba al pozo del cual salían los recursos para pagar cada arreglo» (LUCERO, 2010: 107) La trasmissione radiofonica delle composizioni di Osvaldo Pugliese fu proibita, durante gli anni dell'ultima dittatura, a causa della sua affiliazione al Partito Comunista.

Il gruppo incaricato dell'organizzazione decise di dividere i costi e i ricavi in parti uguali, partendo da un programma generale abbozzato per iscritto da Julián Peralta in modo spontaneo e del tutto indicativo, e rimasto l'unico tentativo di formalizzare un modello che, tutt'oggi, funziona solo su accordi verbali:

Quería un formato cooperativo. Para mí era importante llevar también el discurso ideológico a la orquesta, venía de años de militancia, lo tengo en el ADN. Además, tenía que ver con una elección estética, con la idea de proponer una música más 'abierta'. Tampoco hacía falta que todos tuviéramos la misma motivación ideológica, lo importante era compartir el mismo proyecto, cada uno por sus razones.<sup>363</sup>

L'efficacia di questa esperienza è confermata dal numero di musicisti attualmente attivi che hanno iniziato la propria esperienza nell'ambito di quello che fu un vero e proprio "laboratorio aperto" al quale parteciparono la maggior parte degli artisti che, in seguito, si riconobbero come *generación del 90*.<sup>364</sup> Tra questi ci sono i musicisti delle orchestre La Furca, La Fija, La Imperial, El Arranque, i musicisti di Astillero e molti altri<sup>365</sup> che, grazie a tale esperienza, consolidarono non soltanto la propria arte ma anche il proprio concetto di cooperazione.

Secondo Daniel Gonnet, l'esperienza rappresentò soprattutto la ricreazione di un «espacio donde cristalizar las prácticas, organizando el aspecto económico y consolidando una identidad alrededor de una mística propia que se anuda con la cultura popular del tango, que no con su imagen de exportación» (GONNET, 2017: 114).

L'Orchestra Típica Fernández Fierro, che nacque a conclusione dell'esperienza del movimento della Máquina Tanguera e dopo lo scioglimento dell'Orchestra Típica Fernández Branca,<sup>366</sup> rappresentò in gran parte la sintesi delle esperienze precedenti. La nuova formazione

---

<sup>363</sup> Mia intervista a Julián Peralta, cit.

<sup>364</sup> L'idea dell'esistenza di una generazione di artisti formati negli anni '90 emerge in modo chiaro da due documentari diretti da Alejandro Díez: *Un disparo en la noche 1* del 2013: [https://www.youtube.com/watch?v=8mIAjm\\_OpS0](https://www.youtube.com/watch?v=8mIAjm_OpS0) (consultato: 2/6/2023) e *Un disparo en la noche 2* del 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=xXHDYYGk-KM&t=3732s> (consultato: 2/6/2023), che interpellano i principali esponenti della scena *tanguera* del post 2001.

<sup>365</sup> Queste informazioni provengono in gran parte dalla conoscenza personale dei musicisti citati, in parte dalle già citate interviste a Julián Peralta e a Yuri Venturin.

<sup>366</sup> L'orchestra Típica Fernández Branca si sciolse in occasione della proposta di realizzare una tournée in Germania. Lo ha raccontato così Julián Peralta nella mia intervista del 5 agosto 2023, a Buenos Aires: «sentí que no estábamos preparados, que para aceptar esa propuesta íbamos a tener que elegir quién iba a ser el primer violín y quién el primer bandoneón. Y quién entonces iba a quedarse. La orquesta se disolvió, cinco se fueron y cinco nos quedamos.



mantenne il proposito di continuare la gestione cooperativa delle proprie attività e, con lo stesso spirito, tutti i musicisti si impegnarono personalmente nella ristrutturazione degli spazi dell'ex officina finanziando le spese attraverso i guadagni derivanti dai concerti.

Dal 2010, oltre alle attività del Club Atlético Fernández Fierro, la stessa gestione guida anche la produzione indipendente di dischi, spartiti e videoclip e la conduzione di una stazione radiofonica, Radio CAFF. Quest'ultima, come pubblicato nella pagina web ad essa dedicata, si vanta di essere «la primera radio de tango multilinguaje [...]. Segmentos en Castellano, Inglés, Francés, Alemán, Ruso, Sueco, y Finlandés, juegan al aire en duraciones cortas y contundentes, y le suman color a la sonoridad de la radio. Amamos los esfuerzos por entendernos, el tango es el lenguaje universal».<sup>367</sup>

Anche oggi, quando l'affitto del locale che ospita il centro culturale è diventato quasi insostenibile<sup>368</sup> e, una volta coperte le spese, agli artisti resta ben poco da dividere, tutto continua ad essere suddiviso in parti uguali. Lo conferma, nell'intervista rilasciatami alla sede del CAFF nell'agosto 2022, Yuri Venturin, contrabbassista, attuale direttore della Fernández Fierro, unico membro originale del gruppo rimasto nell'orchestra:

Empezamos compartiendo todo en partes iguales y seguimos de la misma manera, aunque los músicos han cambiado todos. Personalmente, sigo creyendo en el cooperativismo como propuesta alternativa para construir una sociedad más ecuánime. Además, la cuestión no es puramente ideológica, creo que el cooperativismo, a la larga representa la elección más conveniente desde el punto de vista económico también.<sup>369</sup>

Tra le iniziative autogestite nate in campo culturale dopo il 2001, l'esperienza del Club Atlético Fernández Fierro è senza dubbio uno degli esempi più virtuosi, anche per la durata e per la singolarità del progetto, che continua a considerare prioritario il discorso «fundado en la

---

Digamos que se quedó Fernández y se fue Branca, de allí la base para un nuevo nombre y una nueva orquesta más estructurada, de la cual pudiera ser oficialmente el director musical».

<sup>367</sup> La responsabilità della programmazione di Radio CAFF, a partire dal 2010, è stata affidata a Germán Marcos, un giornalista che ha dedicato il suo lavoro alla ricerca di fenomeni correlati al movimento del tango indipendente. Le sue ricerche, pubblicate dal Centro Cultural de la Cooperación, hanno contribuito a un maggiore approfondimento e comprensione di questo campo. Inoltre, Germán Marcos collabora con Gustavo Varela nell'ambito della cattedra di Historia Social y Política del Tango Argentino della FLACSO: <https://radiocaff.com.ar/#concepto> (consultato: 15/7/2023).

<sup>368</sup> L'affitto del locale, nel periodo compreso tra il 2004 e la data attuale, è aumentato in maniera significativa, praticamente quadruplicandosi (mie interviste a Yuri Venturin e Julián Peralta), un incremento coerente con l'andamento del mercato immobiliare della zona.

<sup>369</sup> Mia intervista a Yuri Venturin, Buenos Aires, 8 settembre 2022.

horizontalidad y en el culto a la no burocratización» (WORTMAN: 2007). Questo, piuttosto che entrare in conflitto con proposte istituzionali o meramente commerciali, contribuisce alla diversificazione degli scenari culturali della città, propone un'alternativa «entre varias posibilidades de ser individuo» (CANCLINI, 1997: 58).

### 3.2.2 - «Multiplicar es la tarea»

Todavía hay mucha gente que está viva,  
todavía y Dios gracias todavía  
multiplicar es la tarea, multiplicar.

Fito Páez

L'approccio cooperativo che, come abbiamo avuto modo di evidenziare nei capitoli precedenti, è un carattere distintivo di gran parte del periodo considerato da questa ricerca, assume connotazioni particolari nell'esperienza dei creatori del Club Atlético Fernández Fierro.

I musicisti impegnati nel progetto, infatti, furono accomunati dalla convinzione che, prima di tutto, le proprie preoccupazioni etiche e politiche dovessero risultare coerenti con le proprie scelte artistiche; anche per questo motivo scelsero Osvaldo Pugliese come riferimento.

Patricio Bonfiglio,<sup>370</sup> bandoneonista della formazione originale della Fernández Fierro, che ho intervistato a Milano in occasione di un precedente articolo, ha esordito dicendomi: «nosotros somos hijos del neoliberalismo. Queríamos ser militantes en la gestión de la totalidad de nuestra actividad, como lo había sido Osvaldo Pugliese, el único que compartió todo con sus músicos. Nos gustan otros músicos por supuesto, pero Pugliese, Pugliese nos representa».<sup>371</sup>

La generazione di artisti che lavora nel post 2001, particolarmente sensibili ai temi sociali, come dimostra anche il repertorio di *letras* scritte in quegli anni,<sup>372</sup> si sentirono affascinati dalla figura di Osvaldo Pugliese per la concretezza del suo impegno politico e per la creatività della sua produzione musicale, caratteri che lo resero «un símbolo de la contracultura que, *a priori*,

---

<sup>370</sup> Patricio Bonfiglio, bandoneonista e compositore, è il direttore artistico del gruppo Rascasuelos/Rascacielos, che si distingue per una proposta performativa interessante. Questa consiste nel coinvolgimento degli stessi musicisti nell'esecuzione di un ampio repertorio di tanghi tradizionali ballabili, i quali vengono presentati con indumenti altrettanto classici (Rascasuelos). Al contempo, il gruppo offre anche un repertorio di composizioni attuali, caratterizzate da un approccio estetico contemporaneo (Rascacielos).

<sup>371</sup> Mia intervista a Patricio Bonfiglio, Milano, 20 settembre 2020.

<sup>372</sup> Il tema verrà affrontato nel quinto capitolo.

parecería estar en sintonía o más cercano con el ideal de la cultura del rock» (MAURICIO, 2022: 70).

L'Orquesta Fernández Fierro adattò al proprio progetto l'organizzazione impiegata da Pugliese per gestire l'orchestra e scelse di dividere tutto in parti uguali, perché questa formula, secondo Julián Peralta, da una parte garantiva la «eficiencia técnica de gente que labura a la par tuya», dall'altra creava una condizione fondamentale «visto que la ideología tiene que ver con la música que se produce. La ideología hace de manera de que la música misma no quiera ser 'música cerrada'». <sup>373</sup>

In questo senso, l'obiettivo di produrre una musica che, partendo dalla tradizione del tango, dialogasse con altre espressioni artistiche attraverso l'esperienza collettiva e diventando un «eslabón en la producción al cual se puedan enganchar otros», <sup>374</sup> rese ancor più coerente la scelta di tornare a costituire *orquestas típicas*. Formare un'orchestra significava compiere una scelta collettiva di per sé, «tener una típica atrás es como tener algo que te sopla y te lleva», dichiara Victoria Di Raimondo <sup>375</sup> nel documentario intitolato *Un disparo en la noche 1*.

Se la Máquina Tanguera era stata «una cooperativa generada poco a poco con algunos de nosotros que fuimos enseñando a otros, y esos a otros, así se generó que hubiera mucha gente que sabe arreglar, que sabe tocar tango y que lo hace muy bien y con muchas ganas» (ROCCHI, SOTELO: 2004), l'esperienza del CAFF ne fortificò i presupposti mantenendo al centro degli obiettivi dei protagonisti l'idea che fosse necessario ampliare il movimento musicale che stavano generando, l'idea che la «tarea» fosse appunto quella di «multiplicar» <sup>376</sup> le esperienze.

Javier Sara, pianista della Típica Imperial, una delle orchestre nate in quel contesto, intervistato da Silvana Boggiano, ricorda l'atmosfera di libertà creativa e condivisione che si respirava nella sala del club Mariano Boedo, durante le riunioni della Máquina Tanguera:

Era un lugar con orquesta en vivo, con arreglos propios, con piano de madera, con contrabajo, sin partituras, sin smoking, sin caretaje, era un lugar de encuentro. Y cuando terminaba una orquesta de tocar poníamos música para bailar, por ejemplo, a Bob Marley, y ésa era una forma de decirles

---

<sup>373</sup> Mia intervista a Julián Peralta, cit.

<sup>374</sup> *Un disparo en la noche 1*, film documentario, cit. nota 351.

<sup>375</sup> Victoria Di Raimondo, cantante e autrice originaria di Mendoza, è una delle *letristas* più interessanti del contesto del tango post 2001. Alcuni dei suoi testi appartengono al corpus di canzoni di questa ricerca.

<sup>376</sup> *Tratando de crecer* (1983), di Rodolfo "Fito" Páez.

que hablábamos de lo mismo. La idea ya no es el tango o el rock, sino el tango y el rock (BOGGIANO, 2011: 171)

Si trattò di un vero e proprio mutamento di prospettiva che si consolidò nei primi anni dopo il 2001, grazie all'insieme delle numerose iniziative della società civile in campo culturale che riaccessero il «diálogo y el intercambio entre distintas matrices culturales» (MAURICIO, 2022: 66).

Nel 2005, quando una parte dei componenti dell'orchestra lasciò il progetto del Club Atlético<sup>377</sup> e Yuri Venturin divenne il nuovo direttore della Fernández Fierro, i progetti che nacquero da questa esperienza continuarono a fondarsi sull'idea che fosse necessario soprattutto risvegliare la "capacità di creare".

Lo stesso anno Julián Peralta formò il sestetto Astillero<sup>378</sup> e nel 2008 l'Orquesta Típica Julián Peralta che funzionano tutt'ora con gestione cooperativa. Inoltre, nel 2006, insieme a un gruppo di musicisti che avevano partecipato all'esperienza della Máquina Tanguera e del CAFF, «en una casa prestada de la calle Bolívar»,<sup>379</sup> nel cuore del quartiere Monserrat, organizzò la Escuela Orlando Goñi,<sup>380</sup> progetto autogestito nato con l'idea di «generar más colegas que puedan hacer música, que es una cosa más compleja que tocar un instrumento» (GONNET, 2017: 115).<sup>381</sup>

L'esperienza comunitaria, in alcuni casi, influenzò anche la creazione poetica. In questo senso, è significativa l'inaugurazione di una modalità compositiva innovativa per il tango, che rimanda alla tradizione rock delle band locali: la creazione di testi collettivi. Questa pratica, anch'essa sperimentata per la prima volta nell'ambito delle attività della Máquina Tanguera e del centro culturale Pachamama, da una parte favorì l'ibridazione tra generi diversi, dall'altra divenne il precedente di riferimento per ulteriori collaborazioni artistiche.

---

<sup>377</sup> Nel 2005 Patricio Bonfiglio, Mariano González Caló e Fernando Añón Barros lasciarono l'orchestra seguendo Julián Peralta. Secondo Peralta, l'orchestra stava perdendo l'interesse nei confronti della sperimentazione musicale e soprattutto della ricerca poetica, «yo quería canciones nuevas también» (mia intervista a Julián Peralta, cit.).

<sup>378</sup> Il sestetto è composto da Alex Musatov al violino, Jacqueline Oroc al violoncello, Mariano González e Diego Maniowicz al bandoneón, Federico Maiocchi al contrabbasso, Julián Peralta al piano.

<sup>379</sup> Estratto dal blog della scuola Orlando Goñi: <https://escueladetangoog.blogspot.com/?view=magazine> (consultato: 26/07/2023).

<sup>380</sup> L'esperienza della scuola Orlando Goñi è stata affrontata come caso di studio da Daniel H. Gonnet in un articolo citato in bibliografia.

<sup>381</sup> La Escuela Orlando Goñi, dopo quattro anni di attività, venne ospitata dal Teatro Orlando Goñi, nel quartiere San Cristobal e dal 2015 dal Centro Culturale Tacuarí, situato nel quartiere Constitución.

### 4.3.3 - Frammenti di una città altra

Por el otro lado de la histeria,  
del shopping, el consumo y el mercado,  
al pie de una Alameda venturosa  
se hilvana lo más bello de lo humano.

Marta Pizzo

Quando il progetto Torres del Abasto fu ormai al completo, il lussuoso complesso, che comprende quattro torri di ventotto piani, un edificio destinato a studi professionali, un ampio posteggio coperto, un parco interno, il solarium e diverse piscine, effettivamente, cominciò a funzionare come un quartiere all'interno del quartiere.<sup>382</sup> L'unico legame simbolico con la zona circostante è evocato attraverso il nome attribuito alle torri: Carlos Gardel, Astor Piazzolla, Enrique Santos Discépolo e Osvaldo Pugliese (BAER, 2010: 298).

Uno degli ingressi del centro residenziale si affaccia sulla stessa strada che ospita la sede del Club Atlético Fernández Fierro. A pochi metri dal gabbiotto murato nel quale i guardiani del complesso si alternano per garantire una vigilanza costante, e a qualche isolato di distanza dai vivaci ristoranti e bar che servono *ceviche* e diffondono cumbia attraverso altoparlanti rivolti verso l'esterno, il grande portone rosso del centro culturale si apre quasi ogni sera su un mondo che sembra essersi fermato nel tempo.

La riqualificazione del quartiere Abasto, infatti, non si è limitata solamente agli investimenti in edifici residenziali e commerciali destinati a fasce di popolazione medio-alta, ma ha coinvolto anche il recupero di «aquellos mitos que exaltan el carácter mítico del supuesto “espíritu bohemio” del espacio barrial» (CARMAN, 2005: 82). La società IRSA,<sup>383</sup> proprietaria delle Torres del Abasto, dell'ipermercato Coto e del centro commerciale Abasto, ha finanziato anche la ristrutturazione del tratto di strada pedonale Carlos Gardel e della ex cantina Chanta Cuatro,<sup>384</sup> trasformata in un ristorante di lusso con spettacoli di tango.

---

<sup>382</sup> Sulla piattaforma Facebook esiste un gruppo denominato Comunidad de vecinos de las Torres de Abasto, che offre uno spazio virtuale per la condivisione di eventi e la discussione di questioni di interesse comune tra gli abitanti del complesso residenziale, dove gli stessi vengono affrontati se si trattasse di un quartiere indipendente della Capitale: <https://www.facebook.com/groups/1460999460878923/> (consultato 2/7/2023).

<sup>383</sup> Società costruttrice Inversiones y Representaciones S.A.

<sup>384</sup> Il Chanta Cuatro, oggi noto come Esquina Carlos Gardel, era un hotel di proprietà familiare a due piani, che comprendeva un bar, un ristorante, un patio e un campo di bocce. Il locale venne inaugurato nel 1893, quasi contemporaneamente all'apertura del Mercato de Abasto, ed era uno dei ristoranti frequentati da Carlos Gardel.

A pochi isolati da lì, il Club Atlético Fernández Fierro si configura come uno spazio alternativo nel quale concerti, lezioni di tango e festival hanno esclusivamente il carattere di progetti culturali indipendenti. A partire dal 2017, il centro culturale è diventato sede del Festival Autogestivo del Club Atlético Fernández Fierro (FACAFF),<sup>385</sup> un'iniziativa che potrebbe essere definita il "controfestival" del più prestigioso evento ufficiale dedicato al tango, il Tango BA Festival y Mundial.<sup>386</sup>

Nell'intervista del 9 agosto 2002, Matías Mauricio,<sup>387</sup> autore del primo studio pubblicato sul contesto del tango post 2001 ed egli stesso uno dei poeti contemporanei più interessanti, ha dichiarato:

Siento que, de acá a no sé cuántos años más, cuando observemos el tango gestado en los años 90 al 2010 quedarán dos cosas realmente importantes: el sonido de la Fernández Fierro y la lírica del Alfredo "Tape" Rubín. Ellos son los que dieron el tono de época. En el caso de la Fernández Fierro, también me refiero a su experiencia cooperativa: la creación de La Máquina Tanguera y Club Atlético Fernández Fierro. Ellos cambiaron la mirada de los nuevos creadores que ya no miran con exclusividad a Pugliese, Troilo, o Astor Piazzolla, sino a la Fernández Fierro.

Attraverso la proposta di restituire al tango la funzione originaria di pratica quotidiana spontanea piuttosto che di «práctica de consumo visual» (BAER, 2010: 312), il Club Atlético Fernández Fierro è stato in grado di restituire un frammento di città caratterizzato da «experiencias corporales e intelectuales» (SARLO, 2009: 21) non determinate unicamente da criteri di mercato.

Allo stesso tempo, all'interno del centro culturale venne inaugurata una proposta performativa innovativa per il tango. I musicisti cominciarono a esibirsi indossando abbigliamento

---

<sup>385</sup> Il Festival Autogestivo del Club Atlético Fernández Fierro (FACAFF) è un festival culturale autogestito ideato da un collettivo di artisti provenienti da diverse discipline, accomunati da un linguaggio artistico finalizzato alla sperimentazione artistica, piuttosto che alla creazione di un prodotto culturale. Il festival ha fatto il suo debutto nell'agosto del 2017, ospitato nei locali del CAFF per i nove giorni della sua durata. Dopo le edizioni del 2018 e 2019, che hanno registrato un'elevata partecipazione del pubblico e un'ampia risonanza mediatica, a partire dal 2022 il festival si è formalmente costituito come una cooperativa indipendente, accettando di beneficiare di un sussidio finanziario fornito dal Gobierno de la Ciudad. Walter Coccaro, organizzatore del festival, spiegava in un'intervista del 2019 pubblicata sul quotidiano *Tiempo Argentino*: «Con este encuentro propiciamos los conciertos en el mismo escenario de orquestas escuelas y agrupaciones de alta calidad artística que no cuentan con un circuito propio de difusión en el ambiente musical porteño. Acá nos centramos en la autogestión musical, artística y laboral, apoyando toda manifestación que se encuentre fuera de los canales tradicionales de comunicación masiva»: <https://quintoelementoweb.com.ar/llega-el-facaff-4-familia-de-artistas-del-club-atletico-fernandez-fierro.html> (consultato: 10/7/2023).

<sup>386</sup> La prima edizione del Festival si svolse nel 1998 con il nome di Festival Buenos Aires Tango.

<sup>387</sup> Alcune delle *letras* di Matías Mauricio sono parte del corpus di questa ricerca.

informale, come canottiere, magliette, scarpe sportive, jeans e persino accappatoio e infradito, come avvenne durante i concerti tenuti anche in Italia, a Milano e a Torino.<sup>388</sup> Inoltre, si esibivano su un palcoscenico decorato con rotoli di carta igienica, avvolti dal fumo generato con il ghiaccio secco e da fasci di luce multicolore, elementi tipicamente associati alla tradizione del rock. Questa proposta, che rappresentava un chiaro intento di “rinnovare” il genere, costituì allo stesso tempo una controproposta alla «política como espectáculo» (REATI, 2006: 168) e alla «videopolítica» (SARLO: 1994) che dominavano la scena culturale dagli anni '90.

Sebbene in modi diversi, sia il Centro Culturale Pachamama che il Club Atlético Fernández Fierro, possono essere considerati come «spazi chiave della speranza per la costruzione di un'alternativa a questo tipo di globalizzazione» (HARVEY, 2018: 45).

A differenza di quanto accaduto al Pachamama, la cui attività si è svolta in gran parte in forma clandestina, il Club Atlético Fernández Fierro e l'attività dell'Orchestra Fernández Fierro in generale hanno ricevuto spesso l'attenzione della stampa e dei media, oltre ad essere stati insigniti di premi locali e internazionali.

Tuttavia, sia il centro culturale Pachamama che il Club Atlético Fernández Fierro hanno mantenuto un'economia indipendente, preservando i principi di solidarietà e cooperazione come fondamento dei propri progetti. In entrambi i casi, la riappropriazione di uno spazio concreto all'interno della città, al quale è stato conferito un nuovo significato, è stato il punto di partenza per la rinascita di esperienze comunitarie aperte alla cittadinanza.

Nel caso del CAFF, l'esperienza assume una valenza particolarmente significativa in quanto il centro culturale è situato in un quartiere in cui le trasformazioni urbanistiche hanno accentuato le storiche differenze sociali, dando origine a una categoria di cittadini che, una volta trasferiti nelle *torres jardín*, sembrano avere perso la consapevolezza di appartenere a «barrios oficiales» (BAER, 2010: 306).

L'attività portata avanti dal centro culturale costituisce un esempio del fatto che il tango, espressione locale, riemerse «como propio en una época en que lo propio se desvanecía por viejo e inconveniente, por regresivo, por fuera de las grandes transformaciones, por fuera de la supuesta unidad el mundo» (VARELA, 2022:114). Inoltre, questa rinascita si inserisce nella tendenza «hacia la reterritorialización representadas por movimientos sociales que afirman lo local» (CANCLINI,

---

<sup>388</sup> Nell'ottobre del 2004, l'Orchestra Fernández Fierro venne invitata a suonare per la prima volta in Italia. A Milano, all'Hotel Quark, il 29 ottobre, concerto al quale ho assistito personalmente, e a Torino, al Caffè Procope.

1997: 48) che, secondo Canclini, rappresenta un controcanto costante alla deterritorializzazione dell'arte e della cultura operata dalla globalizzazione.

Sia la proposta eclettica e multidisciplinare del Pachamama, sia quella più propriamente musicale e *tanguera* del Club Atlético Fernández Fierro, di fronte a una città sempre più priva di spazi per il confronto, hanno stimolato l'esplorazione di alternative, invitando a «engendrar diferencias» (CANCLINI, 1997: 48). Queste iniziative hanno dimostrato di essere capaci di formare una generazione di autori e artisti in grado di rivolgere uno sguardo nuovo alla città.



## CAPITOLO 4

### SCRIVERE SULLE ROVINE

La disputa tra *civilización* e barbarie,<sup>389</sup> che costituisce il fondamento della nascita dell'Argentina moderna rappresenta, come sottolineato da María Rosa Lojo, il conflitto tra «dos posturas teóricas y vitales, dos temperamentos que tendrán herederos en la narrativa y en el ensayo» (1994: 25) con un impatto significativo sull'immaginario argentino.

Tale opposizione, che a partire da *El Matadero* di Esteban Echeverría,<sup>390</sup> ha delineato l'immagine di una città considerata culla della civiltà e della ragione, costantemente minacciata dalla pampa, un territorio "altro", primitivo e violento, da osservare quindi con cautela dall'esterno, cominciò a dissolversi a partire dall'esperienza dell'ultima dittatura.

Una condizione che, come afferma Elsa Drucaroff, influenzò in modo diretto la letteratura: «la literatura de postdictadura trae algo dolorosamente nuevo: la conciencia de que esa antinomia perdió ya todo sentido, no porque se haya superado sino porque ya no existe como tal. La barbarie y la civilización no son más opuestos, su enfrentamiento tiene poco que ver con el presente y la lucidez del arte lo percibe» (DRUCAROFF, 2011: 478).<sup>391</sup>

I primi autori che ripresero la parola dopo la dittatura, decisi a rappresentare l'esperienza di quegli anni, sperimentarono nuove modalità narrative per descrivere ciò che pareva «innombrable» (REATI: 1992), per consegnare alla memoria quei giorni in cui «lo monstruoso ocupaba la escena de la realidad argentina» (LAMBORGHINI, 1993: 500), nell'intento di esorcizzare il dolore attraverso metafore. Lo testimoniano la quantità di romanzi, racconti, poesie, saggi e diari pubblicati a partire dalla metà degli anni '80 e per tutti gli anni '90,<sup>392</sup> opere

---

<sup>389</sup> In merito alla disputa tra *civilización* e barbarie si fa riferimento alla nota 20. Tuttavia, tale questione si ripresenta ripetutamente citata nel corso della ricerca.

<sup>390</sup> Come sottolineato da Elsa Drucaroff, la collocazione di *El matadero* come primo racconto nella storia della letteratura argentina in otto volumi, pubblicata da Ricardo Rojas tra il 1916 e il 1921, rivestì un ruolo di fondamentale importanza nella formazione della tradizione e del canone letterario argentino (DRUCAROFF: 2017: 69).

<sup>391</sup> Elsa Drucaroff indica il romanzo *Las islas*, di Carlos Gamerro, come «novela fundacional» rispetto alla fine dell'opposizione tra civiltà e barbarie. Nel romanzo, infatti, il sangue perso da una vacca sgozzata all'interno dell'Università di Agronomia e Veterinaria, scorre sulla scalinata di marmo dell'edificio dell'Accademia, tingendola di rosso: «ciencia y tecnología se ponen al servicio de la satisfacción descontrolada de ambiciones y placeres del individuo poderoso, béquico y megalómano» (DRUCAROFF, 2011: 479).

<sup>392</sup> All'interno dell'ampio corpus di testimonianze letterarie pubblicate a partire dal 1983, Victoria García propone di individuare tre linee narrative fondamentali. In primo luogo, si trovano i racconti sulla dittatura militare, nei quali il protagonista è un come sopravvissuto e/o testimone del terrorismo di stato, come nel caso di *Recuerdo de la muerte* (1984), di Miguel Bonasso, *La Escuelita. Relatos testimoniales* (1986) di Alicia Partnoy, *Pasos bajo el agua* (1987) di Alicia Kozameh e *Una sola muerte numerosa* (2005) di Nora Strejilevich. In secondo luogo, si distinguono i racconti sulla storia dei movimenti di sinistra negli anni '60-'70, nei quali il testimone è accompagnato alla narrazione delle

che, nel loro insieme, costituiscono un corpus di testi di testimonianza ampiamente studiato in merito al quale Fernando Reati, nell'introduzione a *Desaparecido. Memorias de un cautiverio*, scrive:

Me inclino a pensar que el testimonio es un género híbrido, intermedio entre la ficción y la historia, o por decirlo de otro modo, entre la subjetividad y la verdad. Aunque parezca una contradicción de términos, tal vez debiéramos hablar de "verdad subjetiva" porque se trata de la subjetividad de un individuo de carne y hueso que alude a una verdad histórica desde su posición privilegiada de testigo directo (VILLANI, REATI, 2011: 17).

L'esperienza della dittatura modificò la narrazione della violenza soprattutto perché gli autori, come nel caso di Rafael Flores Montenegro, vissero la repressione in prima persona, furono essi stessi vittime di un regime il cui teatro privilegiato fu la città.

Nelle strade, nelle piazze e negli edifici, in gran parte situati all'interno perimetro cittadino,<sup>393</sup> la dittatura aveva messo in scena «las formas más espectaculares posibles para provocar el terror colectivo» (REATI, 1992: 30). Tortura e *desaparición*, infatti, avevano come obiettivo «los vivos, el conjunto de la sociedad que, antes de emprender su transformación profunda, debía ser controlada por el terror» (ROMERO L.A., 2001: 210).

D'altra parte, la città di Buenos Aires aveva subito profondi cambiamenti economici, strutturali e sociali, iniziati durante la dittatura e portati a termine nell'ultimo decennio del XX secolo, come ampiamente descritto nel secondo capitolo. L'ispirazione europea della città, testimoniata non soltanto dall'architettura, dalla moda, dalla letteratura ma anche da una storia europea della quale, come afferma Roberto Ferreyra, il protagonista di *Otumba*, il primo romanzo

---

esperienze di militanza, soprattutto legate alle organizzazioni armate. Esempi paradigmatici di questa categoria sono *Los compañeros* (1986) di Rolo Diez e *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina* (1997-1998) di Eduardo Anguita e Martín Caparrós. Vi sono poi i racconti di figli di vittime o sopravvissuti alla repressione, nei quali il testimonio veicola la ricostruzione delle identità usurpate dalla dittatura. Questi racconti comportano anche una riflessione critica sul lascito politico della generazione militante degli anni Settanta, come si evince da opere quali *La casa de los conejos* (2007) di Laura Alcoba e il *Diario de una princesa montonera* (2012) di Mariana Eva Pérez (GARCÍA: 2016).

<sup>393</sup> Secondo i dati pubblicati nel marzo 2017 nell'ambito del progetto Registro Unificado de Víctimas del Terrorismo de Estado (RUVTE), sotto alla giurisdizione della Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, fino a tale data, nel territorio dell'Area Metropolitana di Buenos Aires (AMBA), erano stati identificati complessivamente 239 siti utilizzati dalle forze repressive dello Stato, sia in maniera sistematica che sporadica, per la detenzione clandestina o illegale di individui privati della loro libertà per motivi politici, nel periodo che va dalla fine del 1974 al 1983. Di questi 239 luoghi, 57 erano situati all'interno dei confini della città di Buenos Aires. (<https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/sitiosdememoria/mapacentrosclandestinos> (consultato: 3/7/2023)).

che si prenderà in esame, «conocemos más, por los libros escolares, que de la americana» (FLORES MONTENEGRO, 2000: 86), cominciò a sfumare.

Nel corso degli anni '90 le *villas miseria* che popolavano ormai indistintamente il centro e la periferia cominciarono a diventare il soggetto di numerose narrazioni. È questo il caso del secondo romanzo analizzato, *El aire* di Sergio Chejfec. Come osservato da Sylvia Saítta,<sup>394</sup> questo romanzo rappresenta per la prima volta la miseria insediata nel cuore della capitale argentina, senza «apelar a los facilismos del panfleto de denuncia o de la crónica periodística» (SAÍTTA, 2006: 101), una caratteristica che, da questo momento in poi, contraddistinguerà romanzi, racconti e poesie.

L'immigrazione dalle regioni interne e dai paesi limitrofi, con il trascorrere del decennio, trasformò profondamente Buenos Aires; cambiarono le abitudini, i suoni, i profumi e gli accenti della lingua parlata. Qualche testo cantato, tra il rock e il blues, cominciò a dar conto del cambiamento:

Tribus de colores varios  
nuevos emisarios de ciudad pecado;  
vagan como caen los dados,  
en todos sentidos, como degollados.<sup>395</sup>

Secondo Adrián Gorelik, il carattere europeo di Buenos Aires, trattato come «un dato de la realidad cuya evidencia urbana, histórica o cultural no mereciese discusión» (2004: 72), era ormai arrivato al declino. Tuttavia, in merito all'immigrazione si consolidò la contrapposizione tra due immaginari diversi, costituitisi sin dai primi trasferimenti dalle regioni interne del Paese iniziati negli anni '40: uno associato alle origini europee, alle quali si continuarono ad attribuire valori positivi, e uno legato alle migrazioni "regionali" e dei paesi limitrofi, viste sin dalle origini come una minaccia all'ordine costituito (COHEN, 2004: 27).

In questo senso si è ritenuto opportuno prendere in considerazione le prime due raccolte poetiche di Washington Cucurto, che rappresentano una pionieristica esplorazione di questa realtà. Inoltre, si è scelto di analizzare il romanzo *Ceviche* di Federico Levín il quale, in modo

---

<sup>394</sup> Nell'articolo citato Sylvia Saítta attribuiva questa riflessione non soltanto al romanzo *El aire* ma anche a *La villa* di César Aira, romanzo datato 1998 e pubblicato per la prima volta nel 2001.

<sup>395</sup> *En la ciudad del gran río* (1997), di Vitico, Michel Peyronel, Boff Serafine (Riff).

originale, offre una rappresentazione del carattere peruviano di un quartiere emblematico dal punto di vista delle risignificazioni cittadine, l'Abasto.

Le opere di Washington Cucurto e Federico Levín, così come quelle di Juan Diego Incardona, un altro autore che rientra nel corpus della ricerca, testimoniano che, in risposta alla crisi sociale, come sottolineato da Sylvia Saítta, «la literatura argentina se territorializa y vuelve al barrio representado como el ámbito donde es posible la organización de solidaridades y cooperaciones, como base de la acción colectiva y fuente de identificación» (SAÍTTA: 2014).

Fernando Reati, nel saggio *Postales del porvenir*, un testo di riferimento fondamentale per questa ricerca, afferma che «la ciudad y sus representaciones se crean mutuamente: nosotros construimos una ciudad y ella nos impone una forma de pensarla y de pensarnos» (REATI, 2006: 88). In questo contesto si è scelto di analizzare la raccolta di racconti intitolata *La revolución de los justos* di Bruno Petroni, nella quale l'intera Regione Metropolitana viene rappresentata come un territorio accomunato dalla frammentazione sociale e dalla *civilibarbarie*,<sup>396</sup> caratteristiche che vanno ben oltre qualsiasi divisione geografica.

I confini, siano essi di natura geografica o simbolica, tra il *conurbano* e la Capitale, così come all'interno della stessa periferia, si ripresentano come elementi significativi in *Rock barrial*, di Juan Diego Incardona e, in generale, in tutta la sua opera. Tuttavia, l'autore risignifica le frontiere in maniera tale da trasformarle in fonti di generazione e moltiplicazione di storie, contribuendo così a configurare uno spazio letterario che, insieme alla musica, si configura come un luogo ideale per accogliere le narrazioni degli anni successivi alla crisi. Per questo motivo, David Merklen colloca Incardona all'interno di una generazione di intellettuali che, attraverso la propria attività e le proprie opere, hanno contribuito a mantenere viva una visione collettiva del mondo, anche in un'epoca caratterizzata da un individualismo sfrenato (MERKLEN: 2017).

Al fine di restituire nel modo più esaustivo possibile la complessità del territorio che compone il Gran Buenos Aires, una «región fundamental para comprender no sólo la metrópoli

---

<sup>396</sup> La definizione è stata proposta da Elsa Drucaroff nel saggio intitolato *Los prisioneros de la torre* ed è stata ulteriormente sviluppata in numerose pubblicazioni dell'autrice stessa. In particolare, in un artículo, la critica afferma che «en el sustantivo único *civilibarbarie*, los términos que durante tanto tiempo han estado en conflicto, coexisten sin conflicto: la civilización es en sí misma barbarie, y la barbarie es civilización. "Cabe indicar que esta nueva tendencia no significa que no encontremos hoy en lo que escriben los nuevos la vieja oposición civilización-barbarie, pero las pocas veces en que aparece es apenas, como ya se ha dicho, un dispositivo libre de intenciones prescriptivas o aleccionadoras se ha transformado en un elemento residual. Es decir, se despliega solamente como un mecanismo que simplemente produce ficción y, a diferencia del siglo anterior, es claramente consciente de su autonomía estética: un modo de nombrar el pasado, la tradición, situarse en un linaje tan solo para mostrar que ese linaje existió» (DRUCAROFF, 2017: 77).

sino la vida nacional toda» (GORELIK, 2015: 21), si è scelto di includere nel corpus della ricerca altri tre romanzi che propongono la rappresentazione di tre diversi contesti urbanistici e sociali.

Il primo tra questi, intitolato *Los otros, una historia del conurbano bonaerense* di Josefina Licitra, appartiene a una categoria di rappresentazioni letterarie che combinano «características atribuidas a las influencias mutuas entre periodismo y literatura» (PINEDO GARCÍA, 2020: 8), come emergerà nel paragrafo dedicato. Queste opere vengono comunemente definite come opere di *no-ficción*, oppure come giornalismo narrativo, tuttavia, come evidenziato da uno studio di María Dolores Palau Sempio e Antonio Cuartero Naranjo, che hanno intervistato oltre venti autori contemporanei che si riconoscono in questa categoria

en distintos países latinoamericanos, entre ellos la Argentina, la denominación *crónica* ha ido ganando peso en los últimos años, hasta convertirse en la más extendida, utilizada por los entrevistados para referirse a un “género en el que fondo y forma van a la par”, una intersección entre la “narrativa originariamente de ficción y el periodismo de datos e investigación”, como afirma Josefina Licitra (PALAU-SAMPIO, CUARTERO-NARANJO, 2018: 967).

Gli ultimi due romanzi del corpus sono ambientati all'interno del contesto urbanistico più emblematico degli anni '90: il *country club*, ampiamente descritto nel secondo capitolo di questa ricerca. Il primo di questi, *Las viudas de los jueves* di Claudia Piñeiro, è già stato oggetto di analisi da parte di diversi studi accademici consultati per questa ricerca (RASO: 2010; REATI: 2010; LÓPEZ LEVI: 2011, 2012; HEFFES: 2016;) ed è fondamentale per la mappatura di Buenos Aires che si intende delineare. Il romanzo tratta infatti un «crimen doméstico» (HEFFES: 2016) all'interno di un'enclave precedentemente considerato immune da eventi simili.

L'opera verrà analizzata in comparazione con *Retrato de familia con muertas* di Raúl Argemí il quale, tre anni dopo, ambienta questo romanzo poliziesco all'interno del *country club* Los Reyunos, ispirandosi direttamente al caso di cronaca dell'omicidio di María Marta García Belsunce che ha monopolizzato l'attenzione dei media argentini per quasi un decennio.<sup>397</sup> Tale vicenda, che ha infranto per la prima volta il mito del *country club* come “luogo inviolabile” e si è conclusa nel 2009 con la condanna all'ergastolo di Carlos Carrascosa, il marito della vittima, come

---

<sup>397</sup> Secondo Martín Sassone, giornalista intervistato nel film documentario *Carmel: ¿Quién mató a María Marta?*, un film documentario diretto da Alejandro Hartman nel 2020, ispirato al libro di inchiesta di Pablo Duggan intitolato *Carmel, la investigación definitiva sobre el caso María Belsunce* (2020), pubblicato da Planeta Buenos Aires, «el caso fue tapa de Clarín dos meses seguidos».

suggerito da Claudia Piñeiro in una delle sue interviste, si dimostrava particolarmente adatta per una rappresentazione letteraria in quanto «repite el esquema clásico del policial: si hay un delito en el cuarto cerrado, alguien tiene que ser el asesino».<sup>398</sup>

Per tale ragione, le opere letterarie e cinematografiche<sup>399</sup> ambientate nel contesto del *country club* sono frequentemente associate al genere poliziesco.

#### 4.1 - La città da risignificare: *Otumba*, di Rafael Flores Montenegro

Mi ciudad está por todos lados  
en los tangos errantes del destierro  
tirando más al pecho que al costado  
ahí donde se angustian los recuerdos.

Alejandro Szwarcman

Nel 1990, quando Carlos Menem occupava la presidenza da un anno, il direttore della casa editrice Gallimard, nonostante il consenso dei lettori editoriali, decise di non pubblicare il romanzo *Otumba*, di Rafael Flores Montenegro, perché «ya la dictadura había pasado, y la novela no iba a vender nada».<sup>400</sup>

L'Argentina avrebbe inaugurato, di lì a un decennio, l'emblematico cammino di ricostruzione della memoria e di risignificazioni, che interessò soprattutto la città di Buenos Aires, a partire dalla sentenza del Juicio a la Junta, avvenimento di tale portata reale e simbolica che, secondo Elsa Drucaroff, avrebbe consentito alle generazioni future «otro modo de ser joven» (DRUCAROFF: 2023).<sup>401</sup> Tale processo di risignificazioni viene invocato, in *Otumba*, attraverso le riflessioni di Roberto Ferreyra, tornato per la prima volta nella sua città natale dopo anni di esilio. È in questo senso che il romanzo è stato scelto come primo testo del corpus di opere analizzate.

---

<sup>398</sup> Intervista a Claudia Piñeiro: ibidem.

<sup>399</sup> Tra i film che hanno come soggetto o ambientazione il *country club* è possibile citare *Cara de queso* (2006) diretto da Ariel Winograd, *Una semana solos* (2008) diretto da Celina Murga, *Las viudas de los jueves* (2009), versione cinematografica di una delle opere analizzate in questo capitolo, diretta da Marcelo Piñeiro.

<sup>400</sup> In occasione della mia intervista a Rafael Flores Montenegro a Madrid, il 7 aprile 2006, l'autore dichiarava: «Los lectores de Gallimard habían aprobado la edición de *Otumba* antes de que saliera, pero luego, el director, se comunicó con mi agente, Isabel Guñón para aclararle que 'ya estábamos en el 90, ya la dictadura había pasado, y la novela no iba a vender nada', tal cual». Il romanzo venne pubblicato per la prima volta in Spagna, dalla casa editrice Bitácora, nel 1990.

<sup>401</sup> «La torre liberada. ¿De qué hablaba la literatura argentina post-dictadura, y de qué habla ahora?», intervista a Elsa Drucaroff, Guadalupe Campos Battilana, Carlos Gamero e Marcelo Figueras: <https://www.elcohetelaluna.com/la-torre-liberada/> (consultato: 6/8/2023).

Otumba, una città immaginaria, si inserisce nella tradizione dell'invenzione di città distopiche, una pratica che ha salde radici in America Latina. Come la Santamaria immaginata da Juan Carlos Onetti, la Macondo di Gabriel García Márquez e forse, ancor di più la Comala di Juan Rulfo, Otumba è una città onirica le cui coordinate geografiche appartengono soltanto alla letteratura. La letteratura ne definisce spazi, temi e forme, mentre l'autore la abita, segnato dal destino dell'esilio il quale porta spesso a concepire la scrittura come «única patria o como patria real» (MARTINI, 1993: 553). In questo contesto Otumba si configura come spazio mitico all'interno del quale è possibile una ricostruzione della memoria che diventa cammino salvifico.

Nel romanzo, l'autore prova a dare una risposta all'interrogativo che lo assillava da quel febbraio del 1979 in cui, scarcerato dal penitenziario di Sierra Chica, nella Provincia di Buenos Aires, grazie al reclamo dei famigliari e dei compagni di militanza,<sup>402</sup> aveva iniziato il suo esilio madrileno: «cómo se recordarán ahora las últimas tragedias de Otumba»? (FLORES MONTENEGRO, 2000: 97).

Lo spazio urbano svolge un ruolo protagonista nel romanzo, il quale, dalla prima pagina, colloca il lettore nel cuore di una «ciudad indiferente» (ibidem: 25), un luogo dove, insieme ai

---

<sup>402</sup> Rafael Flores Montenegro fu sequestrato il 9 marzo 1976 mentre si dirigeva al suo posto di lavoro come operaio in una fabbrica nel quartiere Ferreira della città di Córdoba. Insieme a lui, venne sequestrata anche Soledad García, dirigente sindacale della Unión de Educadores de la Provincia de Córdoba. Nei giorni successivi al rapimento, circa 4000-5000 membri della Mesa de Gremios en lucha circondarono Casa de Gobierno de Córdoba per richiedere la loro liberazione e la loro *aparición con vida*. Tre giorni dopo il sequestro, il governatore della Provincia di Córdoba, Raúl Bercovich Rodríguez, ufficializzò la detenzione dopo aver consultato il capo della Polizia di Córdoba, José Rodolfo Latella Frías, il quale fu successivamente destituito dal generale Luciano Benjamín Menéndez a causa della sua rivelazione. Dopo dodici giorni di sequestro e tortura, Rafael Flores Montenegro fu detenuto dal Poder Ejecutivo Nacional senza alcuna accusa formale a suo carico. Dopo diversi mesi, i parenti di Flores Montenegro ottennero un incontro con il generale Juan Bautista Sasíañ, comandante della IV Brigada de Infantería Aerotransportada, per chiedere informazioni sullo scrittore. Il generale confermò che, nonostante l'assenza di accuse, Flores Montenegro sarebbe rimasto in detenzione a causa della pericolosità delle sue idee. Il fratello dello scrittore si rivolse quindi a Raúl Alfonsín, all'epoca presidente dell'Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH), chiedendo che il nome di Rafael Flores Montenegro, venisse inserito nella lista dei prigionieri per i quali si richiedeva la liberazione. (Deposizione di Rafael Flores Montenegro, il 10 settembre 2010, durante il Tercer juicio por delitos de lesa humanidad a Córdoba, Tribunal Oral Federal Nº 1: registrazione di proprietà dell'autore). Il 12 febbraio 1979, dopo diversi tentativi respinti, Rafael Flores Montenegro ottenne lo status di rifugiato politico delle Nazioni Unite e fu accolto in Spagna. Scrive Fernando Reati nel Prologo a *Padre, mañana me van dar muerte*: «Conocí a Rafa en septiembre de 1976 cuando mi hermano menor y yo llegamos a la penitenciaría de Córdoba después de permanecer una semana vendados y esposados en el Departamento de Inteligencia de la policía. Entramos atemorizados a una celda del pabellón de presos políticos y nos encontramos frente a una docena de seres barbudos y andrajosos, delgadísimos y pálidos por la falta de sol. Parecían más cavernícolas que prisioneros. En aquel momento, Rafa era para nosotros uno más de esos desconocidos que nos bombardeaban con preguntas sobre quiénes éramos, de dónde veníamos y que sucedía en el mundo exterior del cual habían sido violentamente separados medio año atrás cuando los militares tomaron el poder y prohibieron dentro de la cárcel las lecturas, las cartas, las visitas familiares y hasta los elementos de higiene. Desde entonces Rafa y los demás prácticamente no se bañaban ni afeitaban ni se cortaban el pelo; hacían sus necesidades en tarros de lata dentro de las celdas y sufrían palizas y castigos diarios» (FLORES MONTENEGRO: 2003: 12-13).

cittadini che la abitano, si percepisce la presenza di «un millón de personas, dos, cuatro millones de muertos que no se veían por ningún sitio» (ibidem: 29).

In questa città, Alfredo Beltrán, ex militante accusato di sovversione e incarcerato durante la dittatura, si getta dal nono piano dell'edificio in cui vive, dopo aver chiuso il quaderno contenente le sue memorie. Gli scritti sono destinati all'amico Roberto Ferreyra, compagno di militanza e di prigionia, esiliato in Europa. È proprio questo lascito che spinge Ferreyra a tornare a Otumba dopo molti anni.

Come scrive Emilia Perassi nella prefazione all'edizione italiana di *Otumba*,<sup>403</sup> la «pluralità di voci ognuna portatrice di una visione intima» (PERASSI, 2006: 9) presente nel romanzo, lo rende una rappresentazione emblematica della Buenos Aires degli anni '90. A Otumba, infatti, convivono diverse figure: gli scampati al regime militare, i militari, i fantasmi dei defunti e dei desaparecidos, «sonámbulos, sobrevivientes a los que se tragaba un bar o una puerta» (FLORES MONTENEGRO, 2000: 30). Torturatori e vittime, fianco a fianco, occupano lo spazio di una città «que está por todos lados»,<sup>404</sup> e si esprimono attraverso le diverse forme narrative impiegate nel romanzo: dal monologo diretto alle voci fuori campo, dalle pagine descrittive al resoconto dei momenti onirici.

Otumba, la città dei sogni infranti, o forse Paese intero, evoca una città-patria che affonda le sue radici nelle *letras* dei tanti tanghi che l'avevano già concepita come tale:

Buenos Aires la Reina del Plata,  
Buenos Aires mi tierra querida;  
[...] Yo pienso en ti patria mía  
para calmar mi amargura.<sup>405</sup>

Come la Reina del Plata che, più che una città, rappresentava una «tierra querida» e che si configurava essa stessa come un paese, così anche Otumba

[n]o pertenece a ningún país. Existe al sur del mundo. Varios pequeños países - no por el tamaño, somos modernos -, la incluyen en sus mapas. ¿Por qué? Tal vez logremos averiguarlo después de andar y desandar, sin perjuicio de que, en un momento u otro, haya aprestos bélicos que

---

<sup>403</sup> L'edizione italiana, della quale ho curato la traduzione, è stata pubblicata da Vienneperre (Milano) nel 2006.

<sup>404</sup> *Ciudad de nadie* (2002), di Alejandro Szwarcman e José Ogivieki.

<sup>405</sup> *Buenos Aires* (1923), testo di Manuel Romero, musica di Manuel Jovés.



sobresalten a las agencias informativas: el general fulano declaró que en veinticuatro horas beberá un café en la capital del país enemigo. Y, de inmediato, la cuenta de armamentos y hombres movilizados se dispara a proporciones de hecatombe o de bendecida e higiénica carnicería poblacional, según se mire (FLORES MONTENEGRO, 2000: 37).

L'appartenenza al "sud del mondo", reiterata nell'ultimo capitolo del romanzo è il primo indizio che, insieme al titolo, collega il lettore al continente americano. Otumba, infatti, come già evidenziato dagli studiosi che si sono occupati del romanzo (PERASSI: 2006, CIPOLLONI: 1992) è il luogo, o il nome, con il quale si ricorda la battaglia dove, nel 1520, Cortés sconfisse gli aztechi, per poi sferrare, di lì a poco, l'assedio finale e la distruzione di Tenochtitlán, che determinò la fine dell'Impero azteco e l'inizio della vera conquista del continente. È questo il passato epico attraverso il quale Roberto Ferreyra evoca la propria Itaca: «Oh tumba de viejos dioses» (FLORES MONTENEGRO, 2000: 176).<sup>406</sup>

Il rifiuto della narrazione realista è categorico: «el realismo literario me parece una falacia»,<sup>407</sup> ha affermato l'autore in più di una occasione, ribadendone l'inadeguatezza come strumento di rappresentazione letteraria. Un concetto del quale, nei diversi passaggi del romanzo, si fa portavoce Alfredo Beltrán, per poi esplicitarlo nelle parole conclusive del proprio diario:

Lo dejo aquí porque no quiero recordar más estas cosas ni ocuparme de gente real. La escritura debe ser fantástica porque el realismo aburre. Quien tenga oído para oír que oiga. La realidad es muy densa. Está superpoblada y realidad más realidad es igual a nada. Mejor inventar para agregar algo (ibidem).

Fedele al progetto di una città immaginata, il romanzo fornisce pochi dettagli geografici relativi a Otumba, quasi tutti immaginari, che impediscono al lettore di cadere nella trappola di provare a identificarla con un luogo reale. Sono pura fantasia Villa del Sauce o Villamocassini. Tra l'altro,

---

<sup>406</sup> La sonorità della parola "otumba", la sua musicalità, segnalata dall'autore in diverse interviste, gioca un ruolo altrettanto importante nella scelta di questo nome, attribuito ad una città che deve individuare nuove strategie per rielaborare la morte, unica speranza di potersi incamminare verso un futuro possibile. Nella conferenza tenuta all'Università Statale di Milano il 6 dicembre 2006, l'autore dichiarava: «Otumba fue para mí una elección sobre todo sonora, musical. La U es húmeda, profunda y está en el centro. La muerte es algo de la vida en América Latina, es algo que le pasa a la vida, el paso a otra vida. La tumba no tiene allá idea de fríos mármoles.

<sup>407</sup> Intervista rilasciata dall'autore al quotidiano *El mundo*, Islas Baleares, pubblicata l'8/7/2000.

visto che presumibilmente non si tratta nemmeno di una città perché «Otumba tiene más de una capital» (ibidem: 60), a maggior ragione, Otumba si delinea come metafora di molte altre capitali.

Anche la lingua adottata nel romanzo, uno spagnolo del tutto privo di localismi argentini, contribuisce ad allontanare la possibilità di approssimazioni geografiche scontate, che risulterebbero riduttive.

Flores Montenegro appartiene a una generazione di autori che Ricardo Piglia ha definito «*militantes de la utopía*» (PIGLIA, 1993: 515), per i quali la letteratura e la politica rappresentano due modi di tracciare mondi possibili e per i quali la questione non è mai «ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía). El hombre realista contra el hombre utópico» (ibidem).

Proprio per questo, sono i riferimenti politici, l'evocazione delle torture inflitte ai prigionieri, qualche nome proprio e pochi dati storici che, improvvisamente, ci collegano alla realtà argentina. È il caso del famigerato El Olimpo,<sup>408</sup> nome del campo di detenzione clandestino nel quale, era stato sequestrato Raúl, ex compagno di Juana ed è il caso di quei «*millares de obreros que se rebelaron al Sur*» (FLORES MONTENEGRO, 2000: 134), sterminati dall'esercito nazionale durante le lotte sindacali conosciute come Patagonia rebelde.<sup>409</sup>

---

<sup>408</sup> Il centro clandestino di detenzione, tortura e sterminio Olimpo funzionò dal 16 agosto 1978 alla fine di gennaio 1979 in un'area di proprietà della División Automotores della Policía Federal, a Buenos Aires, nel quartiere Floresta. Si stima che vi siano state imprigionate circa 500 persone, la maggior parte delle quali tuttora desaparecidas. Il centro fu allestito dagli agenti del Servicio Penitenciario, utilizzando parte dell'infrastruttura del Club Atlético, un altro centro di detenzione clandestina che funzionò fino al 1977 nel seminterrato dell'edificio della Policía Federal situato su Paseo Colón, e fu demolito un anno più tardi per fare spazio all'autostrada 25 de Mayo. Il circuito noto come ABO (Atlético-Banco-Olimpo) era costituito da tre centri di detenzione illegali, che operavano in successione ed erano gestiti dalle stesse *grupos de tareas*, direttamente dipendenti dall'Esercito, dal Batallón de Inteligencia 601 e costituiti da membri della Policía Federal e della Provincia de Buenos Aires, dell'Esercito, del Servicio Penitenciario, della Gendarmeria e dell'aeronautica. Tutti a loro volta vincolati alla Marina Militare attraverso l'attività dell'ESMA. Come molti altri centri di detenzione clandestina, l'idea del suo recupero e della sua risignificazione si deve all'iniziativa di un *grupo de vecinos*, impegnati nella lotta per la memoria, sopravvissuti al centro di detenzione stesso, parenti di detenuti scomparsi e organizzazioni per i diritti umani. Dal 1996 sono stati promossi progetti per sottrarre i locali all'uso della Policía Federal. Nel 2003 la legislatura di Buenos Aires lo ha dichiarato Sito Storico con la legge n. 1197 e nell'ottobre dell'anno successivo è diventato «sitio de recuperación de la memoria histórica de los crímenes cometidos por el terrorismo de Estado y de promoción de los derechos humanos y los valores democráticos». Dal 2007, il sito è gestito dall'Istituto Espacio para la Memoria (IEM) e dalla Mesa de Trabajo y Consenso. Nel gennaio 2014, il Governo della Città e quello della Nazione hanno firmato un accordo che cedeva a quest'ultima il diritto reale di usufrutto dello spazio, che è entrato a far parte della Segreteria dei Diritti Umani. Nell'ottobre 2014, il decreto 1762 lo ha dichiarato *sitio histórico nacional*: <https://www.exccdolimpo.org.ar/historia> (consultato: 1/71/2023). Rafael Flores Montenegro, nell'intervista rilasciatami a Madrid, nell'aprile del 2006, dichiarava che, per il suo romanzo, aveva pensato forse al Campo di concentramento La Perla e che il nome Olimpo, fosse emerso inconsciamente, senza che si trattasse di una scelta. L'autore venne incarcerato da marzo 1976 a febbraio 1979 prima nella UPE1 e poi nel penitenziario di Sierra Chica in provincia di Córdoba.

<sup>409</sup> Il termine in questione fa riferimento alla più sanguinosa strage di operai nella regione della Patagonia, verificatasi nella regione di Santa Cruz, a Sud dell'Argentina, tra il 1921 e il 1922, durante il governo di Hipólito Yrigoyen. Le parti in conflitto erano rappresentate, da un lato, dalla Sociedad Obrera di Río Gallegos (affiliata alla Federación Obrera

La storia argentina è evocata anche in occasione dell'incontro tra Roberto ed Eladio, vecchio compagno di militanza, incaricato di consegnare a Roberto il quaderno con le memorie di Alfredo, che gli racconta la storia di un vecchio, un ingegnere in agronomia, arrivato nel paese via nave, «allí en 1920 o 1925, cuando el gobierno de Otumba decidió estimular el poblamiento de aquellas remotas tierras» (ibidem: 133).

Città o paese, città-paese, paese-città, Otumba, come Buenos Aires, è una città nella quale le politiche neoliberali rappresentano una pratica ormai acquisita a tal punto che, i candidati ad appropriarsi delle risorse locali o a proporre investimenti sul territorio, sono esclusivamente stranieri. Una pratica inaugurata in Argentina dall'ultima dittatura che continua, nel romanzo, anche durante il governo democratico e che induce a pensare che «el invertebrado» (ibidem: 42) al governo al quale fa riferimento il narratore, alluda al presidente Raúl Alfonsín. Anche se potrebbe riferirsi alla maggior parte dei presidenti della nazione che, da tempi immemorabili, hanno ceduto alla seduzione dei poteri economici più forti:

Hay regiones de Otumba donde aún quedan bosques inexplorados. Técnicos extranjeros han calculado las superficies exactas que ocupan, densidad y altura media de los árboles. Conocen el volumen de madera que pueden producir, y, una vez talados, los millones de toneladas de cereal que podrían cosecharse. Prontas están varias empresas para echarles el guante; lo hubieran hecho de no surgir otro grupo de técnicos - también extranjeros - que después del primer cálculo de superficie, densidad y altura media de los árboles, se interesaron en el volumen de oxígeno producido por la enorme masa verde (ibidem: 95).

Le considerazioni sopra esposte, che affiorano alla mente di Roberto Ferreyra mentre passeggia per Otumba, potrebbero altrettanto appartenere ad Alfredo Beltrán. I due protagonisti maschili

---

Regional Argentina, FORA), che riuniva scaricatori, cuochi, camerieri, impiegati alberghieri e lavoratori rurali. Dall'altro lato, si schieravano la Liga del Comercio y la Industria di Río Gallegos, la Sociedad Rural di Santa Cruz, che rappresentava tutti gli allevatori e la Liga Patriótica Argentina, che raggruppava i proprietari terrieri. Lo sciopero si concluse con una violenta repressione da parte dell'esercito guidato dal Colonnello Héctor Benigno Varela e con l'esecuzione dei lavoratori che avevano guidato questi movimenti di sciopero. (FERRANTE: 2009) Nel 2021, la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación si è costituita parte civile nel procedimento avviato presso il tribunale federale di Santa Cruz al fine di indagare sui fatti noti come "Patagonia rebelde", accaduti tra il 1921 e il 1922, e ha richiesto che si conduca un processo per la verità, nel quale si riconoscano gli eventi e si provveda al risarcimento delle vittime e dei loro familiari. Il procedimento è stato avviato nel giugno del 2021 a seguito della denuncia presentata dalla Secretaría de Derechos Humanos de Santa Cruz, la quale chiede che le esecuzioni sommarie avvenute nella provincia siano indagate come crimini contro l'umanità: <https://www.argentina.gob.ar/noticias/la-secretaria-de-derechos-humanos-pidio-que-se-investigue-la-masacre-de-la-patagonia> (consultato: 1/08/2023).

possono infatti essere interpretati come due fasi distinte nel percorso intellettuale e nella militanza dell'autore, due sfaccettature della sua personalità. In entrambi i casi, i confini tra biografia e autobiografia si attenuano quasi fino a svanire.

Sebbene possa risultare troppo evidente l'analogia tra la vita di Roberto Ferreyra, un esiliato che fa ritorno nella propria patria, e quella dello scrittore stesso, ex Segretario Generale del sindacato del caucciù, militante poi arrestato e costretto all'esilio, vanno individuati anche altri rimandi autobiografici significativi. Primo tra tutti, il riferimento a quei «muebles hechos por mano propia» (ibidem: 199) che Roberto accarezza al suo ritorno da Otumba, i quali richiamano alla memoria gli anni trascorsi dall'autore stesso durante la sua prima fase di esilio in Spagna, quando si dedicò alla falegnameria (e che stabiliscono un collegamento con la figura di Roberto Ferreyra).

Il contrappunto tra i due protagonisti è dunque soprattutto un contrappunto tra due dilemmi, tra due opzioni possibili, entrambe incomplete, che sono però entrambe scelte "vitaliste". C'è vita nella scelta di Roberto: l'azione, la costruzione di una nuova esistenza. C'è vita, nonostante il suicidio, nella decisione di Alfredo di infrangere il silenzio, di «meter palabras en todos los rincones» (ibidem: 184) esorcizzando l'orrore attraverso la scrittura. Scrivere significa dunque violare la città ammutolita, risignificarla attraverso la letteratura, per non rassegnarsi al destino di rappresentare soltanto una «cara de nada en la ciudad de la simulación necesaria» (ibidem: 62).

#### **4.1.1 - Juana e le *Madres*, una risignificazione al femminile**

Otumba si configura come una città in cui la speranza di una rinascita non si è mai completamente sopita. Questa convinzione, tuttavia, per quanto riguarda Roberto, non può più trovare riscontro tra gli ex compagni di lotta, i quali sembrano diventati talmente insensibili da aver perduto persino la capacità di «regar una inocente planta nueva» (ibidem: 185). Essa sopravvive piuttosto all'interno della sfera femminile del mondo. È in compagnia di Juana che il protagonista, esausto di parole, percepisce ancora la possibilità di essere «el origen de una música multicolor, perfumada y suave» (ibidem: 187), fondendosi con i fiori che sbocciano sui rami di un *palo borracho*.

Juana, la protagonista femminile del romanzo, alla quale la maggior parte delle recensioni ha rivolto uno sguardo tutto sommato distratto,<sup>410</sup> fino ad arrivare a considerarla «personaje secundario de Otumba» (PUERTAS: 1990) è, invece, il cuore del romanzo ed è un simbolo chiave del legame dell'opera con la storia argentina e con la città di Buenos Aires.<sup>411</sup>

Attraverso Juana, che Roberto «recordaría por siempre, mientras estuvo con ella y cuando no estuvo» (FLORES MONTENEGRO, 2000: 60) e che, una volta rientrato in Europa dopo il viaggio a Otumba, sente come «un árbol con una cuerda floja pero larga, infinita en cuyo extremo tenía a Roberto atado por la cintura» (ibidem: 208), la città riprende vita dopo gli orrori della dittatura.

Juana è la figura simbolicamente più potente del romanzo, *palo borracho* divenuto donna, o donna divenuta *palo borracho*, *madre pegada a la tierra*, nome con il quale i guaraní<sup>412</sup> si rivolgono a quest'albero.<sup>413</sup> Immagine emblematica del romanzo, il *palo borracho*, che popola le

---

<sup>410</sup> In particolare, si fa riferimento alle recensioni pubblicate su: *La Gaceta*, Madrid, 8/9/1990; *Ya*, Madrid, 8/9/1990; *El independiente*, Madrid, 28/8/1990; *El norte de Castilla*, Valladolid, 15/9/1990; *El mundo*, Madrid, 23/6/ 2000.

<sup>411</sup> Antonella De Laurentis, traduttrice e curatrice dell'edizione italiana di *Pasión e caída*, nella prefazione al volume, evidenzia come l'autore, in questo saggio che ricostruisce l'esperienza della Mesa de Gremios en lucha dal 1973 al 1976, del quale fu egli stesso protagonista, «fa un esplicito riferimento a Juana, la protagonista di *Otumba*, la quale esprime l'intensa esigenza dello scrittore di porre interrogativi a cui non è possibile rispondere: '¿Porché avevano dovuto uccidere il Minotauro? ¿Porché uscire dal labirinto? Se ne esce mai davvero?'» (DE LAURENTIS, 2011: 9).

<sup>412</sup> I Tupí-guaraní rappresentano uno dei principali gruppi etnici dell'America del Sud. Originariamente, essi occupavano una vasta area geografica che comprendeva l'Amazzonia e la costa atlantica del continente. Tra il XV e il XVI secolo, migrarono dall'America Centrale verso l'America del Sud, stabilendosi dalla regione dell'Amazzonia fino al Río de la Plata. Numerosi studiosi concordano sul fatto che queste antiche migrazioni siano state influenzate dalla millenaria tradizione Tupí-Guaraní di cercare la "Terra senza Male" (Kandire), una sorta di paradiso terrestre nel quale il corpo avrebbe trovato sollievo dalle sue fatiche. Attualmente, diverse comunità facenti parte di questa vasta famiglia linguistica sono distribuite in Brasile, Paraguay, Argentina e Bolivia. Il popolo Guaraní che si stabilì nella regione andina fu uno dei gruppi che, insieme ai Mapuche del Cile, oppose la resistenza più duratura alla colonizzazione spagnola (PEREIRA QUIROGA: 2003). Attualmente, in Argentina, la popolazione guaraní risiede principalmente nelle province di Salta e Jujuy e conta circa 45.000 abitanti. Questi discendono dai migranti provenienti dalle regioni montuose delle Ande nella vicina Bolivia orientale. Le migrazioni ebbero origine dai conflitti bellici con lo Stato boliviano e dalla perdita delle proprie terre, che vennero assegnate ai grandi proprietari terrieri insediatisi nel territorio nella seconda metà del XIX secolo. Questi conflitti culminarono con la sconfitta dei Guaraní nella battaglia di Kuruyuky nel 1892. Quarant'anni dopo, durante la Guerra del Chaco, molti Guaraní si trovarono costretti a cercare rifugio nelle terre settentrionali dell'Argentina. Questi migranti, prevalentemente impiegati nella raccolta della canna da zucchero, nelle piantagioni di banane e agrumi, e nelle segherie, si stabilirono nelle province di Tartagal, Embarcación e Orán, creando quartieri e comunità che mantengono caratteristiche simili a quelle delle loro comunità d'origine, basate sulla struttura della famiglia estesa. Attualmente, sono organizzati attraverso l'Asamblea del Pueblo Guaraní Argentina (APG Argentina). La politica di riconoscimento dei popoli guaraní in Argentina si basa sulla Riforma Costituzionale del 1994, che riconosce che i popoli indigeni sono preesistenti etnicamente e culturalmente alla Nazione Argentina (Articolo 75, comma 17), sostituendo la precedente disposizione costituzionale che promuoveva il "trattamento pacifico degli indigeni e la loro conversione al cattolicesimo". Lo Stato argentino ha riconosciuto il diritto a un'educazione interculturale bilingue (EIB) nel 2006, come modalità integrante del sistema educativo per le popolazioni indigene: Guaraní continental, Equipo Mapa Guaraní Continental Campo Grande, MS 2016: <file:///C:/Users/Utente/Desktop/cuaderno-guarani-espanol-baja.pdf> (consultato: 1/8/2023).

<sup>413</sup> Secondo i guaraní che abitavano la regione nord-orientale dell'Argentina, il tronco del *palo borracho* rappresentava simbolicamente tre fasi della vita di una donna: la giovinezza, delineata dalla parte più snella del tronco; la maturità, in cui il tronco si manifestava nella sua piena crescita, richiamando l'immagine di una donna nel periodo della fertilità; infine, la vecchiaia, in cui il tronco mostrava forme più mature. L'appellativo di *mujer* o *madre*

strade e i parchi di Buenos Aires, ha il tronco rigonfio che somiglia al ventre di una donna gravida. La sua caratteristica principale è «en efecto, la de doblarse sin romperse nunca» (CIPOLLONI: 1992), anche per questo al suo interno, nonostante la violenza reiterata dalla storia e le morti numerose, «gira el mundo» (FLORES MONTENEGRO, 2000: 187).<sup>414</sup>

Juana, compagna di militanza e antico amore di Roberto, sopravvissuta al carcere, alla tortura, al campo di detenzione, ha scelto di rimanere in città, di vivere come *insiliada* a Otumba, si è sposata, è diventata madre. La sua storia è la storia collettiva di tutti coloro che hanno resistito, una storia di *madres*, come quelle che dal 30 aprile del 1977, in piena dittatura, avevano cominciato a incontrarsi in plaza de Mayo per girare in silenzio intorno alla piramide,<sup>415</sup> consapevoli che «la palabra tiene su poder, pero el silencio es el poder» (LAMBORGHINI, 1993: 500), rivendicando la propria appartenenza a un mondo per il quale intendevano lottare. Come lo rivendica Juana dinnanzi a Roberto: «mi mundo está acá. Se removió la tierra, Roberto. Ahora tengo familia, hijos para criar» (FLORES MONTENEGRO, 2000: 85).

Nella città di Otumba la rinascita si configura come un patrimonio quasi esclusivamente femminile, nei gesti e nelle riflessioni, poiché la violenza perpetrata è connotata da una marcata impronta maschile. I colonizzatori e i soldati che avevano combattuto nelle guerre di indipendenza, così come i repressori della dittatura, erano stati fondamentalmente uomini.

Come scrive Narciso Gallego, la femminilità di Juana è «sensual pero también iniciática» (GALLEGO: 1990) ed è attraverso di lei che Roberto acquisisce consapevolezza della necessità di ridefinire il significato di una città la cui struttura è profondamente segnata dalla storia

---

*pegada a la tierra*, con cui l'albero veniva spesso designato, enfatizzava il legame tra l'immagine della donna - madre, radicata nella terra stessa. La leggenda associata alle sue origini narra che in una tribù della selva tropicale, visse una donna di straordinaria bellezza, innamorata di un valoroso guerriero, il quale ricambiava il suo amore. Un giorno, tuttavia, il guerriero partì per il campo di battaglia, e non fece più ritorno. Con la perdita dell'amato, la donna chiuse il suo cuore a qualsiasi emozione, si inoltrò nella selva e si lasciò morire. Fu così che la rinvennero alcuni cacciatori, esanime, tra le piante spinose. Questi, quando tentarono di sollevarne il corpo per trasportarlo al proprio accampamento, notarono che dalle sue membra iniziavano a svilupparsi rami, mentre la testa si inclinava verso il tronco. Dalle sue dita germogliavano fiori, bianchi come le lacrime versate dalla donna per il suo amato e che questi, con il passare del tempo diventavano rosa, come il sangue da lui versato sul campo di battaglia (MOLINA TELLEZ: 1947).

<sup>414</sup> Agli alberi rivolse il suo sguardo, simbolicamente, anche il pittore Carlos Alonso dopo la *desaparición* della figlia Paloma, nel 1976, che per trent'anni "paralizzò" la sua passione per il ritratto umano: «Mi quiebre fue con las personas, hacía árboles porque no podía siquiera bocetar la figura humana» (GELMAN, 2018: 5).

<sup>415</sup> In una mia intervista a Rafael Flores Montenegro, a Madrid (cit.) l'autore ha dichiarato: «En 1990, cuando acabo de escribir la novela, se da el último levantamiento de carapintadas, el cuarto. Entre 1986 y 1987 se habían firmado la Ley de Punto Final y la de Obediencia Debida con las que se intentaba clausurar el tema de los crímenes de la dictadura. Son las madres las que salen de nuevo a la plaza a pedir justicia. Sentía que la historia del país entero se iba a risignificar a través de ellas».

militare.<sup>416</sup> Come in un vecchio brano rock, che cantava «amar la patria bien, nos exigieron, si ellos son la patria yo soy el extranjero»,<sup>417</sup> Roberto comprende che la rinascita può sbocciare soltanto da una risignificazione operata da parte della società civile:

Juana le había contado una visión que tuvo en una plaza de un barrio alto de Otumba capital, cuyo nombre Roberto no quería recordar porque era el nombre de un general. Y hasta que tuviera nuevo nombre, él no repetiría nombres patrióticos ni antipatrióticos: prefería imaginar una república civil que no existía (FLORES MONTENEGRO, 2000: 181).

Tuttavia, la città che sfila davanti agli occhi di Roberto, pur testimoniando la sconfitta di un progetto di paese e preannunciando la miseria verso la quale questo è ormai incamminato, è una città popolata di individui “vivi”, in grado di condividere sogni e di immaginare il futuro, di «fabular. Esto de encontrarse en un bar frente a un vaso de vino o una taza de café y pasar la noche hablando» (ibidem: 87). Le voci di Otumba sono addirittura così reali che dinnanzi a queste, come ha evidenziato Blas Matamoro, è la città dell’esilio, quella reale in cui vive Roberto a configurarsi come «capital del silencio».<sup>418</sup>

I diari di Alfredo, che Roberto ripone senza leggere una volta rientrato in Europa, perché leggerli avrebbe forse significato una riconciliazione con il proprio passato (CIPOLLONI: 1992), rappresentano tuttavia la volontà di compiere un passaggio di testimone dalla città dei morti alla città dei vivi. Essi costituiscono un invito volto a preservare una memoria capace di ridare voce persino a quei «muertos soltando vida de a un poquito como un crujir de sueños» (GELMAN, 2018: 41) che continuano ad abitare la città.

Questa città, descritta da Georg Simmel come «una de esas grandes formaciones históricas en las que tendencias opuestas que encierran a la vida, se despliegan y se unen» (SIMMEL: 2005) e che la geografia culturale ci ha insegnato a leggere come testo (BARNES, DUNCAN: 1995), si fa a sua volta testo nella letteratura. Essa, nelle memorie di Alfredo Beltrán, diventa il simbolo supremo dell’eredità delle azioni umane: «siento que cuando hayamos pasado,

---

<sup>416</sup> Nella mia intervista a Rafael Flores Montenegro del 13 aprile 2022, a Milano, l’autore ha dichiarato: «Me duele la épica militar que se ha inventado para este país y siempre pensé que lo único que pudo representar un bálsamo para mi alma, en mérito a esta cuestión, fuera la estatua ‘a la madre’, presente en casi todos los pueblos de inmigrantes, una especie de contracanto hecho por la inmigración a la épica militar».

<sup>417</sup> *Botas locas* (1974), di Charly García.

<sup>418</sup> L’affermazione è estratta dall’articolo di Blas Matamoro intitolato “Escribir para no morir”, pubblicato sul quotidiano *El Independiente* di Madrid, il 28 giugno 1990.

lo que quedará acaso sean las ciudades, como antes fueron la luna, el sol, la tierra no domada» (FLORES MONTENEGRO, 2000: 191).

#### 4.2 - La città si disgrega: *El aire*, di Sergio Chejfec

Verás la última esquina  
mordiéndose en secreto  
los golpes de impiedad,  
y el último ladrillo  
de nuestra desmemoria  
sepultará la historia  
de toda la ciudad.

Alejandro Szwarcman

La città che Roberto Ferreyra si lascia alle spalle per tornare al paese dell'esilio risuona come «un concierto de tremendas músicas contrapuestas» (ibidem: 183), e il senso di fallimento del protagonista di *Otumba* è rappresentato principalmente da coloro che non comprendono fino a che punto la società si sia trasformata. I suoi ex compagni di militanza, che parlavano delle stesse cose di «cualquier hijo de vecino, pero con títulos de licenciados, muy señor nuestro, marido-esposa, doctores» (FLORES MONTENEGRO, 1990: 182) erano un simbolo evidente del fatto che la democrazia in atto fosse soltanto «producto de la derrota y la descomposición» (DRUCAROFF, 2011: 37).

Due anni più tardi, nel 1992, Sergio Chejfec rappresenta questa scomposizione e le sue conseguenze sullo spazio urbano nel romanzo *El aire*, in cui il protagonista, abbandonato dalla donna con la quale vive attraverso una lettera nella quale lo invita a non cercarla più, “colma di città” il vuoto lasciato dalla donna.

L'originalità dell'autore nel creare un parallelismo tra l'esperienza personale e le trasformazioni della città, quindi tra la sfera privata e quella pubblica, è stata evidenziata da numerosi studiosi (SARLO: 1992, BERG: 1998, REATI: 2006, ALCÍVAR BELLOLIO: 2016, LEMO: 2021). Essi concordano nel considerare che il romanzo trascende «el dilema psicológico del hombre» (REATI, 2006: 110) per configurarsi come metafora della disgregazione della città.

Beatriz Sarlo, in particolare, sottolinea come nel romanzo lo spazio urbano funzioni da pretesto, per il protagonista, per trasformare l'assenza causata dall'abbandono amoroso in un



ritmo che scandisce il suo girovagare, impedendogli di vivere tale esperienza come una «interrumpida conciencia de lo perdido» (SARLO, 2019: 392).

Dopo la separazione, Barroso esce ogni giorno dal suo appartamento e si avventura in una città che sembra conoscere bene, segue percorsi apparentemente famigliari ma percepisce un cambiamento così profondo, che persino «hábitos y modos de vida en zonas que se pensaba que ya habían adquirido para siempre cierta personalidad urbana particular» (CHEJFEC, 1992: 62) gli appaiono ormai modificati.

Fin dall'inizio della narrazione si percepisce l'emergere di un profondo sentimento di alienazione nel protagonista, evidenziato dalla costante ripetizione delle sue passeggiate, durante le quali emergono dettagli inquietanti del paesaggio urbano (ALCÍVAR BELLOLIO: 2016). Tuttavia, invece di spingere Barroso a interrompere le sue camminate, questi elementi lo incoraggiano ad avventurarsi ulteriormente in una città molto diversa da quella conservata nella sua memoria, in cui persino alcune parole tradizionalmente utilizzate per descriverla, come «barrio» (CHEJFEC, 1992: 22) o «conventillo» (ibidem: 34), sono cadute in disuso.

Come afferma Sergio Chejfec in *Teoría del ascensor*, Buenos Aires è una città in cui persino la costante orizzontalità sulla quale si posa «forma parte de la memoria profunda de los individuos como esos poemas escolares aprendidos hasta la extenuación» (CHEJFEC, 2016: 93). Proprio l'interruzione dell'orizzontalità della città, un aspetto ampiamente evidenziato da Adrián Gorelik nei suoi saggi sulla Buenos Aires degli anni '90<sup>419</sup> costituisce, anche nel romanzo, uno dei sintomi più evidenti del cambiamento dello spazio urbano.

In questo caso l'elemento dissonante immaginato dall'autore è rappresentato dall'insolita occupazione del «paisaje aéreo» (CHEJFEC, 1992: 62). Barroso, incuriosito da un articolo dal sottotitolo «La tugurización de las azoteas» (ibidem: 60), pubblicato su un quotidiano, osserva che effettivamente i tetti degli edifici nel centro sono stati occupati da baracche. Tale fenomeno costituisce l'espressione di una nuova forma di indigenza, più diffusa e occultata della povertà tradizionale: i tetti degli edifici sono invisibili ai passanti. Questi tuguri, come suggerisce il narratore, da un lato ospitano coloro che in tempi passati erano destinati a vivere in periferia e che, a causa di un ulteriore impoverimento, preferiscono stabilirsi sui tetti degli edifici per risparmiare sui costi di trasporto verso la Capitale. Dall'altra, è altrettanto evidente che

---

<sup>419</sup> Gli studi di Adrian Gorelik sulla città di Buenos Aires sono stati ampiamente considerati nel secondo capitolo della ricerca, concentrandosi in particolare sull'importanza dell'espansione «orizzontale» della città.

[a]lgunos antiguos habitantes de cómodos departamentos hubieran tenido que mudarse a la “Precaria cima” – como denominaba, a punto de ser lírico, el articulista – o que propietarios de pleno derecho de óptimas viviendas acabaran alquilándolas para poder subsistir con estrecheces en la terraza de su propiedad (ibidem: 62).

Accanto alla ridefinizione di usi e pratiche (PRÉVÔT SCHAPIRA: 2002) di alcuni luoghi di Buenos Aires, interi isolati vengono abbandonati definitivamente dagli abitanti trasformandosi in «manzanas y manzanas de ruinas» (CHEJFEC, 1992: 163) delle quali la pampa torna ad appropriarsi velocemente. Quella pampa che, come ricorda Horacio Ferrer, continua a palpitare al di sotto della città: «cuando abren una calle para hacer una instalación sanitaria se ve la tierra de la pampa que, aunque enmascarada, sigue estando».<sup>420</sup>

Buenos Aires acquisisce la sua nuova forma dal *desierto* dal quale aveva preso origine e al quale tradizionalmente si opponeva (BERG: 1998). Questo fenomeno, lungi dal rappresentare una forma di idealizzazione della vita agreste, come potrebbe suggerire la pubblicità urbana con slogan del tipo «ame el campo» (CHEJFEC, 1992: 170), «quien adora el campo es el único que merece llamarse argentino» (ibidem), rappresenta piuttosto una regressione verso il passato pre-urbano (BERG: 1998).

Come scrive Marc Augé, le grandi città hanno, per propria natura, un rapporto profondo con la storia e con la violenza della storia. Ne portano i segni delle ferite: «questa vulnerabilità e questa memoria somigliano a quelle del corpo umano, e sono indubbiamente esse che ci fanno sentire la città così vicina, così emozionante. La nostra memoria, la nostra identità sono messe in gioco quando la “forma della città” cambia» (AUGÉ, 2003: 106).

La città nella quale si muove Barroso offre al lettore un ritratto nel quale emergono le numerose carenze che contraddistinguono la Buenos Aires degli anni '90, le quali, come sottolineato da Fernando Reati «se han producido o están por producirse a partir de las transformaciones de la Argentina» (REATI, 2006: 110) e costituiscono il nucleo centrale del romanzo. Tali mancanze, come la «pobreza multiplicada»<sup>421</sup> (CHEJFEC, 2016: 108) che affligge la

---

<sup>420</sup> Intervista di Alejo Rodríguez De Fraga a Horacio Ferrer in “Tango y rock nacional: metálica del arrabal”, *Viva el tango*, N°9, primavera 1997, Buenos Aires: Academia Nacional del Tango, pp. 42-51.

<sup>421</sup> In *Teoría del ascensor*, Sergio Chejfec pubblica alcune riflessioni sulla città di Buenos Aires, osservata due anni prima della pubblicazione di *El aire* e prima di trasferirsi in Venezuela: «ya entonces Buenos Aires mostraba uno de sus rasgos más tétricos y primitivos en el contraste de esas grandes edificaciones levantadas para facilitar el traslado de masas integradas de empleados y trabajadores, edificios imponentes e intimidantes como las estaciones del Once, Retiro o Constitución, con ese presente de fachadas y entornos estropeados que cada vez más devoraban contingentes de personas agobiadas por la pobreza y el presente incierto en que vivían» (CHEJFEC, 2016: 108).

Capitale e la sua decadenza culturale, sono rappresentate non soltanto attraverso elementi urbanistici, ma anche mediante la descrizione di situazioni e comportamenti inconsueti tra la popolazione, sintomi del diffuso senso di smarrimento.

Barroso osserva i giovani che giocano a calcio nei terreni abbandonati della periferia ed è perplesso dalla mancanza di coordinazione tra i giocatori in un paese noto per essere il paese di «campeones de fútbol, boxeo y hockey»<sup>422</sup> come canta un brano rock del gruppo Bersuit Vergarabat. Il protagonista osserva inoltre che le persone, private ormai di risorse economiche, si riuniscono in gruppi di fronte alle vetrine dei negozi della Capitale e le osservano, quasi come se si trovassero davanti a un palcoscenico, «empañando los vidrios con la conversación, integrando corrillos aislados, hablando en voz más o menos bajas» (ibidem: 53). Oppure si aggirano per le strade come «tribus flotantes» (ibidem: 19) chiaramente disorientate, insieme ai tanti disoccupati che vagabondano senza meta sui marciapiedi, con le mani in tasca.

In questa città post-apocalittica, che si è successivamente rivelata premonitrice, rispetto alla Buenos Aires di fine millennio, le strade sono frequentate da comitive di bambini che abitano sui marciapiedi, nelle stazioni e ai capolinea degli autobus. Questi sembrano essere gli unici ad avere conservato una sorta di organizzazione, poiché si riuniscono in “confraternite di raccoglitori” di piccoli oggetti commerciabili che potrebbero prefigurare le esperienze cooperative sviluppatesi a Buenos Aires nella seconda metà del decennio.<sup>423</sup> In una realtà assai diversa da quella in cui i padri lavoravano perché «el hijo estudiara de doctor»<sup>424</sup>, ora i bambini, grazie alla propria docilità e ingenuità, e in alcuni casi grazie alla propria agilità fisica, vengono impiegati in diversi settori del lavoro manuale, una pratica accettata dalla società come consueta e promossa dalla stampa locale, che sottolinea come «a los niños le fascinaba trabajar» (ibidem: 59).

Barroso, come Chejfec, avverte che questa città è in continua mutazione: «Buenos Aires como ciudad es para mí un mapa de sí misma, porque aunque la conozca hasta lo profundo, cualquier cosa que esto quiera decir, se presenta siempre como si se tratara de señales en permanente conflicto y cuyo significado resulta definitivamente variable» (CHEJFEC, 2016: 93). Nulla è in grado di arginare l'instabilità e il declino di un luogo nel quale tutto accade nell'indifferenza generale (REATI: 2006). Inoltre, gli sforzi del protagonista, che cerca di

---

<sup>422</sup> *La argentinidad al palo* (2004), di Oscar Righi, Gustavo Cordera, Juan Subirá, Pepe Céspedes, Carlos Martín (Bersuit Vergarabat).

<sup>423</sup> Tra di esse le due esperienze analizzate nel terzo capitolo di questa ricerca.

<sup>424</sup> *Giuseppe el zapatero* (1930), di Guillermo Del Ciano.

convincersi che «todo es igual» (CHEJFEC, 1992: 71), come verrà analizzato in seguito, risultano inefficaci nel suo tentativo di esercitare un controllo sul mondo materiale attraverso la meticolosa misurazione di ogni cosa.

Buenos Aires, abbandonata da molti, perde le sue caratteristiche urbane fino al punto in cui, insieme alla morte del protagonista, le frontiere tradizionali, reali e simboliche sembrano dissolversi definitivamente e la città stessa «dejaría de ser una ciudad» (CHEJFEC, 1992: 163).

Contrariamente alla città immaginata da Rafael Flores Montenegro, destinata a divenire la custode simbolica della memoria, la Buenos Aires di Chejfec si trasforma in aria, e la rarefazione del paesaggio sottrae ogni cosa. L'autore prospetta un futuro in cui «nuestra desmemoria sepultará la historia de toda la ciudad»,<sup>425</sup> come già intuibile dalle notizie pubblicate sui giornali. Proprio i quotidiani, che Barroso legge ogni giorno, sembrano destinati unicamente a coloro che «estuvieran por primera vez en la ciudad, que hubiesen llegado hace y poco al país e incluso al mundo» (CHEJFEC, 1992: 74).

#### 4.2.1 - Gli oggetti della decadenza

Il protagonista di *El aire* instaura una relazione particolare con il mondo materiale che lo circonda, che lo induce a elaborare ognuno dei suoi sentimenti, compreso il dolore causato dall'abbandono di Benavente, attraverso l'interazione con gli oggetti. Ciò che ossessiona Barroso, dedito a misurare e pesare tutto quello che appartiene alla realtà tangibile, come ha sottolineato Fernando Reati, «no es tanto la materialidad de lo real sino precisamente su opuesto, el cambio constante a la que se ven sometida las cosas» (REATI, 2006: 110).

Il giorno successivo alla partenza di Benavente, mentre Barroso riorganizza la cucina dell'appartamento in cui viveva con la donna, i piatti e le cose<sup>426</sup> domestiche, delle quali nota l'opacità e l'usura, gli procurano una profonda tristezza e lo portano a una riflessione di natura metafisica:

---

<sup>425</sup> *Requiem para la última esquina*, di Alejandro Szwarcman e José Ogivieki.

<sup>426</sup> Secondo la prospettiva teorica di Remo Bodei, esiste una distinzione concettuale tra "oggetto" e "cosa". L'oggetto è definito come ciò che esiste in contrapposizione al nulla, si relaziona al soggetto e richiede un confronto con quest'ultimo. Viceversa, il termine "cosa" fa riferimento a tutto ciò che suscita interesse e ha significato per il soggetto. Inoltre, la "cosa" implica un intricato nodo di relazioni che coinvolgono sia il soggetto individuale che la sua dimensione collettiva (BODEI: 2009). Tuttavia, è importante sottolineare che questi due concetti non sempre appaiono rigidamente distinti quando si considerano gli individui, spesso assumendo caratteristiche intermedie tra l'uno e l'altro (ARNESANO: 2016).

Según él, el deterioro de los objetos prefigura el propio. Benavente, pensó, podía pensar distinto: que el deterioro de los objetos acompaña el propio; pero para Barroso era previo no sólo por significar aquello percibido en primera instancia, sino porque al serlo devolvía a los espíritus, como un espejo, la imagen aproximada y la propia decadencia; eso que antes había permanecido como una noción, de pronto ahora y para siempre, al enfrentarse a ellos, pasaba a ser también una experiencia (CHEJFEC, 1992: 27).

Allo stesso modo, l'azione del protagonista, del tutto logica, che lo porta a mettere ordine tra gli abiti e gli oggetti personali lasciati nella camera da letto dalla donna che se n'è andata, assume nel romanzo una funzione specifica, perché attraverso quel gesto «el recuerdo de Benavente adquiriría otra categoría: menos inmediato pero más estrictamente material» (CHEJFEC, 1992: 17).

Come suggerito dal narratore, l'importanza delle cose osservate diventa evidente nel momento in cui il rapporto si fa tangibile, cioè quando Barroso lo trasforma in esperienza fisica. L'uomo, di fronte all'armadio che contiene i propri abiti, percepisce che questi appaiono estranei alla sua vista e si rende conto che «sólo recuperaban cierta familiaridad gracias a sus manos» (ibidem: 44).

La concretezza di cose e oggetti diventa una sorta di àncora di salvezza per il protagonista e, allo stesso tempo, si configura come una chiave interpretativa del proprio mondo privato e delle trasformazioni della città in cui si muove.

La stessa precarietà di Buenos Aires, infatti, è rappresentata nel romanzo mediante la simbologia attribuita a diversi oggetti<sup>427</sup> che «explicitan su propia inadecuación» (ALCÍVAR BELLOLIO: 2016), per esempio, alcuni strumenti di cui non si conosce più l'utilizzo. Questo concetto risulta evidente soprattutto nel caso della rappresentazione dei nuovi poveri, la cui mancanza di risorse per sopravvivere in condizioni precarie si manifesta attraverso la propria incompetenza nell'uso degli utensili necessari per costruire un alloggio, tanto da dover ricorrere a «profesionales de viviendas precarias»<sup>428</sup> (CHEJFEC, 1992: 137). Sono impacciati, si muovono in

---

<sup>427</sup> Come scrivono Emilia Perassi e Fernando Reati nella presentazione al dossier *Cosas, objetos, artefactos*, «es mucho lo que podemos aprender de los múltiples objetos que rodean la vida de los individuos: objetos a veces mínimos, domésticos, efímeros y aparentemente triviales, pero tan significativos como las grandes batallas, las luchas políticas o los movimientos sociales» (PERASSI, REATI: 2020).

<sup>428</sup> L'autore fa riferimento a una delle numerose professioni transitorie e comunque precarie emerse durante gli anni '90. A tal proposito, Fernando Reati, nel suo articolo intitolato "Changas, curros y rebusques. Narraciones sobre las nuevas formas de trabajo en Argentina", immagina un ipotetico viaggiatore che, dopo vent'anni di assenza, fa ritorno a Buenos Aires verso la fine degli anni '90. Questo osservatore nota i segni dell'instabilità e del declino argentino

modo goffo, gli attrezzi spesso sfuggono loro di mano e «cualquiera que mencionara frente a ellos la palabra cuchara, plomada o cortafierro se enfrentaría a suspiros dubitativos y ojos en blanco. [...] lo mismo sucedería con las palabras revoque, medianera o, simplemente, caño; y ni hablar de las chapas acanaladas, el cartón prensado o el fibrocemento» (ibidem).

Allo stesso tempo, per i nuovi indigenti, che siano essi immigrati dai paesi limitrofi o ex lavoratori di classe media caduti in disgrazia, a differenza dei bisognosi dei decenni precedenti, alcuni arnesi del tutto superflui in condizioni di vita precarie meritano di venire conservati come se fossero reliquie di un «confort antiguo» (ibidem: 140). Un esempio di questo è rappresentato da un vecchio frullatore posato sopra uno scatolone di cartone, trattato quasi come un soprammobile o un simbolo di distinzione in un contesto in cui la povertà non è più determinata dalle proprie mancanze, ma piuttosto dalle più o meno «escasas posesiones» (ibidem).

Si tratta di un cambiamento profondo rispetto agli oggetti, siano essi sacri o profani, esposti nella «vidriera irrespetuosa» del *Cambalache* di Enrique Santos Discépolo e messi in vendita per garantire la sopravvivenza durante la crisi degli anni '30. Questi oggetti, ai quali non è stata sottratta la sacrale intimità (BODEI: 2009) attribuitagli dai precedenti proprietari, rappresentano per i contemporanei il simbolo di una ricchezza il cui ricordo è ancora vivo e doloroso. Al contrario, gli oggetti con cui interagiscono gli abitanti della Buenos Aires di *El aire* testimoniano che il «vaciamiento de los signos» (HAMMERSCHMIDT: 2013) è ormai completo, poiché non rimandano più ad alcuna funzione condivisa dalla società.

Anche il denaro ha perso la sua funzione, sostituito dal vetro, che i cittadini si affannano a raccogliere per strada e con il quale si paga ormai ogni cosa, dal biglietto dell'autobus ai generi alimentari. Questo cambiamento ha portato i supermercati a modificare la propria struttura riducendo drasticamente lo spazio destinato alla circolazione per far posto alle «jaulas de alambre, de dimensiones verdaderamente supremas, donde se ponían las botellas con que la gente pagaba» (CHEJFEC, 1992: 78), che costringono i clienti a seguire un percorso più contorto.

---

attraverso la comparsa di una moltitudine di nuove e insolite figure professionali, generate dalla disperazione e dalla creatività popolare. Tra queste figurano ad esempio: «los *coleros*, vale decir desocupados que por unos pesos guardan un lugar en las interminables colas frente a bancos y oficinas; los *cospeleros*, automovilistas qua a cambio del equivalente a un viaje en transporte publico acercan hasta su destino a un vecino que va en la misma dirección; los *arbolitos*, cambistas que en la calle compran y venden dólares a unos centavos de diferencia respecto a lo ofrecido en las agencias [...] artesanos tendiendo sus productos sobre una manta en cualquier vereda, vendedores de cuanta minucias pueda imaginarse a bordo de colectivos y trenes, promotoras enfundadas en ropas ajustadísimas distribuyendo volantes y anuncios, payasitos, tragafuegos y limpiadores de parabrisas arriesgando la vida entre el tráfico de las avenidas» (REATI, 2006a: 233).

Inoltre, il nuovo valore attribuito al vetro non impedisce la persistenza delle disuguaglianze sociali, visto che le bottiglie integre vengono valutate molto di più rispetto a quelle danneggiate o ai frammenti di vetro. Tanto è vero che «a pesar de que el sistema valoraba a los envases en tanto vidrio, las personas humildes que querían pagar con trozos sueltos [...] no podían, no se los aceptaba» (ibidem: 79).

Se il deterioramento degli oggetti privati del protagonista preannunciava la sua stessa decadenza, accade lo stesso ad una città nella quale ogni oggetto suggerisce l'imminenza del declino. Considerando che, come afferma Remo Bodei, «ci costituiamo per tramite delle cose e ci situiamo nello stesso orizzonte in cui esse ci situano» (BODEI, 2009: 51), l'architettura della città del futuro è delineata a partire dai residui della disintegrazione: gli pneumatici inutilizzabili, le vasche arrugginite, i resti di muratura.

Questi oggetti si configurano come simboli di un nomadismo che sembra essere l'unico destino riservato agli abitanti di una Buenos Aires in cui, a causa della disgregazione dello Stato, persino la povertà ha perso la propria connotazione di problema sociale, per essere invece considerata come una «incapacidad individual» (CHEJFEC, 1992: 142). In questa città, persino «la aspiración a poseer» (ibidem: 140) oggetti privi di qualsiasi utilità pratica o significato simbolico diventa l'ultima traccia di memoria di un antico benessere ormai perduto per sempre.

#### **4.3 - Zelarayán e *La máquina de hacer paraguayitos*, la Buenos Aires latina di Washington Cucurto**

Una noche de vida hay que vivirla,  
una noche de amor hay que gozarla  
una noche de cumbia hay que bailarla.

Gilda

Il romanzo di Sergio Chejfec che, come scrive Beatriz Sarlo «hace girar el imaginario urbano de la literatura argentina» (SARLO, 1997: 22) collocando la barbarie nel cuore della città, anticipa una realtà che fa il suo ingresso nella letteratura attraverso le prime due raccolte poetiche di Washington Cucurto, eteronimo di Santiago Vega, scrittore originario di Quilmes.

A partire dalla poesia di Cucurto, la Capitale argentina acquisisce una nuova identità narrativa che si inserisce pienamente nel «callejero literario» della città (DEYMONNAZ, 2011: 141), allontanandosi dall'immaginario europeo che la caratterizza dall'inizio della modernità.

La zona del Once,<sup>429</sup> i quartieri Constitución e La Boca, sono al contempo palcoscenico e soggetto poetico di *Zelarayán*<sup>430</sup> e di *La máquina de hacer paraguayitos*,<sup>431</sup> opere in cui l'autore traccia il perimetro della zona di Buenos Aires nella quale intende muoversi per dare voce, per la prima volta, agli immigrati di origine latinoamericana che vi risiedono. Peruviani, paraguaiani, boliviani e dominicani condividono gli spazi del centro storico insieme ai commercianti ebrei e coreani<sup>432</sup> dell'Once, rappresentanti delle comunità tradizionali della zona; non manca quasi

---

<sup>429</sup> El Once (o Once de Septiembre) è il nome di una zona di Buenos Aires, situata all'interno del perimetro del quartiere Balvanera. I confini dell'Once non sono chiaramente definiti. Alcune fonti li circoscrivono all'area compresa tra le strade Rivadavia, Pueyrredón, Corrientes e Pasteur, mentre altre ampliano tale definizione estendendola a est fino all'Avenida Callao e a nord fino all'Avenida Córdoba. Il suo nome trae origine dalla presenza della stazione ferroviaria centrale nella zona, denominata "Once de Septiembre," la quale a sua volta commemora l'11 settembre 1852, data in cui Buenos Aires ottenne l'indipendenza dal resto dell'Argentina. Questo quartiere "non ufficiale" cominciò a prendere forma nel 1775, con l'inaugurazione dei Corrales de Miserere, situati nell'area corrispondente all'attuale Plaza Miserere e alla stazione. L'edificio, inizialmente adibito a mattatoio, ha progressivamente favorito l'insediamento di numerose attività commerciali e l'arrivo di immigrati spagnoli, russi, polacchi e tedeschi. Nel 1868, fu fondata la Congregación Israelita, la prima associazione ebraica di Buenos Aires. La comunità ebraica è stata pioniera nel quartiere di Once e fino agli anni '80 del XX secolo, quando altre comunità iniziarono a insediarsi nella zona. Gli ebrei hanno mantenuto la propria zona di riferimento tra l'Avenida Córdoba, Corrientes, Riobamba e Pueyrredón. Molti di essi emigrarono verso Israele in seguito alla crisi del 2001. I coreani si stabilirono nella stessa zona durante il decennio del 1980, mentre le altre comunità attualmente residenti nel quartiere vi arrivarono a partire dagli anni '90, in particolare peruviani e africani. Lo scrittore Martín Birmajer, che risiede nel quartiere ed è autore del saggio intitolato *El Once, un recorrido personal*, pubblicato nel 2004 da Alfaguara, ne offre un ritratto contemporaneo essenzialmente multietnico: el tiempo pasa más rápido en el barrio judío, coreano, boliviano, peruano, senegalés, burkinafasino, chaqueño, rastafari, policía, mexicano, sanjuanino, explosivo, del Once» (MORENO, SOGARI: 2015).

<sup>430</sup> *Zelarayán*, pubblicato da Ediciones Del Diego nel 1998, fu il vincitore del primo premio del Segundo Concurso Hispanoamericano "Diario de Poesía" nel 1997: <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-41/> (consultato 7/8/2023). L'opera come dichiarato dall'autore nell'epigrafe, gli procurò anche «un juicio de una asociación coreana, una censura nacional y sobre todo, el enojo consiguiente quita saludo de mi madre y hermana» (CUCURTO, 2007: 10).

<sup>431</sup> *La máquina de hacer paraguayitos* fu originariamente pubblicato nel 1999 dalla casa editrice Siesta, dopo aver vinto il primo premio del concorso indetto nel 1999 dalla stessa casa editrice. Tuttavia, per questa ricerca, si è scelto di fare riferimento alla seconda edizione dell'opera, pubblicata da Mansalva nel 2005, che include alcune poesie precedentemente escluse dalla prima edizione e pubblicate nel 2002 dal centro culturale Belleza y Felicidad (esperienza illustrata nel secondo capitolo della ricerca) con il titolo ¡Oh, tú dominicana del demonio!

<sup>432</sup> Secondo Carolina Mera (1998), a partire dal 1965, emerge un significativo fenomeno migratorio di cittadini coreani verso l'Argentina. La metà di questa popolazione si è radicata nel periodo compreso tra il 1984 e il 1989, prevalentemente nella Capitale e nel suo *conurbano*. I primi coreani sono arrivati in Argentina tra il 1956 e il 1957, come prigionieri di guerra a cui è stata concessa l'opzione di emigrare in un altro continente, poi, a partire dal 1962, piccoli gruppi isolati di coreani hanno fatto il loro ingresso nel paese, integrandosi in un più ampio flusso migratorio diretto verso l'America Latina. Gli anni '90 hanno rappresentato per la comunità coreana un periodo di crescita qualitativa e riduzione quantitativa, con un flusso migratorio prevalentemente costituito da individui in possesso di capitali d'investimento, provenienti da una Corea moderna e industrializzata eppure, la popolazione proveniente dalla Corea del Sud ha raggiunto il suo apice demografico proprio in quel decennio. Nello stesso periodo, sono giunti in Argentina anche cittadini coreani di discendenza cinese, originari della regione di Yanbian, i quali si sono principalmente integrati nella comunità coreana di Buenos Aires. Essi parlano coreano e si identificano come coreani. In generale, fin dall'inizio del loro insediamento, i migranti coreani hanno dato vita a una rete di solidarietà fondata su legami affettivi e basata sull'identità etnica, la quale si è sviluppata storicamente nel contesto argentino. Le istituzioni più rilevanti dal punto di vista sociale e culturale per questa comunità sono state le chiese evangeliche e la Chiesa cattolica coreana: <https://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/11.-La-comunidad-coreana-de-Buenos-Aires.-Una-experiencia-de-convivencia-intercultural.pdf> (consultato: 3/9/2023).



nessuno all'appello delle voci dell'immigrazione che tra la fine degli anni '80 e il decennio del '90 cambia il volto di Buenos Aires.

Il linguaggio adottato dall'autore per rappresentare il nuovo mosaico etnico della città, già oggetto di diversi studi accademici (SARLO: 2019; DRUCAROFF: 2011; DEYMONNAZ: 2011; PRIETO: 2007, 2008; CELLINO: 2013), ha richiamato anche l'attenzione di Ricardo Piglia che ha paragonato il procedimento linguistico applicato da Cucurto ai localismi paraguaiani e boliviani, a quello impiegato da alcuni autori classici della letteratura e della canzone popolare:

[...] trabaja con un lenguaje que se hace cargo de esa situación, como Arlt o Armando Discépolo, en su momento, se hicieron cargo de la presencia de los inmigrantes italianos y judíos. Lo político allí es de qué modo en el lenguaje están funcionando nuevas realidades y nuevas situaciones, y pareciera que la literatura capta muy bien esas cuestiones.<sup>433</sup>

Cucurto rivisita il *lunfardo* tradizionale, incorporando neologismi provenienti dalla lingua guaraní, espressioni tipiche dell'America centrale, localismi peruviani e termini inglesi "argentinizzati". Questi elementi, amalgamati attraverso una scrittura che non opera alcuna «diferenciación entre el lenguaje culto del escritor y el lenguaje del pueblo» (CELLINO: 2013), danno vita ad una proposta letteraria che, come afferma Elsa Drucaroff riferendosi alla produzione poetica dell'autore,<sup>434</sup> rappresenta «una de las innovaciones líricas más importantes del siglo XX en la Argentina» (DRUCAROFF, 2011: 500).

Per questa analisi, tuttavia, si ritiene altrettanto importante tenere conto che, come evidenziato da Julio Prieto, il proposito principale dell'autore, intenzionato ad attribuire uno spazio e un linguaggio alla Buenos Aires marginale di fine XX secolo, «se plantea de tal modo que contribuyen a él indistintamente poesía y novelas» (PRIETO: 2008). Per questa ragione si farà riferimento anche ad alcune delle opere in prosa.

A partire dal decennio del '90, lo spazio del quartiere, ampiamente presente nella letteratura popolare del Novecento, torna a essere il soggetto privilegiato di romanzi, poesie,

---

<sup>433</sup> Raquel Garzón, in un articolo intitolato "Ricardo Piglia, elogio de la lentitud" intervista lo scrittore in merito alla letteratura contemporanea: [https://www.clarin.com/revista-n/literatura/ricardo-piglia-elogia-lentitud\\_0\\_Cw7GJVQlv.html](https://www.clarin.com/revista-n/literatura/ricardo-piglia-elogia-lentitud_0_Cw7GJVQlv.html) (consultato 2/9/2023).

<sup>434</sup> Come specifica Elsa Drucaroff, tali innovazioni linguistiche non risultano altrettanto efficaci nelle opere narrative di Cucurto, rispetto alle quali sono necessarie anche caratteristiche come la costruzione di trama, la creazione di personaggi collocati all'interno di un mondo storicizzato, mentre l'autore non sembra in grado di «armar una secuencia de hechos con lógica interna» (DRUCAROFF, 2011: 500).

testi di tango e di rock.<sup>435</sup> Lo evidenziano diversi studi (SAÍTTA: 2014, ROLLE: 2013) che sottolineano la tendenza della letteratura a «inscribir sus representaciones dentro de espacios geográficos, preferentemente urbanos, claramente identificables como barrios o zonas efectivamente existentes» (LOCANE: 2013). Per Cucurto, interprete di questo orientamento, il quartiere, perimetro ideale all'interno del quale rappresentare la città migrante contemporanea, ha una funzione taumaturgica: «el barrio nos transforma, nos vuelve criaturas prodigiosas en el prodigio del callejeo de un barrio que se sabe inmigrante, pero creó su territorio, marcó su línea. De acá para allá, nadie es inmigrante ni está fuera de la ley» (CUCURTO, 2006: 47). Già a partire dalla sua prima opera, l'autore passa in rassegna quartieri e strade di Buenos Aires nominandoli in modo esplicito, con l'intenzione di fornire al lettore riferimenti geografici concreti sulla mappa cittadina: l'Abasto, Consitución, el Once, si oppongono simbolicamente a Calle Saguro o Coronel Díaz, emblemi di una Buenos Aires feroce, insensibile, nella quale «porteñitas bien engrupidas» (CUCURTO, 2007: 15) esibiscono i propri posteriori, avvolti in abiti costosi, sulle scale mobili degli shopping center, incuranti della miseria che le circonda. Al contempo, nei negozi di tessuti e nei laboratori di sartoria del Once, dove sia i proprietari che i lavoratori hanno cambiato volto, si stabiliscono nuove gerarchie di potere tra immigrati di diversa provenienza: «un coreanito cara River Plate se acercó y lo mandó al salteñito a planchar tela» (ibidem: 16).

Come accadeva nella città rappresentata da Chejfec, anche nella Buenos Aires parcellizzata che costituisce il contesto principale della produzione letteraria di Cucurto, gli abitanti sembrano vivere costantemente in transito e l'autore stesso si ritrae come un viaggiatore alle prese con quartieri e luoghi diventati fortezze pressoché inespugnabili. Un esempio emblematico in questo senso è rappresentato dal racconto "El hombre del casco azul"<sup>436</sup> in cui, prendendo spunto dallo stile narrativo dei mezzi di comunicazione degli anni '90, caratterizzato dal coinvolgimento diretto degli spettatori e dall'uso di riprese "camera a mano" (DESTÉFANIS: 2012), Cucurto restituisce l'atmosfera delle diverse zone della città durante il suo viaggio in bicicletta come rifornitore della catena di supermercati Coto.

---

<sup>435</sup> Tra questi romanzi, quello oggetto di analisi nel paragrafo seguente è *Ceviche* di Federico Levín. Altri esempi sono rappresentati da *Lanús* (2002) di Sergio Olguín, *Monserrat* (2006) di Daniel Link, *Los Lemmings* (2011) di Fabián Casas e da tanghi come *Mataderos* (2012) di Pacha González o *Balvanera* (2013) di Ángel Pulice e Ruth De Vincenzo, il cui testo verrà esaminato nel prossimo capitolo di questa ricerca.

<sup>436</sup> Il racconto venne pubblicato nel 2005 come parte della raccolta *Las aventuras del señor maíz*. In questa ricerca si fa riferimento alla versione pubblicata nei Quaderni di LaTina Cartonera n°2 (2018): <https://doi.org/10.13130/2611-6537/10578> (consultato: 3/09/2023).

Se la filiale Coto nel quartiere Boedo, di origine popolare, concede a Santiago Vega la possibilità di consumare liberamente un'abbondante colazione, nel supermercato del quartiere «Palermo Cheto Puto y Holliwood» (CUCURTO, 2018: 86), egli non è nemmeno autorizzato a togliersi il casco mentre svolge il suo lavoro, perché «si te lo sacás te pueden echar, es una reglamentación municipal» (ibidem).

La disgregazione sociale si manifesta altresì mediante le rivalità e i conflitti quotidiani, i quali generano reazioni quasi sempre contraddistinte da un manifesto carattere xenofobo, che testimoniano una contrapposizione tra le diverse comunità di immigranti. È ancora il caso del rifornitore di supermercati, il quale, di fronte alle osservazioni del responsabile di un negozio riflette: «un encargado salteño o jujeño, o paraguayo, no me puede enseñar ni el color de la Puna, porque yo me patié y me morfé todo en la década trágica cuando muchos estaban en pañales» (CUCURTO, 2018: 37).

I nuovi immigrati, nominati con sostantivi che ne esplicitano la provenienza, *salteño*, *chaqueña*, *coreanito*, *paraguayo*, finiscono per tracciare un puzzle di etnie che tingono Buenos Aires di una “negritudine” stigmatizzata come elemento estraneo, sin dalle origini dell'Argentina moderna<sup>437</sup> della quale l'autore, che è anche voce narrante e protagonista delle proprie opere, si sente parte integrante.

La città neoliberale, afflitta dalla corruzione, dagli eccessi e dalla scomparsa di spazi di condivisione sociale, che aggrava l'emarginazione degli “esclusi”, sfila davanti agli occhi del lettore attraverso una galleria di quadri grotteschi fino all'inverosimile.

I conflitti, le rivalità, le vendette, vengono sfogate e consumate giorno dopo giorno con rapidità e con una leggerezza che sfocia nel cinismo, come accade in una delle poesie più violente, contenuta in *Zelarayán*, nella quale la figlia adolescente di un datore di lavoro coreano che si

---

<sup>437</sup> Secondo Ana Lucía Cervio, le strategie di “sbiancamento” attraverso la modifica delle categorie razziali sono state al centro della narrativa dominante dello Stato-Nazione argentino, strutturatosi con forza dall'inizio del XIX secolo, delineando le linee guida di un progetto nazionale che avrebbe definito gran parte delle politiche statali del XX secolo. Tale narrativa ha consolidato una mitologia nazionale basata sull'“estinzione” di *negros* e *negras*, la quale è diventata un fondamento dello Stato-Nazione e, di conseguenza, ha relegato chiunque non fosse *blanco* ed *europeo* alla condizione di estraneità. In questo contesto, la categoria *blanco* ha progressivamente assunto il ruolo di uno spazio normativo in grado di determinare le caratteristiche socialmente attribuite a ciò che è considerato “normale”, “autoctono” e “nazionale”. Al contrario, il termine *negro* è stato relegato ad indicare uno stato di “eccezionalità” associato a situazioni di stranezza, esotismo e diversità. Dal XIX secolo fino ai giorni nostri, l'aggettivo-sostantivo *negro* è utilizzato in Argentina per riferirsi ai gruppi subalterni. *Negros*, *indios*, *cabecitas negras*, *negros villeros*, e *negros del plan* sono termini che testimoniano le modalità attraverso le quali viene tuttora designato “l'altro”. In particolare, a partire dalla metà del XX secolo, la categoria *negro* ha smesso di essere associata esclusivamente all'ascendenza africana, diventando invece un segno di subalternità legato alle classi popolari e povere (CERVIO: 2023).

rifiuta di pagare il dovuto agli impiegati, viene brutalmente violentata sotto gli occhi del padre. La xenofobia rappresentata in questi versi, per la quale l'autore fu oggetto di denuncia,<sup>438</sup> è tuttavia un carattere preponderante della società degli anni '90, che stigmatizzava i migranti come delinquenti anche attraverso i principali mezzi di comunicazione.<sup>439</sup> Tale carattere risultò per Cucurto un aspetto ineludibile della rappresentazione della ferocia degli anni del *menemismo*, come ha affermato egli stesso in una mia intervista del 3 settembre 2022: «me crié en un barrio de migrantes bolivianos y paraguayos. Era mi mundo real y quise contarlo con la crudeza de la sociedad de esos años. Hoy ya no podría utilizar el mismo lenguaje».<sup>440</sup>

Il quadro etnico della città "latina" è già completo in *La máquina de hacer paraguayitos* dove, nonostante il titolo faccia riferimento al Paraguay, acquisisce rilevanza la presenza dell'immigrazione dominicana,<sup>441</sup> caratterizzata da una comunità prevalentemente femminile.<sup>442</sup>

---

<sup>438</sup> Per questo episodio si rimanda alla nota 430.

<sup>439</sup> Secondo uno studio condotto da Cecilia Melella, negli anni '90, la questione dell'immigrazione rivestì un ruolo centrale nei mezzi di comunicazione in Argentina, soprattutto nella stampa egemonica, che formulò una rappresentazione pregiudizievole degli immigrati latinoamericani. Questi ultimi vennero utilizzati come capri espiatori per esplicitare le principali conseguenze delle politiche neoliberiste implementate durante il primo mandato di Carlos Menem (1989-1995). Tematiche quali la disoccupazione, la precarizzazione dell'occupazione, la riduzione dei servizi pubblici, l'insicurezza o l'aumento della criminalità, tra altre, vennero interpretate dai media dominanti attraverso il processo di stigmatizzazione degli individui stranieri (MELELLA: 2016). Carolina Montero, in un interessante studio che analizza gli articoli giornalistici riguardanti i migranti esterni pubblicati dal quotidiano Clarín nel 1997 e nel 2005, ha dimostrato che la maggior parte di tali articoli, se non addirittura tutti, risulta priva di contenuti xenofobi espliciti o manifesti, tuttavia: «si se presta atención a los temas tratados, aparece una situación completamente diferente: el 57,4% de las noticias versan sobre delitos y contravenciones cometidos o sufridos por migrantes, manteniéndose dicha proporción prácticamente igual a lo largo del período. Seguidamente, aparecen tópicos referidos a cultura (12%), en tanto que el resto de los temas, entre los que se incluyen educación, salud, vivienda, mercado de trabajo, etc., no supera el 3% de las menciones. Es, pues, a través de esta selección temática que los medios de comunicación efectúan una operación simbólica de gran importancia, como lo es asimilar migración a delincuencia. Asimilación aún más pronunciada para los extranjeros de países vecinos y Perú» (MONTERO, 2009: 126).

<sup>440</sup> Mia intervista a Cucurto, Buenos Aires, 12 settembre 2023.

<sup>441</sup> Nell'epigrafe alla prima edizione, l'autore dichiara di avere scritto questa raccolta «bajo el poderoso influjo de mis amigas dominicanas del conventillo El Palomar» (CUCURTO, 2005: 40). Cucurto riporta inoltre l'episodio che ha dato origine al titolo della raccolta con l'intenzione di mettere esplicitamente in relazione la stessa con il mondo della cumbia: «Una vez, en una bailanta, una mujer me dijo: ¿querés conocer mi máquina de hacer paraguayitos? Y comencé a escribir día tras día» (ibidem).

<sup>442</sup> Secondo lo studio pubblicato nel 2003 dall'Organización Internacional para las Migraciones, considerando l'assenza di una significativa presenza storica di immigrati dominicani in Argentina, è opportuno esaminare il percorso delle donne dominicane in relazione alle traiettorie delle altre donne migranti. La presenza delle donne dominicane in Argentina, strettamente collegata all'implementazione della Ley de Convertibilidad, è diventata rilevante, soprattutto nella città di Buenos Aires, a partire dal 1995. Nel 1995, Buenos Aires costituiva un mercato del lavoro in cui era possibile trovare impiego nel settore dei servizi (lavoro domestico, assistenza a bambini e anziani, ristorazione, ecc.) con salari mensili compresi tra 500 e 21.800 pesos/dollari. Tuttavia, è importante notare che esiste una stretta correlazione tra l'immigrazione delle donne dominicane e la tratta organizzata da individui o reti che promuovono e coordinano l'emigrazione, con l'obiettivo finale di costringere le donne alla prostituzione. In particolare, il reclutatore emerge come una figura centrale nella pianificazione dei viaggi e nell'inserimento nel mercato del lavoro, soprattutto per le donne identificate come in grado di contrarre un debito e per coloro che non hanno contatti diretti a Buenos Aires. In generale, nella Capitale Federale, coesistono la prostituzione di strada e diverse forme di case chiuse, mentre

In questo contesto, la donna dominicana, incarnazione paradigmatica della sensualità selvaggia, «dominicana del demonio» (CUCURTO, 2005a: 15), per la quale «la cama es un ring» (ibidem: 35) e che «cuando habla parece que te garcha» (ibidem), rappresenta una provocazione per la Buenos Aires “bianca”, cattolica ed ebrea. La città intera non può che arrendersi dinanzi a un impeto seduttivo, al quale nessuno risulta immune, né il «tucumanito de la pieza vecina» (ibidem: 31), né i librai della calle Corrientes «judíos harapientos» (ibidem: 16) abituati a delegare la propria felicità alle sacre scritture: «Las argentusas no entienden lo que es el amor y en pleno centro porteño planté mi bandera» (ibidem: 40).

La prostituzione, così come la violenza, il razzismo e qualsiasi altro tema, vengono affrontati dall'autore «sin denuncia ni solemnidad» (DRUCAROFF, 2011: 507), come nel caso della prostituta dominicana, madre di tre figli a Panama e di sei in Venezuela, che afferma senza alcun dubbio di natura morale: «soy la respetabilísima, la Dominicana. He pagado los impuestos con mis ahorros. He contribuido al bienestar nacional» (CUCURTO, 2005b: 42).

Nella città “cucurtiana”, tuttavia, le frontiere territoriali e simboliche sembrano perdere di significato in alcuni spazi in cui la società civile, al di fuori dell'ambito politico e delle istituzioni, sembra riscoprire segni di solidarietà. Questo si manifesta nei *conventillos*, dove le prostitute, oltre a fornire i servizi previsti, «se te hacían amigas, compinches de antifaz oscuro de la noche, te llevaban a su pieza, te mostraban las fotos de bautismo y comunión de sus hijos, las cartas, los mails impresos, eran la cara oculta y trágica del romanticismo en Latinoamérica» (CUCURTO, 2011: 199).

Un altro esempio è presente nella raccolta di racconti intitolata *El curandero del amor*, dove durante un *taller* di scrittura che si trasforma inaspettatamente in un'orgia collettiva, due adolescenti alle prime armi si ispirano al punto da comporre «el poema más largo y bello y calentón de la historia de la literatura argentina, latinoamericana y mundial» (CUCURTO, 2006: 142). Questo episodio, che in modo provocatorio riscatta la spontaneità popolare come risorsa creativa, non solo fa riferimento alla nascita di Eloisa Cartonera ma richiama anche le esperienze

---

le donne che risiedono nelle province interne operano principalmente in queste ultime. Nei casi in cui alle donne vengano trattenuti i documenti durante i viaggi, queste vengono trasportate direttamente dall'Aeroporto alle case chiuse situate nella Capitale Federale o nella città di La Plata: [https://publications.iom.int/system/files/pdf/migracion\\_prostitucion\\_argentina.pdf](https://publications.iom.int/system/files/pdf/migracion_prostitucion_argentina.pdf) (consultato: 10/9/2023).

letterarie vissute da Cucurto nei centri culturali della città, tra cui il Pachamama,<sup>443</sup> insieme a Santiago Llach:<sup>444</sup>

Santiago, nuestro tallerista, referente ineludible de las jóvenes promociones de poetas, quien nos había dicho que en el taller aprenderíamos a editarnos nuestros propios libros, nos haríamos autobombo promocionándonos, que nos levantaríamos minas fotocopiando nuestros poemas y desacralizaríamos toda forma de poesía culta y formal» (ibidem: 141).

Tra i luoghi di socializzazione popolari, il più influente è, tuttavia, secondo Cucurto, il mondo della *bailanta*,<sup>445</sup> il quale simbolicamente costituisce anche un ponte di collegamento tra la Capitale e il «litoral oscuro y áspero de chapas del conurbano bonaerense» (CUCURTO, 2005b: 9). Pertanto, nonostante l'autore, come precedentemente evidenziato, concentri la sua opera principalmente all'interno dei confini della Capitale, soprattutto dopo il 2001,<sup>446</sup> proprio attraverso la rappresentazione del mondo della *bailanta* inevitabilmente volge lo sguardo al *conurbano* di una città che, in quegli anni, contava già «quince millones de pobres, setecientos en cada bailanta a lo largo de setecientas bailantas, en La Matanza, Lomas del Mirador, Fiorito, Morón, Lanús y todo el gran Buenos Aires» (ibidem: 9).

---

<sup>443</sup> La maggior parte degli autori intervistati per la ricostruzione della storia del Pachamama ha affermato che le riunioni e i *talleres* potevano spesso degenerare in situazioni di promiscuità sessuale.

<sup>444</sup> Santiago Llach, poeta, scrittore e traduttore, partecipò attivamente alle attività del centro culturale Pachamama. È inoltre il fondatore di due piccole case editrici: Siesta, una delle prime a pubblicare le poesie di Cucurto, e Garrincha Club.

<sup>445</sup> La Academia Nacional del Lunfardo ha dedicato nel 2001 una sessione accademica all'analisi del termine *bailanta*. Dai contributi presentati dai diversi studiosi, è emerso che la parola è stata utilizzata per la prima volta nel 1918, nel racconto "Los Mensú" contenuto in *Cuentos de amor, de locura y de muerte* di Horacio Quiroga, per indicare un luogo di ballo in cui «damiselas avivadas inducían a beber a los mensú». Fin dalle sue origini, il termine è stato associato a locali di ampie dimensioni destinati al ballo e rivolti alle classi popolari. Nonostante le varianti nei generi musicali accolti nelle *bailantas* nel corso del tempo, il termine ha conservato la sua accezione originaria, diventando il luogo per antonomasia della musica *cuartelera* e della cumbia (GOBELLO, OLIVARI: 2003). Attualmente, il termine *bailanta* si riferisce a un insieme di espressioni musicali e agli spazi in cui si riuniscono gli appassionati di tali generi (ALBARCES: 2014). Un approccio analogo è riservato alla parola *milonga* nell'ambito della cultura del tango, poiché essa indica sia un ritmo musicale che il luogo in cui gli appassionati di questo genere si riuniscono.

<sup>446</sup> La crisi del 2001 causò una temporanea interruzione dell'immigrazione, che riprese a pieno ritmo a partire dal 2003, con un afflusso significativo soprattutto da parte di migranti provenienti dal Paraguay e dalla Bolivia. Come chiarisce Marcela Cerutti, nel 2003 l'Argentina modificò in modo sostanziale la sua legislazione in tema di immigrazione stabilendo che i migranti provenienti dai paesi del MERCOSUR, con la sola condizione di non avere precedenti penali, avrebbero potuto ottenere la residenza in Argentina. Il 17 aprile del 2006 prese il via un'operazione nota come Operativo Patria Grande, una sanatoria che regolarizzò i migranti già presenti sul territorio, provenienti da Brasile, Paraguay, Uruguay, Bolivia, Chile, Perù, Venezuela, Colombia, Ecuador. Su dieci richiedenti, otto risultarono di nazionalità paraguaiana. Questi, insieme ai boliviani, costituirono il 94% dei richiedenti (CERUTTI: 2009). Essi continuarono a concentrarsi principalmente nei quartieri centrali della capitale e nelle aree del *conurbano*, nelle quali era già presente popolazione proveniente dagli stessi paesi, aggravando ulteriormente il panorama di segregazione urbana.

#### 4.3.1 - Una nuova mitologia scandita dalla musica

Nel ritratto urbano tracciato da Cucurto, la musica emerge come uno dei caratteri distintivi attraverso i quali l'immaginario europeo di Buenos Aires si allontana, fino a sfumare in lontananza. A partire dalla pubblicazione di *Zelarayán*, il centro della Capitale, dove secondo Ventura Lynch la milonga «se bailaba en los casinos de baja estofa del Once y de Constitución» (BORGES, 2016: 28) adotta una nuova colonna sonora che riflette l'eco dei Caraibi.

La Buenos Aires di Cucurto non esiste, se non nella musica che la rappresenta, non soltanto la cumbia ma anche «salsa, merengue, chachacha» (CUCURTO, 2005a: 15), «cachaca mexicana» (CUCURTO, 2007: 20), il bolero, ritmi che scandiscono la creazione di una nuova mitologia per la Buenos Aires latina, la quale sta prendendo forma in luoghi come *bailantas*, *yotibencos* e *pensiones* (DEYMONNAZ: 2011).

Negli stessi cortili in cui, ai primi del '900, europei e *criollos* avevano mescolato le proprie tradizioni nella musica e nella danza fino a creare un genere nuovo, il tango, che avrebbe dato loro un'identità collettiva, negli anni '90 «octogenarios niños bailan un cumbiazo» (CUCURTO, 2005a: 50).

Come era accaduto per il tango, ballato nei locali malfamati della città del *bajo*, ma anche nelle feste familiari organizzate nei cortili dei *conventillos*,<sup>447</sup> i ritmi latini accompagnano la quotidianità dei nuovi immigrati i quali, a differenza di quelli del secolo precedente, sono già accomunati da una musica propria: la cumbia. Del resto, il *porteño* immortalato da Ángel Villoldo nel 1903, che non esitava a definirsi «hijo de Buenos Aires», esibiva il ballo come sua massima abilità:

Cuando un tango en la vigüela  
rasguea algún compañero  
no hay nadie en el mundo entero  
que baile mejor que yo.

---

<sup>447</sup> Come ho affermato in un studio precedente: «la maggior parte degli studiosi, che ne conferma l'origine postribolare, racconta e motiva come il tango, già a partire dagli anni 1910-1915 cominciò a depurarsi, a sostituire con metafore i primi testi triviali, a raffinare le sfacciate coreografie iniziali per arrivare, con la benedizione parigina, ai locali del centro di Buenos Aires. Tuttavia, c'è anche chi sostiene, come José Sebastián Tallón, che esistettero da sempre due tanghi o, meglio, due forme del tango: una malfamata, postribolare ed una semplicemente popolare, decente, ballata e suonata nei *conventillos* (case operaie con un grande cortile in comune) di quartieri che, prima ancora che equivoci, furono insediamenti proletari» (FUMAGALLI, 2013: 54).

No hay ninguno que me iguale  
para enamorar mujeres,  
puro hablar de pareceres,  
puro filo y nada más.<sup>448</sup>

In modo simile anche Silvio Astier, il protagonista del romanzo *El juguete rabioso* di Roberto Arlt, aveva seguito un percorso simile. Dopo aver attraversato una lunga serie di delusioni, sognava di raggiungere l'Europa e, con lo sguardo rivolto al di là del Río de La Plata, condivideva i suoi pensieri con l'amico, *El Rengo*:

- Sí, la vida es linda, Rengo. Es linda. Imaginate los grandes campos, imaginate las grandes ciudades del otro lado del mar. Las hembras que nos seguirían; nosotros cruzaríamos como grandes bacanes las ciudades al otro lado del mar.
- ¿Sabés bailar Rubio?
- No, no sé.
- Dicen que allí los que saben bailar el tango se casan con millonarias (ARLT, 1991: 104).

Questi personaggi della letteratura e della musica popolare compongono una vasta galleria di caratteri che Cucurto amplifica con la creazione di un nuovo protagonista dei sobborghi, un “*porteño* latino”, marginale, appassionato di danza, amante delle feste, del sesso e dell'alcol. È il caso del suo stesso padre, fervente cattolico e abile ballerino, destinato a morire in *Zelarayán*. Nella poesia *Papá se incendia*, l'uomo, alla guida di un autobus in fuga dalla polizia, salta in aria in seguito a un grottesco incidente, sebbene resti il dubbio che si tratti di un attentato:

Todos los paraguayos odian a Papá.  
Porque ese hombre es un demonio.  
Porque cuando suena la cumbia nadie  
la baila como él.  
Porque papá se cojió a la más linda  
de Samber Club (CUCURTO, 2007: 20).

---

<sup>448</sup> *El portenito* (1903), musica e testo di Ángel Villoldo.



La città tracciata dalla musica si completa a partire dalla pubblicazione della prima *cumbiela*,<sup>449</sup> *Cosa de negros*, in cui l'epigrafe accoglie il lettore in un mondo la cui identità è già definita quasi esclusivamente dalla musica che lo rappresenta:

Señores y señoras, bienvenidos al fabuloso mundo de la cumbia. Están por ingresar con boleto preferencial (y en una Ferrari) al magnifico barrio de Constitución, cuna de la mejor cumbia del mundo, lugar donde todo es posible. Maravíllense con esta atolondrada historia de amor entre Cucurto, el Sofocador de la Cumbia, y Arielina Benúa. Presencie el despegue del yotibenco más grande de la ciudad. Conozcan a todos los malandras de la música tropical: Frasquito, El Tipeador, Suni La Bomba Paraguaya (CUCURTO: 2003: 64).

In *Cosa de negros* tutto, anche l'immaginario europeo, quando necessario, viene evocato attraverso i richiami alla tradizione musicale. Nel testo, Magela, una delle giovani dominicane che accompagnano il protagonista, Washington Cucurto, star della cumbia dominicana nelle sue mirabolanti avventure per la città, al momento di elogiarlo esclama «¡Vaya, nosotras también tenemos nuestro zorzal criollo, chicas!» (ibidem:78), alludendo al desiderio di eguagliare il mito di Carlos Gardel.<sup>450</sup>

Nello stesso testo il presentatore del Rincón del Litoral, tempio cittadino della cumbia, dopo aver rivolto i suoi saluti in guaraní a un ampio pubblico composto fondamentalmente da «hermanos paraguayos» (ibidem: 100), rivolge un pensiero all'«altra» Buenos Aires, quella che, rispetto a Constitución, sorge «un poquito más lejos, en el Parque Lezama, barrio de tango, luna y misterio»<sup>451</sup> (ibidem: 99).

La musica, se da un lato offre alla comunità latina un momento condiviso, dall'altro ha perso il proprio potere universalizzante nei confronti delle altre comunità che abitano la città, configurandosi come un ulteriore simbolo della frammentazione. In questo senso, è emblematico ricordare, ad esempio, che i «monstruos» descritti nel racconto di Cortázar,<sup>452</sup> immigrati delle province interne, frequentavano la milonga durante il proprio giorno di libertà dopo una

---

<sup>449</sup> La *cumbiela* è un genere letterario inventato dall'autore, una «suerte de novela ambientada en el mundo de la bailanta»: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-6582-2006-12-13.html> (consultato: 2/7/2023).

<sup>450</sup> Il termine *zorzal criollo* rappresenta uno dei soprannomi popolarmente attribuiti a Carlos Gardel, più volte citato in questa ricerca e in merito al quale si rimanda alla nota 331.

<sup>451</sup> Le parole «barrio de tango, luna y misterio» appartengono a un verso del tango *Barrio de tango* (1942), musica di Anibal Troilo, testo di Homero Manzi.

<sup>452</sup> Il riferimento è al racconto «Las puertas del cielo» di Julio Cortázar, introdotto nel primo capitolo della ricerca.

settimana di lavoro, perché il ballo rappresentava uno strumento per integrarsi in un mondo del quale ambivano ad essere parte.

Al contrario, per il nuovo «monstruo» (CUCURTO, 2007: 12), che negli anni '90 raramente può godere di un giorno libero ed è spesso «desalojado del supermercado/ por tener malos hábitos/ y ser improductivo/ para la Sociedad/ para la Gran Empresa Nacional de los Mendes» (ibidem), la musica rappresenta principalmente un'occasione di oblio, un «talismán para la felicidad»<sup>453</sup> in grado di garantire almeno «una noche de vida [...], una noche de amor [...], una noche de cumbia».<sup>454</sup>

Nella città di Cucurto, simbolicamente, il mondo della cumbia si configura quindi come l'unica possibilità, sebbene ingannevole, di assaporare l'illusione dell'uguaglianza sociale: «la cumbia no es de nadie. Ni de las discográficas, ni de las bailantas, ni de los autores, la cumbia es del hogar donde suena, es de aquel que la sabe bailar»,<sup>455</sup> dichiara l'autore in un'intervista del 2015. All'orizzonte resta tuttavia il sospetto che l'oblio temporaneo procurato dalla musica non sia affatto sufficiente a compensare le mortificazioni provocate dall'ingiustizia sociale, come suggerisce la disperazione del protagonista di *Cómo son hechos los arcos iris y porqué se van*, il quale, licenziato dal suo posto di lavoro presso la fabbrica di caucciù del quartiere Constitución si chiede sconsolato:

¿Era necesario semejante viaje,  
venir de Salta, para ver el arco iris  
sobre el techo de una fabriquita,  
de una bailanta mugrosa? (CUCURTO, 2007: 15).

---

<sup>453</sup> *Viva la cumbia* (1964), musica di Ismael Orozco, testo di Ben Molar.

<sup>454</sup> *Sigo el ritmo*, di Gilda e Juan Carlos Giménez.

<sup>455</sup> Intervista di Lucitzel a Washington Cucurto, *Más claro* (agosto 2015): [https://issuu.com/revistamasclaro/docs/masclaro\\_agosto\\_digital](https://issuu.com/revistamasclaro/docs/masclaro_agosto_digital) (consultato: 8/9/2023).

#### 4.4 - Buenos Aires come Lima: *Ceviche* di Federico Levín

Ricas montañas, hermosas tierras  
risueñas playas, es mi Perú  
fértiles tierras, cumbres nevadas,  
ríos, quebradas, es mi Perú.

Oscar Áviles y los hermanos Zañartu

Nella zona del Once che Washington Cucurto ha immortalato come «el Imperio Inca del Asfalto del Río de la Plata, la Sudamérica sudaca del pollo frito» (CUCURTO, 2006: 47), Federico Levín ambienta *Ceviche*,<sup>456</sup> romanzo poliziesco nel quale Héctor El Sapo Vizcarra, giornalista gastronomico ossessionato dal cibo e appassionato del tipico piatto peruviano a base di pesce crudo che dà il titolo al romanzo, «está en busca del mejor lugar de la ciudad para narrarlo».<sup>457</sup>

L'autore colloca immediatamente il lettore «en el barrio porteño del Abasto» (LEVÍN, 2009: 11) dove, durante una cena al ristorante Doña Lili, El Sapo assiste casualmente al presunto omicidio di El Rey, direttore musicale del complesso Sus Majestades Incáicas, che si esibisce in pianta stabile nel locale, un episodio che lo spinge ad assumere il ruolo di *detective* improvvisato.

La figura del protagonista, giornalista e “presunto investigatore”, permette al narratore di muoversi liberamente negli spazi pubblici e privati del quartiere Abasto, dove la presenza dell’immigrazione peruviana<sup>458</sup> viene evidenziata, sin dalle prime pagine. El Sapo si muove infatti,

---

<sup>456</sup> Il romanzo è stato pubblicato nel 2009 all'interno della collana Negro absoluto, diretta da Juan Sasturain, che raccoglie romanzi polizieschi che hanno come teatro privilegiato la città di Buenos Aires: «La literatura policial argentina - la de Jorge Luis Borges, la de Roberto Arlt y Rodolfo Walsh - se merecía una colección de novela en la que, después de El Séptimo Círculo, Evasión, Rastros, Cobalto o Serie Negra, se asesine y se haga justicia usando exclusivamente sangre nacional. Que por fin las cosas - también en la ficción - hayan pasado, pasen o pasarán acá a la vuelta»: <https://balacera.blogia.com/2008/041701--negro-absoluto-una-colecci-n-dirigida-por-juan-sasturain.php> (consultato: 8/8/2023).

<sup>457</sup> Esteban Campero, “Reseñas breves de un lector entusiasta: Bolsillo de cerdo y Ceviche de Federico Levín”: <https://suburbano.net/bolsillo-de-cerdo-y-ceviche/> (consultato: 1/08/2023).

<sup>458</sup> Secondo le statistiche riportate da Marcela Cerutti, il flusso migratorio proveniente dal Perù verso l'Argentina durante gli anni '90 ha assunto notevole rilevanza: nel decennio tra il 1991 e il 2001, la comunità peruviana in Argentina è cresciuta in modo significativo, passando da 15.939 a 88.260 individui. Va tuttavia sottolineato che all'inizio del nuovo millennio, il numero di persone di origine peruviana risulta inferiore rispetto a quello di qualsiasi altro gruppo di immigrati provenienti da paesi limitrofi. Nel 2001, essi costituiscono poco più di una quarta parte rispetto agli immigrati provenienti dal Paraguay, circa il 40% rispetto a quelli originari da Bolivia o Cile e rappresentano il 75% di quelli provenienti dall'Uruguay. Considerando la totalità della popolazione straniera proveniente dai paesi dell'America continentale, i peruviani costituiscono solamente l'8,5% (CERUTTI, 2009: 16). Inoltre, la stessa autrice, in un altro studio, specifica che «una característica significativa de esta comunidad es su alta concentración en el Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) (71 por ciento), en particular en la Ciudad de Buenos Aires (42 por ciento). Este rasgo la distingue de los otros dos grupos migratorios que más crecieron durante la década, paraguayos y bolivianos» (CERUTTI, 2005: 8).

nel proprio quartiere, circondato da decine di ristoranti peruviani che «siguen naciendo cada semana en el barrio, todos tan tentadores en su desprolijidad y en sus olores, y en el gusto y el hambre que le ponen los comensales mientras comen» (ibidem: 22).

Il romanzo, attraverso una struttura che alterna capitoli narrati in terza persona a pagine tratte dal diario personale del protagonista, come evidenziato da Adriana Mancini, costruisce una sorta di «laberinto barroco», il quale non solo descrive lo spazio di finzione che costruisce, ma anche la narrazione che ne scaturisce (MANCINI, 2013: 48). All'interno di questo labirinto si muovono tutti i personaggi di un poliziesco nel quale la polizia è quasi assente e dove la trama gira intorno al rapporto ossessivo del protagonista con il cibo, il cui desiderio scandisce le giornate dell'insolito investigatore.

Come ha dichiarato l'autore nell'intervista del 20 agosto 2022: «quise trabajar la relación del protagonista con la comida. El sapo es obeso pero la obesidad no aparece como patología sino como una cosmovisión, como el símbolo de un mundo desmesurado».<sup>459</sup>

L'ossessione per il cibo da consumare rappresenta il simbolo di una società in cui il consumo assume il valore della finalità e in cui l'individuo percepisce un senso di autenticità solo attraverso l'atto del consumare. Una tendenza così profonda da influenzare l'orientamento della produzione degli oggetti, guidata dalla prospettiva della loro "morte" piuttosto che della loro durata (BAUDRILLARD: 2010). Si tratta di una società vorace che divora, mastica e getta i rifiuti senza curarsene che, nel romanzo, trova il suo simbolo emblematico nello Shopping, paragonato a un sistema digestivo nel quale il protagonista, intrappolato, si sente «un bolo fecal desorientado» (LEVÍN, 2009: 199).

Per dar conto di questa società "smisurata", la narrazione assume in diversi passaggi i toni della parodia, che diventa grottesca anche nella scelta dei nomi attribuiti ai protagonisti - Sudor de Sombra, Intestino Delgado, Alejo Frau, el Poio - così come nei titoli dei capitoli: Pez gordo, Acidez, Fritura. L'utilizzo del carattere grottesco diventa la chiave di accesso a un mondo "altro", che si differenzia da quello custodito nell'immaginario tradizionale del quartiere prima degli anni '90: il suo tessuto sociale, i locali e la vita bohémien intrinsecamente legata all'immigrazione europea e alla tradizione del tango. La narrazione, talvolta paradossale, ribalta le convenzioni e consente ai protagonisti, e al lettore, di sperimentare gli spazi urbani come «un juego de pasaje a otros mundos» (GARCIA SARAVÍ, ESCALADA, 2021: 3).

---

<sup>459</sup> Mia intervista a Federico Levín (cit.).

Vizcarra, nelle vesti di investigatore, si muove infatti in una “microcittà” con convenzioni proprie all’interno della quale, deciso a smascherare il presunto assassino del Rey, si ritrova coinvolto nella guerra tra due bande di narcotrafficienti peruviani, una guidata da El Indio Minerale e l’altra guidata da El Poio. La prima di queste si era costituita a metà degli anni ’90: in Argentina governava Menem e in Perú «era la época del japonés, todavía era todo posible» (LEVÍN, 2009: 94). Ben presto l’eccesso di autorità del leader, fedele all’immagine di un Perù legato a rigidi valori tradizionali, lo aveva portato a espellere «los travestis, los raros y los menores de edad» (ibidem: 95). Gli estromessi si erano quindi associati per dar vita a una nuova banda, Sendero, che oltre al narcotraffico, aveva intenzione di occuparsi delle necessità dei residenti peruviani in Argentina costruendo «escuelas, comedores populares y todo eso» (ibidem).

La rappresentazione della comunità peruviana all'interno del romanzo ruota costantemente attorno al contesto della criminalità e viene delineata come quella di un'entità auto-sufficiente, caratterizzata da un solido legame con la terra d'origine, ma scarsamente connessa con il paese ospitante. Perfino la lingua comune, lo spagnolo, risulta estranea all'orecchio di Vizcarra. In questo quadro, il personaggio di Intestino Delgado, che alla fine del romanzo si rivela essere un ufficiale di polizia operante sotto copertura in un'importante operazione antidroga, parla «con un raro acento, como proveniente de un lugar desconocido, una mezcla de todos los acentos latinoamericanos» (ibidem: 63). Egli stesso, come se la città si fosse trasformata al punto tale da parlare una lingua incomprensibile a chi vi è nato, durante una conversazione con Vizcarra, per entrare in empatia con il *detective*, dichiara di sentirsi «feliz por hablar con alguien en “argentino”» (ibidem: 65).

Tuttavia, il protagonista di *Ceviche* vive l’esperienza urbana più alienante nel momento in cui si ritrova imprigionato nello Shopping del quartiere. La struttura, «nave espacial» nella quale «es posible realizar todas las actividades reproductivas de la vida» (SARLO, 1994: 21), si configura nel romanzo come un vero e proprio «barrio adentro del barrio» (LEVÍN, 2009: 195) privo di qualsivoglia connessione con il contesto urbano circostante.

Risvegliatosi all’interno dell’edificio del centro commerciale in piena notte, il protagonista, ormai abituato a destreggiarsi abilmente nel mondo della comunità peruviana, appare qui completamente disorientato; nulla rappresenta un appiglio ai fini della comprensione del contesto nel quale si trova, nemmeno la decodificazione del paesaggio linguistico<sup>460</sup> che si

---

<sup>460</sup> La formulazione del concetto di “paesaggio linguistico” (dall'inglese *linguistic landscape*) ha trasformato l'analisi di questo elemento del panorama, elevandola a un settore di studio all'interno degli studi sociolinguistici. Piuttosto

presenta ai suoi occhi. Se, come suggerisce Maria Vittoria Calvi, «lejos de suponer una mera cartografía de las lenguas, el término paisaje remite a una visión dinámica e interpretativa de los lugares, basada en los componentes y en las relaciones sociales» (CALVI, 2018: 7), nel caso dello Shopping, questo si trasforma addirittura in una rappresentazione che contribuisce ad aggravare il senso di smarrimento.

La lunga enumerazione delle insegne dei negozi, che corrispondono alle marche dei prodotti offerti all'interno dello Shopping, dettagliatamente elencate nel romanzo, non rimanda ad alcuna connotazione geografica, al contrario, come ricorda Beatriz Sarlo, «cuando un shopping no ofrece todas las marcas, de algún modo rompe su contrato de universalidad» (SARLO, 2009: 17).

Nel caso di Vizcarra, che nonostante sia residente nel quartiere non ha mai varcato la soglia del centro commerciale, questi nomi non rappresentano nulla, non è affatto familiare con la maggior parte di essi. Le marche menzionate, quasi tutte straniere, assumono un significato emblematico, configurandosi come «heridas eróticas de la sociedad carnal, mordiscos del deseo consumista que cicatrizan por la noche» (LEVÍN, 2009: 203). Queste, come delinea con chiarezza l'autore, contribuiscono in modo significativo all'amplificazione del sentimento di straniamento del protagonista: «caminé me perdí subí y bajé, paré para descansar un par de veces, me olvidé de mí, de lo que hacía ahí adentro y de lo que estaba buscando, me olvidé de la salida y volví, recordé, fui y vine» (ibidem: 199).

#### **4.4.1 - Il cibo, la musica e il Pachamama**

*Ceviche* riflette l'esperienza vissuta dall'autore nel centro culturale Pachamama, all'interno del quale fu sua la proposta di accostare il cibo e la musica alla lettura pubblica di testi in prosa, per dar vita, insieme ai compagni del Quinteto de la Muerte, all'iniziativa che egli stesso battezzò *fiesta de la narrativa*.<sup>461</sup>

Nel romanzo, l'esperienza collettiva del centro culturale viene evocata in modo esplicito dal protagonista, El Sapo Vizcarra, nelle pagine che precedono l'epilogo del romanzo, le ultime

---

che rappresentare un semplice contributo, tale concetto si è infatti configurato come un punto focale di convergenza per approcci interdisciplinari nel contesto delle scienze sociali. Comunemente, l'avvio di questa prospettiva è fatto risalire alla pubblicazione dell'articolo di Landry e Bourhis del 1997, il quale fornisce una definizione operativa dell'oggetto di indagine (CALVI, 2018: 6).

<sup>461</sup> Questa iniziativa è esaminata nel terzo capitolo della ricerca.

del suo diario, quando, riferendosi a Dionisio, «linarya pintoresco» (ibidem: 79) conosciuto per strada e divenuto a poco a poco compagno prediletto di indagini e di degustazioni, racconta:

Si uno gana la barra puede armar su propia fiesta con la pausa de los demás. Y todo se vuelve narrativo, porque los que se acercan, de a uno o en pequeños grupos, en su intervalo van armando el relato de la fiesta que continúa. Así que sentados, con Dionisio, hicimos nuestra fiesta estática, la fiesta de la narrativa (ibidem: 244).

La necessità di un “ascolto” assoluto, che «nos ubica en un acontecimiento, un tiempo» (GILBERT, 2021: 15), che era stato il catalizzatore dell’esperienza di Levín al Pachamama, riappare in *Ceviche* come uno dei caratteri salienti del protagonista, insieme alla passione per il cibo, anch’essa marcatamente autobiografica.<sup>462</sup>

Si tratta di riferimenti che non sorprendono da parte di un autore che, come segnalato da Adriana Mancini, «condiciona la lectura» (MANCINI, 2013: 48), interviene con frequenza all’interno della storia, fino a prendere esplicitamente la parola nell’epilogo, dove instaura un dialogo ironico con il protagonista, rivelando la sua onniscienza: «Yo sabía todo [...]. Cuando te vi me pareció que eras ideal para acompañarme en algún que otro camino dentro de este barrio» (LEVÍN, 2009: 274).

Héctor El Sapo Vizcarra, per il quale qualsiasi espressione musicale rappresenta una forma di «barbarie» (ibidem: 43), proprio grazie alla propria repulsione nei confronti della musica, si trasforma in un “orecchio” perfettamente attento a catturare i suoni e le melodie della Buenos Aires latina nella quale si muove. Questi suoni, insieme ai piatti degustati, descritti con dovizia di dettagli durante il corso della narrazione, contribuiscono a svelare una città che, sebbene narrata sempre attraverso il filtro dell’ironia, il protagonista non smette di sentire aliena, diversa, “non argentina”.

---

<sup>462</sup> Anche *Bolsillo de Cerdo*, il terzo romanzo di Federico Levín pubblicato nel 2011, affronta nuovamente il tema gastronomico: il *bolsillo de cerdo* è, infatti, un piatto tipico russo. In questo libro, l’autore riporta in scena i personaggi di *Ceviche*, Dionisio ed El Sapo, i quali questa volta si ritrovano confinati nel ristorante russo Zharkoie, situato nello stesso quartiere Abasto. Nell’intervista rilasciatami a Buenos Aires il 28 agosto 2022, Federico Levín ha dichiarato: «creo que leer y comer son dos acciones fundamentales de la experiencia comunitaria. Contar una historia y poner un plato en el medio, como sucedió en el Pachamama, son un poco lo mismo, son parte de nuestra cultura “fogonera”. A mí me gusta cocinar y me gusta escribir; cocino y escribo todos los días. No lo tengo muy pensado, pero sé que lo necesito, que es parte de mi equilibrio».

Come già segnalato, questo concetto è rappresentato dalla lingua parlata nel quartiere, argomento al quale il romanzo fa frequenti riferimenti, quasi come se non si trattasse della stessa lingua spagnola. Un episodio emblematico si presenta quando Vizcarra, nel corso del suo incontro con El Poio, capo della banda criminale Sendero, si ritrova smarrito in una delle zone più intricate dell'area dell'Abasto. In questa situazione, egli sente in lontananza una radio accesa e cerca di captare la voce del locutore che parla al microfono, con la speranza che tale ascolto possa agevolarlo ad orientarsi, tuttavia:

El locutor habla sin parar, se ríe, quiere mucho a todo el mundo y mezcla jerga y acentos de todas las comunidades y microcomunidades latinoamericanas de Buenos Aires. Habla con los oyentes. El Sapo no alcanza a captar el sentido, palabra por palabra, pero entiende a grandes rasgos el contenido, como si escuchara un partido de fútbol que llega de la televisión de un vecino (ibidem: 120).

All'orecchio del *porteño* Vizcarra, persino la musica composta da un musicista peruviano pensando al figlio lontano risulta stridente, incomprensibile: «El sapo se pregunta qué tipo de sentido se puede encontrar en un solo de cajón peruano que pueda aplicarse a la nostalgia de un padre por su hijo» (ibidem: 38). Allo stesso modo, quando il *detective* si ritrova alle prese con un *ceviche* talmente sublime da immaginare che possa essere stato preparato con «carne humana, que dicen que es tan rica, o algún animal desconocido del fondo del mar cruzado con humano... una sirena» (ibidem: 42), il fragore di una musica percepita come aliena, interrompe bruscamente l'esperienza estatica. Fedele all'antico stereotipo che associa il ritmo alla barbarie e la melodia alla raffinatezza,<sup>463</sup> Vizcarra annota sul proprio diario: «diez tipos se pusieron a tocar unos

---

<sup>463</sup> Il luogo comune che associa le percussioni alla barbarie trae le sue origini dal disprezzo verso la tradizione *afroporteña* del *candombe*, precedentemente menzionata nel primo capitolo di questa ricerca, il cui strumento principale sono i tamburi. Questi, considerati espressione della "barbarie", vennero contrapposti ad altri strumenti musicali, fondamentalmente a corda e a fiato, legati alla tradizione europea e associati pertanto alla "civiltà". Un approfondito studio condotto da Lea Geler, che ha analizzato le riviste *afroporteñas* nate a Buenos Aires alla fine del XIX secolo, ha chiaramente dimostrato che, nel contesto del processo di disciplinamento delle feste popolari, in particolare il Carnevale, promosso dallo Stato e dalle classi egemoniche per modernizzare il paese, la stessa comunità *afroporteña* è stata influenzata, forse dalla necessità di integrazione, nel conformarsi a questo pregiudizio. Infatti, i membri stessi della comunità, attraverso le pagine delle riviste specializzate, invitavano i giovani ad abbandonare la tradizione del *candombe* tradizionale o, almeno, a praticarlo lontano dai luoghi più visibili, promuovendo una rappresentazione grottesca e caricaturale. Questa sembrava essere l'unica forma accettabile di *candombe* che la società benpensante avrebbe potuto tollerare. Il 24 ottobre 1882, la rivista *La broma*, rivolse un invito ai giovani della comunità affinché creassero «una sociedad carnavalesca entre varios de nuestros distinguidos jóvenes [...] músicos hechos, [...] allí se van a enseñar [...] flauta, violín, guitarra y algunos otros instrumentos de metal». La stessa rivista, il 3 marzo 1882, in occasione del Carnevale, lamentava inoltre: «Verguenza da decirlo; porque la gran parte de



tambores, aunque algunos instrumentos tenían cuerdas, y si no recuerdo mal había un tipo que soplab a unas maderas, pero todos con un ímpetu igualmente rítmico» (ibidem: 43).

Persino l'esperienza più alienante vissuta dal protagonista, ovvero la notte trascorsa rinchiuso all'interno del centro commerciale, si traduce in gran parte in un'esperienza acustica. Vizcarra dà ascolto ai frammenti sonori di una città che potrebbe trovarsi in qualsiasi parte del mondo e avverte che «a la noche, en el silencio de nieve del Shopping se escuchan las sobras, lo que queda del día y lo que viene quedando desde hace años. Sin dejar de buscar la salida me encontré escuchando y viendo repeticiones, escenas inconclusas reiteradas para siempre, apuntando al infinito un silencio de nieve» (ibidem: 200).

La musica e il cibo, scelti dall'autore come fattori unificanti nell'esperienza letteraria della Pachamama, si delineano nel romanzo come elementi differenzianti degli ambienti urbani ritratti. Quando Vizcarra, incuriosito dall'omicidio del Rey, decide di partecipare alla veglia funebre organizzata nella casa del musicista, una volta giunto a destinazione, calle Sarmiento 3237, sono il profumo «dulzón y fumable, ancestral, y un olor profundo a fritura sabrosa» (ibidem: 48) insieme a «una música, o varias músicas que rebotan en la escalera» (ibidem) a condurlo definitivamente a destinazione.

E sono ancora il cibo e la musica a restituire la rappresentazione di una città nella quale tutti si sentono in qualche modo stranieri. Lo sono evidentemente i peruviani, che persino quando cercano di adeguare la propria cucina ai gusti *porteños* «terminan destrozando el plato típico y niquiera llegan al paladar porteño que no saben como es» (ibidem: 25). Lo sono, in generale, tutti coloro che abitano Buenos Aires.

Gli unici due passaggi del romanzo nei quali compaiono due africani, al funerale del Rey e durante il concerto organizzato in sua memoria, questi, ritratti attraverso un'ironia feroce, nella prima occasione «intercambian palabras estrechas, ininteligibles de este lado del mundo» (ibidem: 51), mentre nella seconda «enrollan un porro con manos hábiles, acostumbrados a las artesanías y la magia callejera» (ibidem: 60) come se, per loro, non potesse esistere un altro destino.

In questa Buenos Aires, tuttavia, sono stranieri anche i *porteños*, costretti a confrontarsi con un mondo che non sono più in grado di interpretare, collocati in un contesto che genera

---

nuestra juventud que bien podía dedicarse a estudiar y aprender instrumentos musicales, que siempre les sería más provechoso, se entretienen golpeando el viejo y pobre cuero de que sólo se hace uso hoy como único recuerdo de las antaños, aunque disimulables costumbres de ese entonces» (GELER, 2010: 143-146).

sentimenti di frustrazione e che preferiscono liquidare in quanto differente. Lo testimonia l'esperienza di Vizcarra quando, come evidenziato da Mercedes García Saraví e María Aurelia Escalada, «se embarca hacia las profundidades» (GARCÍA SARAVÍ, ESCALADA, 2021: 2) e attraversa la soglia del Sótano del ritmo. In questo locale, considerato il cuore della vita sociale della comunità peruviana, dove uomini e donne si riuniscono per suonare, ballare e condividere piatti tipici, il disagio che affligge El Sapo diviene così profondo da indurlo a stabilire analogie tra i frequentatori del luogo e il mondo animale:

Porque así es, en efecto, como descubre que suele pensarse a los grupos de personas que se juntan por un motivo inasible e incomprensible para quien los mira: fauna. En ellos, que por alguna razón son distintos, y por la misma razón lo dejan a uno afuera, lo vuelven observador, se puede comprobar una coreografía especial, como las abejas que se reproducen y al mismo tiempo generan su alimento (LEVÍN, 2009: 175).

Il *porteño* Sapo Vizcarra «extranjero en su tierra, deslumbrado por las costumbres de otros extranjeros» (SARAVÍ ESCALADA: 2012: 2), si trasforma in osservatore degli altri, con i quali nemmeno la musica e il ballo sembrano favorire la costituzione di spazi di convivenza capaci di dar vita a qualsivoglia rapporto sociale. Si è lontani dall'atmosfera festosa e ironica che aveva caratterizzato gli stessi ambienti, ritratti per esempio in un *Baile a beneficio*,<sup>464</sup> festa che tra l'altro finisce in una grande rissa, alla quale tuttavia, partecipavano proprio tutti:

El lungo Pantaleón,  
Pepino y el Loco Juan,  
El Peludo Santillán,  
Tito y el Chueco Ramón [...]  
Estaban las de Mendieta  
con la flaca Pañoleta,  
la Paja Brava y la China,  
Pichota, la Golondrina,  
la mechera Encarnación,  
la gorda del corralón,

---

<sup>464</sup> *Un baile a beneficio (la podrida)* è una milonga del 1950 che evoca gli ambienti dei sobborghi malavitosi dei primi del '900, con musica di Juan Carlos Caviello, testo di José Alfredo Fernández.

Sarita de la cortada,  
la Grela de puñalada  
y la parda del callejón.

Nella città di *Ceviche*, anch'essa soggetto di un ritratto ironico, la «negrada» che «entre cortes y quebradas»<sup>465</sup> condivideva uno spazio popolato dagli immigrati delle più disparate provenienze, agli occhi del Sapo è costituita da individui che «le daban a los tambores y bailaban como animales alrededor» (LEVÍN, 2009: 43).

Gli immigrati peruviani, senza distinzione alcuna, vengono rappresentati senza prendere davvero voce in modo diretto; il loro ritratto, sebbene ironico, non sfugge a una prospettiva fortemente focalizzata su Buenos Aires, che li dipinge in conformità con stereotipi diffusi nella città, presentandoli come dediti al narcotraffico, al travestitismo, al furto o, al massimo, all'attività ristorativa. Il pregiudizio è tale che nemmeno Vizcarra, appassionato di *ceviche*, ne resta immune, e dinnanzi all'ipotesi di invitare la propria madre, anch'essa residente nel quartiere Abasto, a cenare con lui in uno dei suoi ristoranti preferiti, riconosce: «va a estar difícil, dice que le tiene miedo al pescado crudo, aunque sospecho que más miedo le tiene a los peruanos del barrio» (ibidem: 25).

Un punto di vista sottolineato anche dalla descrizione della fisicità dei protagonisti, alla quale l'autore ricorre in diverse occasioni. Così El Rey, che El Sapo vede in vita una sola volta, rimane impresso nella sua mente come un uomo «macizo como caparazón de tortuga, piel como madera oscura y una infinidad de rulos negros sobre la cabeza y alrededor de la cara» (ibidem: 35) mentre Intestino Delgado, che incontra poco più tardi, con un ritratto quasi lombrosiano, viene descritto «de tez oscura pero de un modo extraño, entre verdosa y amarillenta, un color que en la penumbra lo asemeja más a un lagarto saliendo de un lago sucio» (ibidem: 59).

Il narratore, tuttavia, apre uno spiraglio alla prospettiva di una lettura alternativa della situazione, suggerendo che gli stereotipi «son ideas que guían la conducta humana» (MARIC, PALENQUE, 2015: 15), i quali potrebbero, di fatto, tracciare destini.

Questa ipotesi prende forma nell'unico momento in cui un membro della comunità peruviana sembra appropriarsi davvero della parola a nome dei «perucas, como dicen ustedes» (LEVÍN, 2009: 93). Si tratta del El Poio, *leader* di una delle due bande di narcotrafficanti, che,

---

<sup>465</sup> Ibidem.

durante una conversazione con El Sapo, ripercorre le proprie vicissitudini personali dall'arrivo a Buenos Aires fino alla scalata nella gerarchia della banda, trasformandosi da consumatore di droga a capo di Sendero: «fue entonces, a mediados de los 90, que alguna gente decidió lucrar con eso. Si ya los peruanos éramos drogadictos y delincuentes para el mirar corriente de la gente de acá, al menos teníamos que aprovecharlo. Y se armó la primera banda» (ibidem: 94).

#### 4.5 - Istantanee dalla «civilibarbárie»:<sup>466</sup> *La revolución de los justos*, di Bruno Petroni

Somos de la frontera  
que nadie imaginó  
somos de la frontera  
donde no llega el sol.

Michel Peyronel

*La revolución de los justos*, di Bruno Petroni, riunisce una serie di racconti tutti ambientati nella Regione Metropolitana di Buenos Aires, territorio nel quale, come evidenziato da Jorge Consiglio, «no hay zonas seguras» (CONSIGLIO: 2011). La Capitale e il *conurbano*, piuttosto che realtà in contrapposizione, vengono ritratti come spazi accomunati dalla disgregazione del tessuto sociale e dall'omogeneizzazione dell'individualismo.

Per questo motivo, contrariamente agli autori appena analizzati, Petroni raramente avverte la necessità di specificare in quale zona agiscano i protagonisti dei diversi racconti. La sua scrittura, anziché operare distinzioni significative tra quartieri, traccia perimetri paradigmatici all'interno del contesto urbano, i quali costituiscono una rappresentazione della nuova condizione di *civilibarbárie*.

Come un pittore della frammentazione, l'autore ritrae minuziosamente situazioni e ambienti costruendo una galleria di immagini del Buenos Aires post-crisi che assumono il ruolo

---

<sup>466</sup> La definizione è stata proposta da Elsa Drucaroff nel saggio intitolato *Los prisioneros de la torre* ed è stata ulteriormente sviluppata in numerose pubblicazioni dell'autrice stessa. In particolare, in un articolo, Drucaroff afferma che «en el sustantivo único *civilibarbárie*, los términos que durante tanto tiempo han estado en conflicto, coexisten sin conflicto: la civilización es en sí misma barbarie, y la barbarie es civilización. Cabe indicar que esta nueva tendencia no significa que no encontremos hoy en lo que escriben los nuevos la vieja oposición civilización-barbarie, pero las pocas veces en que aparece es apenas, como ya se ha dicho, un dispositivo libre de intenciones prescriptivas o aleccionadoras se ha transformado en un elemento residual. Es decir, se despliega solamente como un mecanismo que simplemente produce ficción y, a diferencia del siglo anterior, es claramente consciente de su autonomía estética: un modo de nombrar el pasado, la tradición, situarse en un linaje tan solo para mostrar que ese linaje existió» (DRUCAROFF, 2017: 77).

di simboli della decadenza dell'intero paese. Si tratta di una modalità di rappresentazione della città che testimonia ciò che Elsa Drucaroff ha evidenziato tra le caratteristiche che accomunano i giovani scrittori della prima e della seconda generazione del periodo post-dittatura:<sup>467</sup> «la intuición de que no se puede narrar ni concebir el proceso histórico y social en el que estamos inmersos; lo único narrable son las historias, las versiones, los cuentos, la ficción» (DRUCAROFF, 2016: 27).

Nel primo racconto, intitolato “La revolución de los justos” come la raccolta stessa, il protagonista è un bambino che narra in prima persona il proprio viaggio in autobus con la madre da un luogo imprecisato della Capitale al carcere situato presumibilmente nel *conurbano*, dove è rinchiuso il padre. L'atmosfera è straordinaria, a partire dalle condizioni metereologiche, perché a Buenos Aires sta nevicando, un evento così raro che nemmeno l'anziana signora che viaggia sullo stesso autobus sembra aver vissuto prima. I protagonisti sono tutti di nazionalità argentina; l'autore specifica, infatti, che sia la donna che il bambino, così come la maggior parte dei passeggeri a bordo dell'autobus, indossano una coccarda<sup>468</sup> con i colori della bandiera nazionale sui propri abiti.

Tuttavia, il quadro sociale ritratto è caratterizzato da una profonda mancanza di comunicazione e da una desolante insensibilità. Il bambino appare come un *convidado de piedra*, non solo all'interno della complessa dinamica familiare composta da una madre risentita nei confronti della propria vita e da un padre delirante, ma anche all'interno del contesto circostante. Ogni suo sforzo destinato a instaurare qualsiasi forma di comunicazione si rivela infruttuoso: la madre lo rimprovera, si addormenta o addirittura minaccia di privarlo della possibilità di vedere

---

<sup>467</sup> Nel saggio appena citato intitolato *Los prisioneros de la torre*, Elsa Drucaroff propone la categorizzazione di due generazioni di autori post-dittatura che costituiscono la cosiddetta Nueva Narrativa Argentina. Secondo l'autrice, la prima generazione del periodo post-dittatura comprende autori e autrici nati tra il 1961 e il 1970, «aquellos cuya conciencia ciudadana tendió a producirse o frente a la guerra de Malvinas, o frente al comienzo de la democracia, en 1983. El 10 de diciembre de ese año es su efemérides fundacional y también la cifra de su desencanto. Si bien en esta generación nacieron algunos de los más interesantes narradores argentinos de los últimos 50 años, sus integrantes están alcanzando tardíamente conciencia generacional y tienden a percibirse como casos aislados» (2011: 178). La seconda generazione del periodo post-dittatura comprenderebbe invece gli autori che attualmente hanno circa quarant'anni, insieme ad alcuni particolarmente significativi, più giovani di dieci anni. Molti di loro «nacieron a la conciencia ciudadana al calor de las manifestaciones por la educación en 1992 y su efemérides fundacional tiende a ser el 19-20 de diciembre de 2001» (ibidem).

<sup>468</sup> Il 18 maggio di ogni anno in Argentina si celebra il Día de la Escarapela, un simbolo patrio che fu voluto dal Generale Manuel Belgrano con l'obiettivo di unificare i colori dell'esercito nazionale e distinguersi dai nemici, contribuendo così a promuovere lo spirito nazionale. In Argentina, la coccarda (*escarapela*) viene tradizionalmente indossata durante l'intera Semana de Mayo, dal 18 al 25 maggio, sul lato sinistro del petto. Inoltre, essa viene utilizzata in occasione di altre festività patrie come il Día de la Bandera, che si celebra il 20 giugno, e il Día de la Independencia, festeggiato il 9 luglio: [https://www.clarin.com/sociedad/-celebra-18-mayo-dia-escarapela-0\\_CVL2OWjISd.html](https://www.clarin.com/sociedad/-celebra-18-mayo-dia-escarapela-0_CVL2OWjISd.html) (consultato: 1/9/2023).

il padre. Inoltre, nessun altro passeggero dell'autobus riesce nemmeno a sorridere di fronte alla meraviglia del ragazzino che scopre la neve per la prima volta:

El copo de nieve es una pelotita blanca con puntas brillantes clavadas en la lanza azul. -Tiene puntas de plata-, le digo a la señora, pero la señora no me responde, entonces abro la mano y se la acerco: la señora me pasa el copo de nieve como si fuera una vaquita de San Antonio. Lo sostengo, me paro en el medio del pasillo (todos me miran), grito – ¡Nieve! -, y lo tiro hacia arriba. El copo vuela, da vuelta en el aire, cae en el piso y se convierte en agua sucia. Nadie me aplaude (PETRONI, 2015: 12).

L'atmosfera di profonda solitudine caratterizza anche l'incontro con il padre, per il quale il protagonista conserva un fiocco di neve in tasca, un dono che, appena arrivato, appiccica alla giacca dell'uomo mentre lo abbraccia, senza che quest'ultimo quasi se ne accorga. Ciononostante, il bambino è l'unico personaggio, all'interno del racconto, a mantenere intatti i propri sogni. Nel momento in cui il padre esprime ad alta voce i propri pensieri deliranti di fronte alle candeline accese sulla torta di compleanno, spezzando ogni speranza del figlio, il quale sa bene che i desideri non vanno pronunciati a voce alta perché altrimenti non si avverano, il ragazzo chiude gli occhi e si concentra sul suo sogno: «cierro los ojos y pido que papá salga de la cárcel, que papá salga de la cárcel, que papá salga de la cárcel» (ibidem: 18).

Le azioni e i desideri di questo bambino emergono come simboli di ciò che l'autore stesso riconosce, riferendosi alla raccolta, e cioè che in essa «asoman algunas fisuras dentro de lo sórdido, de lo horroroso».<sup>469</sup> Fino all'ultima immagine proposta dal racconto, il protagonista si sforza per attirare l'attenzione della madre: «enrollo el boleto y me lo meto en la boca. [...] El boleto, de a poco, se deshace en mi lengua: la tinta es amarga y el papel es salado. Cuando mamá se despierte, le voy a mostrar mi nueva lengua, color azul» (ibidem: 21). Eppure, tali comportamenti si manifestano come una rappresentazione di grida inascoltate in un mondo apparentemente inalterabile, in cui ogni speranza di redenzione sembra svanita.

I cittadini della Buenos Aires tratteggiata da Petroni agiscono secondo «prejuicios sociales, tabúes culturales y esquemas de comportamientos propios de la incivilidad: el silencio, la amenaza, la indiferencia» (ROSA, 2023: 172), in un contesto che sembra avere acquisito un

---

<sup>469</sup> Intervista di Jorge Boccanegra a Bruno Petroni: <https://www.telam.com.ar/notas/201512/130035-el-vertigo-de-lo-impredecible-en-los-cuentos-de-bruno-petroni.html> (consultato: 3/9/2023).

assetto immutabile. Questa condizione emerge anche dall'episodio narrato in "El último Tubo Imperial" in cui una partita di *truco*<sup>470</sup> si trasforma nell'occasione, per una famiglia di classe media, o medio-bassa, come si deduce dalla presenza di una casa con un terrazzo ben curato decorato con piante rigogliose, per sfogare vecchi risentimenti.

Un distorto gioco familiare mette "los Hombres Grandes", l'Ex Novio de la Madre e lo zio del protagonista, contro i "Pibes de Veinte Recién Cumplidos" che, partendo da un confronto verbale, finiscono alle mani. Attorno a questa rissa, alla quale le donne partecipano prendendo le parti dei contendenti, una serie di ambigue figure parentali si aggira per la terrazza, approfittando di qualche rimasuglio di birra o, nel caso della "Ex Mujerzuela del Padre Ausente" del protagonista, dileguandosi di soppiatto.

Qualche traccia dell'antico dualismo tra civiltà e barbarie emerge, in questo caso in chiave ironica, come suggerisce Elsa Drucaroff in riferimento alla scrittura di Petroni (DRUCAROFF, 2017: 78). In effetti, gli unici due protagonisti che si sottraggono veramente al gioco depravato della famiglia sono il protagonista-narratore, un giovane omosessuale verso il quale nessuno mostra alcun rispetto, visto che «palabras como "Puto-Trolo-Bala" son muy frecuentes en la familia» (PETRONI, 2015: 42) anche quando lui è presente, e sua zia, che è alcolizzata e completamente disinteressata al sesso. In contrasto, El Tío, rappresentante de Los Hombres Grandes, ricorre ai più bassi istinti per affermare la propria virilità, rivendicando che «a su edad había ya estado preso varias veces» (ibidem: 44) di fronte ai due giovani avversari accusati di «ser maricas, tener sexo entre sí a escondidas» (ibidem).

Al narratore, El Homosexual, è attribuita l'osservazione che costituisce il nucleo centrale della raccolta; la constatazione che, in questa città, qualsiasi cosa accada, qualsiasi limite venga superato in termini di violenza, umiliazione, degrado e ingiustizia, nulla sembra poter essere più modificato in modo sostanziale:

En definitiva, acá arriba no quedaban pruebas del conflicto familiar: ni siquiera se había roto un vaso contra el piso, nadie había revoleado objeto contundente alguno, las plantas seguían

---

<sup>470</sup> Il *truco* è un gioco di carte che fu introdotto in Spagna dagli arabi. In Argentina, in particolare, si pratica una variante del *joc del truc* catalano, originario di Valencia. Il termine *truco* deriva da *trampa* o "inganno", pertanto il *truco* è noto anche come *juego-trampa*. Secondo quanto sottolineato da Casiano Suárez, ciò che rende il *truco* un gioco appassionante non sono tanto le regole quanto piuttosto gli «adornos, dichos, engaños y agregados suspicaces», peculiari di ciascun giocatore, che "si cantano" nei momenti precedenti a ciascuna mossa (SUÁREZ, 1998: 4). Tra i numerosi scrittori che si sono interessati al *truco*, si ricordano Bartolomé Hidalgo in *Cielitos* (1816), Jorge Luis Borges in *Fervor de Buenos Aires* (1923) ed Ezequiel Martínez Estrada in *La cabeza de Goliath* (1940).

purificando el aire y esperando el sol de mañana, la ropa se mecía lentamente a merced del viento primaveral, y el gato negro bajaba por los techos y con una breve contorsión lateral orinaba en sus piedritas (ibidem: 47).

Il paesaggio urbano intrappola implacabilmente ciascun individuo nel proprio ruolo, generando una profonda sensazione di isolamento sia nell'ambito privato che nel contesto più ampio di una società, il cui immobilismo sembra erigere un'impenetrabile barriera contro qualsiasi speranza di rinnovamento.

Néstor García Canclini, in un saggio dedicato alla rappresentazione delle città multiculturali, afferma che chiunque scelga di ritrarre i grandi centri urbani contemporanei dovrebbe essere consapevole del fatto che «narrar es saber que ya no es posible la experiencia del orden que esperaba establecer el *flâneur* al pasear por la urbe a principios de siglo. Ahora la ciudad es como un video clip: montaje efervescente de imágenes discontinuas» (CANCLINI, 1995: 100). Questo concetto trova concretezza nella Buenos Aires immortalata da Petroni, dove la sequenza di immagini urbane è accompagnata dal ritmo vertiginoso della narrazione, sempre espressa in prima persona, che contribuisce a creare un'atmosfera in cui si percepisce costantemente l'imminenza di un evento, la possibilità di una tragedia.

A questo proposito, risulta esemplare il racconto intitolato “Último boceto de supermercado chino”, il più breve della raccolta, che esplora due mondi paralleli: quello dei residenti di Buenos Aires e quello della comunità di immigrati cinesi.<sup>471</sup> Al centro della narrazione

---

<sup>471</sup> La comunità cinese costituisce la quarta popolazione più numerosa in Argentina, dopo le comunità boliviana, paraguaiana e peruviana. Secondo le stime pubblicate dal Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, i cinesi che vivono attualmente in Argentina sono circa centoventimila e gestiscono oltre quattromila supermercati: <https://baxcolectividades.buenosaires.gob.ar/historia/China%20y%20Taiwanesa> (consultato: 8/9/2023). Secondo Laura Bogado Bordazar, dall'inizio degli anni '80, l'Argentina è stata destinataria di un notevole flusso migratorio cinese, prevalentemente proveniente dall'isola di Taiwan. In questo periodo, le cause e le modalità di emigrazione sono state principalmente influenzate dai timori degli abitanti di Taiwan riguardo alla possibile espansione del sistema comunista cinese nell'isola. Simultaneamente, verso la metà degli anni '80, il ritorno della democrazia in Argentina e la promessa di uno sviluppo economico più dinamico rispetto alle decadi precedenti rappresentarono una prospettiva allettante per l'insediamento di nuovi gruppi di migranti cinesi. Questo primo flusso migratorio si caratterizzò per il trasferimento di gruppi familiari dotati di risorse finanziarie proprie, una circostanza che ebbe un impatto favorevole sull'integrazione dei migranti nella società ospitante e sulla formazione di una comunità cinese stabile in Argentina. Un secondo flusso migratorio di notevole rilevanza è iniziato negli anni '90 in seguito alla fine della Rivoluzione Culturale in Cina (1989) che ha comportato una maggiore apertura e flessibilità nel paese. In questa circostanza furono soprattutto i giovani a emigrare, senza il sostegno del nucleo familiare, senza un contratto di lavoro e con risorse finanziarie limitate, attratti dalla crescita economica che l'Argentina stava vivendo e dalla presenza di connazionali sul territorio. Alla fine degli anni 2000, fonti non ufficiali stimavano che la comunità cinese residente in Argentina si avvicinasse alle 50.000 persone, di cui circa la metà erano taiwanesi. La grave crisi che ha colpito l'Argentina nel 2001 ha naturalmente frenato l'immigrazione cinese nel paese, oltre a determinare una corrente emigratoria di cinesi già residenti verso altri paesi dell'America Latina, come Cile, Messico e Brasile, o verso gli Stati



si trova un evento violento avvenuto due anni prima nel supermercato cinese di un quartiere, presumibilmente situato nella Capitale, nel quale il titolare, El Chino Mayor, «que siempre estaba a un costado con movimiento constante, fumando un cigarrillo con indolencia, o tristeza» (PETRONI, 2015: 73) viene assassinato.

È evidente che il supermercato era un punto di riferimento importante per il quartiere, poiché gli abitanti discutono dell'incidente e della conseguente chiusura del negozio, tacitamente consapevoli che dietro all'omicidio ci siano implicazioni legate alla mafia.

Due mesi dopo, a pochi metri dal vecchio esercizio, si inaugura un nuovo supermercato cinese che il protagonista inizia a frequentare, insieme agli altri residenti del quartiere, come se nulla fosse accaduto. Al suo interno, come in un suggestivo gioco di specchi, si ripete una scena pressoché identica a quella del negozio precedente, in cui il proprietario fuma e osserva silenzioso ogni movimento.

Nel racconto ogni avvenimento sembra accadere come nella *cyber city* delineata da Beatriz Sarlo, che «parece protegida por la suspensión de las reglas que funcionan en la ciudad real» (SARLO, 2009: 213) e dove la coesistenza di mondi paralleli è data per scontata. Qui, l'incomunicabilità viene riportata dal protagonista senza manifestare alcuna perplessità: «la china que atiende la caja de mi nuevo supermercado es simpática (incluso es bonita), aunque usa auriculares mientras atiende así que nunca hablamos» (PETRONI, 2015: 73) e «tampoco hablo con el Chino Mayor, ni con su mujer» (ibidem: 74). Solamente Raúl, un dipendente argentino che lavora al banco della macelleria e conosce bene il protagonista in quanto cliente abituale, riesce a instaurare una conversazione con quest'ultimo.

La particolarità del nuovo supermercato, tuttavia, è data dalla presenza di due bambini gemelli, vestiti in maniera identica, che passano la giornata con lo sguardo inchiodato allo schermo di un televisore che trasmette cartoni animati. Il narratore li descrive come «tiernos, siniestros, mudos, simpáticos» (ibidem: 73).

Questi bambini, sebbene sembrano vivere nel proprio mondo isolato, dimostrano una straordinaria abilità nel disegno, fatto del quale Raúl è a conoscenza, pertanto, li invita a realizzarne uno personalizzato per il protagonista, che lo accetta volentieri. Tuttavia, al suo ritorno a casa, quando osserva l'immagine, l'uomo scopre con sorpresa che, diversamente dai

---

Uniti e il Canada. A partire dal 2005, le previsioni di crescita economica e la stabilità sociale dell'Argentina hanno nuovamente reso attraente l'arrivo di nuovi contingenti cinesi, incentivati anche dalla già citata legge nazionale sull'immigrazione approvata nel 2004 (BOGADO BORDAZAR: 2012).

paesaggi di solito raffigurati dai bambini, esso rappresenta la scena dell'omicidio avvenuto nel vecchio supermercato, catturata in uno scatto fotografico:

En primer plano, la chica de los auriculares (la reconozco por eso: cinco palitos y una cabeza cuadrada con un cable de cada lado); también, al lado de ella, está el Chino Mayor con su perrito (una cabeza cuadrada, cinco palitos, una recta que sale de uno de los palitos, y en la punta, un pequeño manchón negro con cola); detrás de ellos, cuatro rayas negras y gruesas, algo torcidas pero paralelas, cortan el espacio de la hoja, forman cuatro palillos color crema, asimétricos, pero bien delimitados; y por último, en el centro exacto del pasillo central, entre dos góndolas, en tamaño diminuto, un cuerpo tirado en el piso (cinco palitos pintados en negro, y una cabeza cuadrada pintada toda de rojo (ibidem: 76).

In una città implacabile, le barriere simboliche delineate dall'incapacità di comunicare si dimostrano più insormontabili di quelle di natura geografica, e come afferma Jorge Consiglio, «no hay tiempo para la piedad ni para el sosiego» (CONSIGLIO: 2011).

Dissolte tutte le mistificazioni di una città inclusiva, Buenos Aires si presenta come un «desfile de las inclemencias»,<sup>472</sup> ovvero una processione degli effetti di un mondo ormai dissolto, un susseguirsi di eventi i quali, apparentemente, sembrano disconnessi dal contesto sociopolitico in cui si verificano, se non fosse per «la/s exeperiencia/s del relato cívico con el que cuenta el lector» (ROSA, 2019, 166). È quanto accade, ad esempio, in “Mamá, Don Armando y Flor”, ambientato all’interno della «Argañaraz: Fábrica recuperada por los trabajadores» (PETRONI, 2015: 49).

Nel racconto, due insegnanti, di cui uno è anche il narratore, accompagnano la propria scolaresca ad assistere a uno spettacolo teatrale che ha come tema la violenza sessuale, in una sala allestita all’interno della fabbrica. Nel corso della rappresentazione, Ludmila, un’allieva, si allontana dalla sala in cerca di un bagno e viene aggredita da uno degli stessi attori che, all’inizio del racconto si erano presentati come integranti di un gruppo impegnato nel costante lavoro di «concientizar, no sólo a padres y familiares, sino a las víctimas mismas» (ibidem: 50).

La barbarie, in questa circostanza, non risparmia nemmeno i luoghi che avrebbero dovuto costituire centri di rinascita, come la fabbrica occupata, che rappresentava una delle iniziative della società civile considerate esemplari nella storia della città dopo la crisi. Il deterioramento

---

<sup>472</sup> *Por qué canto así* (1929), testo di Celedonio Flores, música di José Razzano.

sociale è così capillare che, persino in tale contesto, non esiste più una distinzione chiara tra «el vecino desocupado, que en cada encuentro casual te dice algo de fútbol o del edificio; el vecino capaz de arreglarte el calefón» (ibidem: 61), lo stesso che è «capaz de violar a tu hija» (ibidem), e coloro che denunciano tali comportamenti, ma che finiscono per adottare atteggiamenti simili.

Il concetto acquisisce ancora più efficacia attraverso l'uso di un doppio piano narrativo, uno relativo alla vita reale e l'altro riferito al palcoscenico sul quale va in scena il "teatro della vita"; piani che, tuttavia, si sovrappongono a tal punto da creare l'immagine di una città in cui tutti sembrano muoversi «revolca'os en un merengue y en un mismo lodo»<sup>473</sup> che impedisce loro di sfuggire al cinismo e alla violenza. Oppure, che dinnanzi a situazioni alle quali non si sentono preparati a rispondere, si ritrovano paralizzati dalla «contradicción entre "debo" y "puedo", entre riesgo y seguridad».<sup>474</sup>

Questa convinzione viene ribadita dall'immagine finale del racconto, in cui, di fronte alla situazione "reale" di don Armando, con i pantaloni abbassati, che nega di aver aggredito la piccola Ludmila, pronta a difendersi con un'arma in mano, il docente responsabile decide di "non fare nulla". O meglio, decide di lasciare la stanza e chiudere la porta, «esperando que el disparo suene» (PETRONI, 2015: 71), condannando l'uomo a morte. Anche in uno spazio in cui la società si è auto-organizzata nel tentativo di fronteggiare la mancanza di protezione da parte dello Stato nei confronti dei propri cittadini, persino i bambini continuano a essere vittime delle «historias con guerras sucias y limpias que los chicos argentinos no eligieron, pero de las que heredaron sus traumas, su locura, sus fantasmas» (DRUCAROFF: 2011).

In questo racconto, tuttavia, emerge un "quadro all'interno del quadro" che esplicitamente solleva questioni riguardanti una società che favorisce comportamenti violenti e mette in luce l'inconscio sociale della violenza nella collettività: un ragazzino biondo «aprovecha de su posición en la fila y, con velocidad, mete la mano debajo de la pollerita de su compañera. Presiona la nalga y saca la mano» (PETRONI, 2015: 66) sotto lo sguardo del protagonista. Si tratta di uno degli studenti provenienti dai collegi privati e tutto in loro, dall'abbigliamento all'atteggiamento, sembra suscitare un pensiero riflesso nel docente: «cuando crezcan, cada uno,

---

<sup>473</sup> *Cambalache* (1934), musica e testo di Enrique Santos Discépolo. Il legame di Bruno Petroni con questo tango è profondo. "Cambalache" rappresenta anche il titolo del racconto di apertura della sua prima raccolta di racconti, intitolata *Los chicos y las guerras*. Inoltre, lo stesso autore ha affermato durante un'intervista di Matías Méndez: «mis cuentos son cambalachescos»: <https://www.infobae.com/2016/02/21/1791611-bruno-petroni-la-incorreccion-politica-no-es-riesgosa-nuestra-generacion-el-que-tenia-pelotas-era-jorge-asis/> (consultato: 2/9/2023).

<sup>474</sup> "Me gusta más el movimiento que la reflexión", intervista di Leandro Alba a Bruno Petroni: <https://sonambula.com.ar/bruno-petroni-me-gusta-mas-el-movimiento-que-la-reflexion/> (consultato: 3/9/2023).

se va a sentar en un escritorio, va a tocar una campanilla, una jovencita con rasgos indios, disfrazada de mucama, dirá - ¿Qué necesita señor?, - Nada, simplemente me sentía solo» (ibidem).

I bambini sono vittime della perversione degli adulti, che corrompono il loro mondo «profundamente y para siempre», come scrive Martín Kasañetz, riferendosi ai racconti contenuti nel primo libro di Petroni.<sup>475</sup>

La medesima dinamica si riscontra anche in “Pibe de cemento”, in cui è il peronismo, in ogni sua espressione e corrente, a essere oggetto di demitizzazione. Il racconto dipinge un'allegoria caricaturale della storia di questo movimento politico, raffigurato come una rivoluzione “inventata” il cui copione è stato scritto fin dall'atto iniziale dal protagonista stesso. Come già avvenuto in “Mamá, Don Armando y Flor”, il narratore utilizza due distinti piani d'azione: da un lato, la realtà in cui si celebra il decimo anniversario di questa immaginaria rivoluzione, e dall'altro, la sua rappresentazione teatrale, di cui egli stesso è l'autore. Ormai anziano, il protagonista assume il ruolo di spettatore degli avvenimenti, osservandoli attraverso uno schermo televisivo da una località imprecisata del *conurbano*.

Il peronismo è descritto come un sistema di incorporazione efficiente, il cui scopo è l'assorbimento di qualsiasi simbolo o forma di dissenso, gestito da figure di facciata, come nel caso del Payaso Verdín, rappresentante dei Nuevos Peronistas. Nemmeno l'Obelisco, simbolo del primo grido di libertà della città, viene risparmiato; al contrario, viene abbattuto e sostituito da una nuova statua: El Pibe de Cemento.

La rappresentazione di tipo carnevalesco, nella quale diversi gruppi di artisti eseguono «canciones alegres, sensuales, relajadas y optimistas» (ibidem: 86), mentre le Señoritas de la Revolución si esibiscono in balli sensuali, evoca la spettacolarizzazione della politica che aveva caratterizzato gli anni del governo di Carlos Menem. In questa atmosfera, una folla di cittadini provenienti da diverse zone della città partecipa a un concorso finalizzato a selezionare il bambino destinato a diventare la statua che prenderà il posto dell'Obelisco.

I bambini, in questa situazione, diventano nuovamente vittime, in questo caso vittime sacrificabili, di adulti travolti da una barbarie che li ha resi insensibili. Pablito, il vincitore del concorso, viene coperto da una colata di cemento che lo trasforma nella «estatua de Perón en

---

<sup>475</sup> Martín Kasañetz, Reseña de *Los chicos y las guerras*: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4574-2012-02-12.html> (consultato: 20/9/2023).

Plaza de Mayo» (ibidem: 88), con l'accompagnamento di rulli di tamburo, grida e danze macabre che, senza troppe metafore, richiamano l'epoca di Rosas.

I politici responsabili della violenza sono rappresentati come individui mediocri, in gran parte privi di ideali, che agiscono come burattini; per loro la brutalità non è altro che una fonte di divertimento. Questo concetto è ribadito dall'autore in un'intervista di Silvia Frieria: «Ni siquiera creo que sean personajes cargados de maldad; están, como pueden».<sup>476</sup>

Anche in questo caso, come era già accaduto nel romanzo di Rafael Flores Montenegro, una flebile speranza di salvezza sembra essere affidata alle figure femminili. Solo le Madres di Plaza de Mayo, «las Señoras» con i propri corpi ormai «encorvados como búfalos y pesados como hipopótamos» (PETRONI, 2015: 82), infatti, continuano a marciare, anche attorno alla nuova statua, nonostante abbiano ormai dimenticato le ragioni originarie della loro marcia. Esse rappresentano un «símbolo de resistencia. Intocable y poderoso como todo símbolo» (ibidem: 83).

Analogamente a María, la donna che si occupa dell'alloggio in cui risiede il protagonista, la quale, per nulla interessata a ciò che sta accadendo nel cuore della Capitale e che viene trasmesso in diretta dalla televisione, si dedica invece ai propri impegni domestici, occupandosi del cane e dell'allevamento di un maiale, osservando il cielo e constatando che presto pioverà. La sua attenzione è rivolta alla vita quotidiana e concreta; in modo simile al personaggio di Juana, in *Otumba*, rappresenta la speranza di una continuità, in contrasto con il furore di una moltitudine che, aprendo un «abanico de horror y muerte en medio de lo cotidiano» (ROSA, 2019: 169), arriva a degradare i bambini al punto da trasformarli in "cose". Tale orrore richiama alla mente l'immagine di «ese niño cuyo trunco permaneció inmovil sobre su caballo de palo lanzando por cada arteria un largo chorro de sangre» (ECHEVARRÍA, 2002: 37) che, da *El Matadero* in avanti, si è configurato come simbolo della barbarie incontrollata.

L'ultimo racconto della raccolta, "Al estruendo marcial que ayer fuera", uno dei più cruenti, pone al centro della narrazione il complesso rapporto degli argentini con l'immigrazione boliviana,<sup>477</sup> come suggerito dal titolo, il quale fa riferimento a un verso dell'inno nazionale

---

<sup>476</sup> Silvina Freira, "Verosimilitud de un mundo delirante": <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-24451-2012-02-25.html> (consultato: 9/9/2023).

<sup>477</sup> Secondo gli studi condotti da Alejandro Goldberg, i primi flussi migratori di boliviani in Argentina erano principalmente legati alla richiesta di manodopera nell'ambito dell'agricoltura, specificamente nelle colture di tabacco, canna da zucchero e cotone, concentrate nel nord dell'Argentina. Inizialmente, quindi, si trattava essenzialmente di una migrazione di tipo stagionale. Nel corso del XX secolo, verso la metà, più dell'80% dei migranti boliviani in Argentina era insediato nelle suddette province agricole, mentre solo il 7% risiedeva a Buenos Aires. A

boliviano. In questo caso l'autore richiama sia le frontiere geografiche che quelle simboliche, introducendo la città nel racconto attraverso i suoi luoghi reali: Primera Junta, la stazione da cui partono gli autobus diretti al conurbano ovest, Liniers, conosciuta come la “pequeña Bolivia”,<sup>478</sup> La Matanza, Ciudad Evita e soprattutto, L'Avenida General Paz, «línea geométrica materializada» (CARMAN, 2015: 533) che si configura come una frontiera anche all'interno della narrazione.

Nel racconto il protagonista, per compiacere la fidanzata, si avventura con lei verso la zona periferica ovest di Buenos Aires per visitare una fiera provinciale dove si vende di tutto un po' a prezzi esigui, in una calda giornata estiva. È evidente che entrambi non hanno alcun tipo di familiarità con la zona verso la quale sono diretti, al di là di qualche vaga indicazione fornita da un'amica della ragazza. Entrambi sono cittadini della Capitale, per i quali il viaggio alla Fiera rappresenta un capriccio, un'escursione esotica. Con lo stesso atteggiamento, salgono sull'autobus, che serve essenzialmente da mezzo di trasporto per i pendolari diretti alle zone “boliviane” del *conurbano*.

Il mondo dell'immigrazione boliviana viene rappresentato utilizzando un vasto repertorio di stereotipi razzisti ampiamente diffusi in Argentina. I boliviani, «los más discriminados en Argentina» (SARLO: 2009: 136), sono descritti dai protagonisti come individui con «cara de

---

partire dagli anni '50, i migranti boliviani furono progressivamente attratti verso l'Area Metropolitana di Buenos Aires (AMBA), dove trovarono occupazione principalmente nei settori dell'edilizia, dell'industria manifatturiera e dei servizi. Questi nuovi flussi migratori si consolidarono e incrementarono alla fine degli anni '80, in seguito alla meccanizzazione dell'agricoltura argentina e alla richiesta di manodopera a basso costo in altri settori, incoraggiata dalla parità tra peso argentino e dollaro. Questo processo migratorio si inserisce nel contesto del processo di globalizzazione neoliberale caratterizzato da una logica di inclusione-esclusione dei diversi gruppi sociali che raggiunse il suo apice nel decennio del '90. Di conseguenza, in quegli anni, un considerevole numero di immigrati boliviani entrò clandestinamente nel paese e si integrò in un mercato del lavoro flessibile, occupando spesso lavori precari nell'economia informale o sommersa di Buenos Aires. Inoltre, i processi di integrazione di questi migranti furono caratterizzati da vari tipi di conflitti, stigmatizzazioni e costruzioni sociali discriminatorie, spesso provenienti da specifici settori della società di accoglienza (GOLDBERG: 2016).

<sup>478</sup> Il termine “Pequeña Bolivia”, registrato come tale anche su Google Maps, ha origine dall'insediamento del Mercado Andino nella città di Buenos Aires. Il Mercado Andino, ubicato nel quartiere di Liniers, al confine tra la Capitale e la provincia di Buenos Aires, non corrisponde a un tradizionale mercato all'aperto con negozi e bancarelle, ma rappresenta piuttosto un centro commerciale di dimensioni locali. Lo spazio occupato dal Mercado Andino si estende per circa 300 metri lungo la Calle José León Suárez e le sue vie trasversali, tra cui Ramón Falcón, Ibarrola e Ventura Bosch. Al Mercado Andino, è possibile trovare una vasta gamma di prodotti, tra cui alimenti e bevande caratteristici, abbigliamento folcloristico, abiti e imitazioni di marchi di moda. Inoltre, il Mercado offre una varietà di servizi, tra cui ristoranti e consulenza legale, insieme alla pratica della lettura delle foglie di coca per prevedere il futuro. L'identità boliviana, sia a livello nazionale che politico e culturale, si manifesta attraverso i nomi dei negozi, la vendita di prodotti alimentari tipici, l'esibizione di bandiere nazionali e la presenza di musica tradizionale. Come scrive Guadalupe Cicoletto «El Mercado Andino es el caso de cómo, a partir de una *estructura presente* - zona comercial preexistente, cercanía con los puntos de residencia y concentración de la comunidad - el *tejido social* - colectivo boliviano con necesidades laborales y de visibilidad - ha acogido y modificado el espacio público, brindándole una nueva identidad a la vez que reafirma la propia. Esta apropiación dota de un nuevo significado al espacio y permite identificarlo como un *lugar boliviano* por bolivianos y argentinos» (CICOLETTO: 2019).

cacique guaraní» (PETRONI, 2015: 90), «la lengua desproporcional, los labios demasiado finos [...] hablan a los gritos» (ibidem: 93), hanno «tierra en las rodillas, y en la cara restos de sudor» (Ibidem: 91). Si tratta di un mondo evidentemente alieno a quello dei protagonisti, chiaramente appartenenti all'Argentina "bianca" dei quartieri centrali di Buenos Aires.

In un tentativo vano di persuadere la compagna a rinunciare alla gita per acquistare cianfrusaglie a prezzi convenienti, il protagonista le ricorda in effetti: «no somos pobres, Flaca» (ibidem: 91). La ragazza, tuttavia, bionda, abbigliata con la minigonna «mostrando las tetas» (ibidem: 93), come le adolescenti provocanti del già citato «Palermo cheto» (CUCURTO, 2018: 86) dipinto da Cucurto e l'incauto compagno di viaggio salgono sull'autobus che trasporta quasi esclusivamente lavoratori boliviani, compreso l'autista.

Con un atteggiamento arrogante e sprezzante, i protagonisti osservano l'ambiente circostante, quasi come se si trovassero in uno zoo, manifestando i propri commenti a voce alta o compiendo gesti espliciti di disprezzo. Tuttavia, sembrano dimenticare che, in questa circostanza, sono essi stessi a trovarsi all'interno di una "gabbia", mentre l'autobus si riempie di passeggeri boliviani e prosegue il suo viaggio verso la General Paz, rappresentata come un «instante de oscuridad» (ibidem: 94). Al di là di questo confine, la narrazione suggerisce una sorta di precipizio verso un mondo sconosciuto o infernale.

La Capitale, che fino a quel momento scorreva dal finestrino con «la gente que duerme en sus casas, refugiada en el aire acondicionado o bajo el ventilador después de una ducha de agua fría» (ibidem: 92) si allontana alle spalle del protagonista che percepisce il cambio immediato di atmosfera. Varcata la «frontera donde no llega el sol»,<sup>479</sup> il gruppo di boliviani a bordo dell'autobus «se pasean como dueños de casa por el colectivo, se saludan con los demás pasajeros» (ibidem: 95) e intonano in gruppo l'inno nazionale boliviano.

L'immagine dell'Argentina industriale, fondata sul lavoro, che aveva permesso alle famiglie operaie di edificare la propria casa e ai figli, di accedere all'istruzione e diventare parte della classe media, si dispiega davanti agli occhi del protagonista come la storia di un fallimento, mentre osserva il paesaggio dal finestrino dell'autobus, ormai affollato di passeggeri:

La sucesión de casitas despintadas, los perros muertos de sed, dormidos en el pasto sin cortar; y adentro de cada casita despintada una familia obrera; un hombre que laburó en la construcción

---

<sup>479</sup> *La frontera inesperada* (1992), di Michel Peyronel ed Héctor Oscar "Boff" Serafine (Riff).

toda su vida, que levantó con sus propias manos esa casa; una mujer que se dedicó a cuidar sus hijos, los hijos que después crecieron y se le fueron a la capital a estudiar; y las casitas que se quedaron con los viejos nomás, que ya no tienen nada que hacer y toman mate todo el día y dejan que el pasto crezca, que el perro duerma y que la pintura se agriete (PETRONI, 2015: 100).

Nel breve istante in cui il protagonista si concede a questa malinconica riflessione, gli eventi precipitano in una spirale di violenza. La fidanzata dell'uomo, che nel frattempo ha riconosciuto Carlos, un vecchio compagno di scuola di origine boliviana, si dirige verso il fondo dell'autobus per conoscerne gli amici, nonostante l'opposizione del compagno. Dopo il suo passaggio, gli altri passeggeri creano un blocco per impedire ad altri di avanzare. Mentre della "Flaca", inghiottita dal gruppo di uomini sul fondo dell'autobus, non si vede ormai che il «pelo rubio en medio del pelaje oscuro» (ibidem: 101), «un pedazo de remera violeta» (ibidem: 102) e «fragmentos de piel mate» (ibidem), il protagonista viene colpito e gettato dall'autobus.

L'estraneità tra i mondi rappresentati si manifesta in modo evidente in un contesto in cui, fatta eccezione per il protagonista, tutti sono di origine boliviana. Eppure, quest'ultimo cerca aiuto rivolgendosi all'autista e dichiarando che «los bolivianos tienen a mi mujer en el fondo» (ibidem). In questo contesto, nemmeno coloro che in passato avrebbero verosimilmente manifestato empatia nei confronti del protagonista non sembra offrire alcun conforto. Quando questi viene fatto rotolare giù dall'autobus fino alla porta di una casa operaia in quella zona del *conurbano*, un tempo caratterizzata dalla solidarietà operaia, si trova di fronte alla medesima indifferenza:

Una mujer argentina de familia obrera, se interpone entre el sol y mis ojos. Me mira con lastima. Después agarra una escoba y se pone a barrer la vereda. Me incorporo. A lo lejos, tras una fina capa de humo atravesada por el sol, el colectivo se difumina, se desarma en puntos ocres, y desaparece en el horizonte del conurbano bonaerense (ibidem: 104).

La rappresentazione della città delineata da questi racconti contribuisce in modo significativo a scardinare la tradizionale dicotomia tra Capitale e *conurbano* che ha prevalso almeno fino alla fine degli anni '90. Una contrapposizione che secondo Adrián Gorelik, rappresenta in realtà l'idea di una doppia frattura, ossia «la fractura entre la capital y el Gran Buenos Aires, pensados como mundos exactamente invertidos, y la que atraviesa al propio Gran Buenos Aires como una cesura



primordial entre los dos polos extremos del arco sociourbano, la villa miseria y el country club» (GORELIK, 2015: 22).

Questa spaccatura da un lato avrebbe impedito la comprensione complessiva del contesto urbano, e dall'altro avrebbe ostacolato la sua analisi critica, impedendo di esaminare in dettaglio le dinamiche delle realtà sociali che sfuggono a tali categorie. A titolo di esempio, le classi lavoratrici, colpite dalla crisi occupazionale durante gli anni '90, come ampiamente trattato nel secondo capitolo di questa ricerca, conservavano tuttavia pratiche consolidate di solidarietà, condivisione e associazionismo, assumendo in seguito alla crisi del 2001 un ruolo di primaria rilevanza in numerose iniziative della società civile.

A distanza di alcuni anni dagli eventi del 2001, diverse voci della letteratura sembrano concentrarsi proprio su questo settore della società, a cui appartengono vari dei protagonisti dei racconti di Bruno Petroni, e che costituisce il cardine dell'opera che sarà oggetto di analisi nel prossimo capitolo.

#### **4.6 - La città da fuori le mura: *Rock barrial* di Juan Diego Incardona**

Sé que muchos cavilan, buscando el porqué  
preferimos la esquina y no mirar telé,  
yo la creo vacía de realidad,  
la verdad en la esquina está latiendo.  
Allí esperan mis amigos en reunión  
mucho me alegra sentirme parte de vos.

Hermética

In un articolo del 2015, José Natanson sottolineava come, nonostante risultasse sorprendente, fosse tuttavia innegabile che, proprio nel momento in cui Buenos Aires aveva perso la propria capacità di integrare nuovi spazi e nuovi contingenti di popolazione in condizioni dignitose, il *conurbano* acquisisse una sorta di sovranità (NATANSON: 2015). In effetti è proprio nel contesto di una città sempre più impoverita, frammentata urbanisticamente e socialmente, che i settori marginali della società sembrarono conquistare nuovi ambiti nei quali rappresentare la propria realtà.

Prima degli anni '90 sono eccezionali in casi in cui, in letteratura, il *conurbano* viene nominato, o almeno evocato come una regione con una identità propria.<sup>480</sup> Nonostante ospiti quasi un quarto della popolazione argentina, il territorio che abbraccia la Capitale è rimasto per lungo tempo una sorta di regione indefinita e al tempo stesso caratterizzata da grandi diversità culturali.

Juan Diego Incardona, autore dell'opera analizzata in questo paragrafo, nell'intervista di settembre 2022, afferma: «siempre me gustó pensar el conurbano como una confederación de ciudades rodeando a otra ciudad, antigua ya, la vieja ciudad europea de Buenos Aires, que siempre ha tenido a “otros” rodeándola»<sup>481</sup>.

Come era già accaduto nel secolo precedente per le voci delle zone periferiche, il *conurbano*<sup>482</sup> sembrò rivendicare uno spazio dapprima nella musica,<sup>483</sup> quindi nel cinema<sup>484</sup> e per

---

<sup>480</sup> Tra le scarse rappresentazioni letterarie del *conurbano* in quanto tale, prima degli anni '90, si distacca la trilogia di Jorge Asís, *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, nella quale viene descritta la vita di quartiere di Villa Domínico, dove risiede Rodolfo, il protagonista. Il quartiere risulta qui come parte integrante del tessuto urbano complessivo, non come territorio specifico del *conurbano* tuttavia, «la representación del conurbano en la novela excede la vida barrial intensa y se combina con la villa y el desmantelamiento de la industria, logrando dar cuenta de cierta particularidad del Gran Buenos Aires» (DEL CUETO, FERRAUDI CURTO, 2015: 553).

<sup>481</sup> Mia intervista a Juan Diego Incardona, (cit.).

<sup>482</sup> Secondo Adrian Gorelik, per comprendere le nuove manifestazioni culturali emerse a partire dagli anni '90 nella zona del *conurbano*, è essenziale considerare le differenze nella struttura della città durante il suo periodo di espansione, quando i sobborghi erano inclusi all'interno del tessuto urbano. In quel contesto, essi agivano come un laboratorio di sperimentazione per dinamiche urbane, sociali e culturali. Al contrario, nel periodo successivo all'espansione, il Gran Buenos Aires si è configurato come un territorio che rafforzava gerarchie già consolidate nell'ambito urbano, sociale e culturale (GORELIK: 2015).

<sup>483</sup> Il cambiamento di prospettiva si rivelò emblematico e pionieristico nel contesto del cosiddetto *rock chabón* o *rock barrial*, il quale dà il titolo al romanzo oggetto di analisi in questa sezione. Come affermato da Pablo Semán, tale movimento si configurò inizialmente come una sorta di «lectura social del rock y luego como una producción de grupos atravesados por un específica condición sociocultural» (SEMÁN, 2005: 243). Il *rock chabón*, originario del *conurbano*, abbandonò le caratteristiche cosmopolite, i conflitti generazionali e la protesta contro il sistema per concentrarsi sulla realtà locale, attribuendole una propria identità. Il tema verrà approfondito nel prossimo capitolo di questa ricerca.

<sup>484</sup> Secondo l'analisi condotta da Carla Del Cueto e Cecilia Ferraudi Curto, il primo film che ha come ambientazione il *conurbano* è *El arreglo*, del 1983, diretto da Fernando Ayala. Questo film si svolge in un quartiere operaio del nordovest del Gran Buenos Aires e affronta tematiche specifiche relative alle periferie, come le carenze nella rete idrica e la corruzione legata a tali problematiche. Successivamente, *Labios de churrasco* (1994) e *5 pa'l peso* (1998), diretti da Raúl Perrone e prodotti in modo indipendente, senza alcun sostegno istituzionale, ritraggono la decadenza del mondo giovanile nelle zone di Ituzaingó e dedicano ampio spazio al fenomeno del *rock barrial*. Nel 1997, *Pizza, birra e faso*, di Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, seguito da *Mundo grúa* di Pablo Trapero nel 1999, hanno esplorato altre realtà del Gran Buenos Aires. Tuttavia, il *conurbano* ha acquisito una presenza più consolidata nel cinema a partire dal 2002, quando Adrián Caetano ha presentato *Un oso rojo* e Pablo Trapero ha diretto *El bonaerense*. In entrambe le produzioni, la colonna sonora del *conurbano* è stata rappresentata dalla cumbia. Un ritratto diverso del *conurbano*, più nostalgico e legato alla tradizione *tanguera* del quartiere, emerge in *Luna de Avellaneda*, di Juan José Campanella, del 2004. Inoltre, numerosi film affronteranno il tema della vita nel *country*, come verrà analizzato nei prossimi paragrafi di questa ricerca (DEL CUETO, FERRAUDI CURTO: 2015). Lo sviluppo del cinema argentino è stato influenzato, a partire dagli anni '90, dalla promulgazione della Ley de cine (1995) che ha notevolmente incrementato i finanziamenti dell'INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales).

ultimo, nei tanti romanzi e racconti, che risultarono essere il fanalino di coda dell'autorappresentazione delle periferie. Per gli intellettuali che cominciarono a osservare la città dal *conurbano*, come nel caso di Incardona, l'ambizione non fu più quella di accedere alla "città del centro", quanto piuttosto la piena accettazione di abitare "fuori le mura", popolandolo quel territorio di storie che, in gran parte, testimoniano la propensione per l'elemento fantastico, già ampiamente presente nella letteratura argentina sin dai tempi di Borges e Cortázar.<sup>485</sup> Questi scrittori rivendicano una sensibilità peculiare da parte di coloro che risiedono in luoghi tradizionalmente considerati periferici, come afferma lo stesso Incardona nel romanzo *Villa Celina*: «En nuestro caso todo empieza siempre en la Provincia, en el fondo del sudoeste, donde La Matanza se llama González Catán» (INCARDONA, 2016: 116).

Secondo Elsa Drucaroff, la narrativa di Incardona è probabilmente una delle prime «que hizo entrar en la literatura argentina el mundo marginal suburbano de los años noventa y lo volvió linaje, civilización».<sup>486</sup> L'autore, nell'intervista citata precedentemente, ha dichiarato:

Ciento cincuenta años antes de que los noticieros insistieran con el drama de la inseguridad en el conurbano, la literatura proponía sus representaciones del miedo porteño, alimentándolo. Sin embargo, hay una generación de niños que finalmente decide subir a los techos entre 1982 y 1983 y a cruzar la General Paz, y cambiar la historia, son los niños de los que hablo en "Los monstruos", el segundo cuento de *Rock Barrial*.<sup>487</sup>

---

<sup>485</sup> Nella rappresentazione del *conurbano*, diversi autori, i quali non saranno oggetto di analisi in questa ricerca, impiegano l'elemento fantastico. Tra di essi, è possibile citare Mariana Enríquez, Gabriela Cabezón Cámara e Delia Rosetti. Altri autori, in veste di giornalisti-cronisti, delineano le periferie, come nel caso di Cristián Alarcón, Javier Sinay e Josefina Licitra, quest'ultima facente parte del corpus di autori soggetto di analisi. Al contrario, alcuni autori scelgono di adottare un approccio realistico, come ad esempio Sergio Olguín, Angela Pradelli, Claudia Piñeiro e Raúl Argemí, gli ultimi due anch'essi inclusi in questo corpus di studio.

<sup>486</sup> Elsa Drucaroff, "La pulsión de inventar mito": <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/37562-8931-2015-12-21.html> (consultato: 2/8/2022).

<sup>487</sup> Mia intervista a Juan Diego Incardona (cit.).

*Rock barrial*<sup>488</sup> è il terzo volume di una tetralogia<sup>489</sup> attraverso la quale Juan Diego Incardona costruisce l'universo di Villa Celina, quartiere situato nel *conurbano* sudovest, Partido di La Matanza, un mondo delimitato da precise frontiere geografiche. L'autostrada Ricchieri, l'Avenida General Paz e il fiume Matanza abbracciano questo «barrio peronista como toda La Matanza»<sup>490</sup> (INCARDONA, 2008: 11) separandolo dalla Capitale,<sup>491</sup> un quartiere la cui vita sociale «gira en torno a los clubes, la Sociedad de Fomento, la Parroquia del Sagrado Corazón y las escuelas del Estado» (ibidem).

All'interno del perimetro considerato dall'autore, «curas y diáconos terciaristas» (INCARDONA, 2017: 66), abituati a offrire assistenza anche nelle *villas miseria* del conurbano, cantano *La marcha peronista*<sup>492</sup> e suonano la chitarra insieme ai giovani che frequentano la Parrocchia, intercalando la musica rock con «cuentos peronistas» (ibidem: 67). Si tratta di un mondo in cui, attraverso le pratiche della società civile, è ancora possibile integrare la diversità, come illustrato nel racconto «La nena que levantaba el viento», dove il protagonista si innamora di Ayala, una giovane boliviana che si è trasferita nel quartiere insieme alla propria famiglia, senza che si verifichino reazioni xenofobe da parte della comunità.

In questo contesto, invece di aderire alla rappresentazione delle periferie offerta dai mezzi di comunicazione di massa, gli abitanti di Villa Celina preferiscono fare riferimento a una realtà tangibile e viva che «en la esquina está latiendo».<sup>493</sup> Le frontiere urbane, risignificate attraverso le esperienze della vita quotidiana, si configurano come strumenti per riaffermare la propria

---

<sup>488</sup> Il rock *barrial*, che è comunemente noto anche come rock *chabón*, rappresenta una definizione preferita da chi, come l'autore, opta per distanziarsi dall'uso di un termine *lunfardo* che evoca una connotazione negativa. *Chabón*, infatti, è un argentinismo che significa «ragazzo» ma che, in *lunfardo*, viene sempre associato all'origine popolare del soggetto al quale ci si riferisce (GOBELLO, OLIVARI: 2001), ed è a questa accezione del termine che i mezzi di comunicazione e gli intellettuali alludevano, soprattutto nei primi anni della diffusione del genere. Questa situazione è perdurata fino alla rivalutazione del genere operata da Pablo Semán e Pablo Alabarces, ai quali verrà fatto riferimento in dettaglio nel prossimo capitolo.

<sup>489</sup> La tetralogia comprende *Villa Celina* (2008), *El campito* (2009), *Rock barrial* (2010) e *Las estrellitas federales* (2016) tutte pubblicate dalla casa editrice Interzona.

<sup>490</sup> La Provincia di La Matanza accelerò il suo processo di urbanizzazione a partire dall'insediamento di numerose industrie sul proprio territorio, soprattutto nelle zone più vicine alla Capitale, un processo che si estese per l'intero decennio degli anni '50. Questa area è considerata un bastione storico del peronismo, che si è concentrato in questa regione, soprattutto a partire dal 1947, per consolidare un unico Partito Peronista organizzato a livello centrale e provinciale, al fine di unire i diversi gruppi politici che avevano sostenuto la candidatura di Perón (POMES: 2015).

<sup>491</sup> Sia nell'edizione del 2013 di *El Campito* che in quella del 2017 di *Rock barrial*, entrambe pubblicate da Interzona, i confini di Villa Celina sono resi anche in forma grafica. Nel primo caso, sulla pagina 186 del volume, il quartiere è raffigurato come un ampio rettangolo delimitato da confini geografici in un disegno realizzato da Ariel López V. Nel secondo caso, il disegno di Villa Celina, in copertina, è opera di Rep e anch'esso evidenzia i confini del quartiere.

<sup>492</sup> Per *La marcha peronista* si rimanda alla nota 45.

<sup>493</sup> *Soy de la esquina* (1994), di Hermética.

identità territoriale e, simultaneamente, come porte che si spalancano verso un mondo fantastico (MELELLA, MATOSSIAN, ESCOBAR BASAVILBASO: 2020).

Come affermato in un articolo precedente,<sup>494</sup> nella letteratura di Incardona, la mitizzazione di uno spazio abitato dai ricordi di un'infanzia "povera ma felice" ruota attorno al «sentimiento del barrio como perímetro acogedor, de larga tradición en Argentina, y ampliamente poetizado por la literatura popular de principio de siglo - tango y sainete»<sup>495</sup>, junto a la constancia del valor de la amistad, impermeable a la corrupción endémica que afecta a la ciudad entera (FUMAGALLI, 2023: 139).

I quattro volumi della saga *matancera* potrebbero essere considerati come parti di un'unica opera che inizia con *Villa Celina* e si conclude con *Las estrellitas federales*.<sup>496</sup> La saga è composta da scritti così diversificati per natura da rendere complessa la loro collocazione in un unico genere letterario; essi spaziano dalla cronaca alla fantascienza, dal realismo al realismo magico, includendo composizioni in forma poetica. Nonostante la varietà stilistica che contraddistingue la scrittura di Incardona, costantemente permeata da un'atmosfera mitica e da elementi fantastici, è tuttavia innegabile la predilezione dell'autore per il genere letterario del racconto, così come la sua passione per la tradizione dell'oralità. Come ampiamente trattato nel terzo capitolo di questa ricerca, Incardona ebbe modo di contribuire personalmente a tale tradizione attraverso le proprie esperienze al centro culturale Pachamama.<sup>497</sup>

---

<sup>494</sup> Fumagalli, Monica. 2023. "Buenos Aires años 90: representaciones literarias de una ciudad fragmentada". *Atlas histórico de América. Nuevas miradas en la huella del americano. Siglos XIX y XX*. Lima: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, pp. 135-143.

<sup>495</sup> Il *sainete criollo*, genere che si consolidò intorno al 1920, si caratterizza per la rappresentazione costumbrista della vita nei *conventillos* e in generale nei sobborghi di Buenos Aires. Il tango rappresentò la sua musica chiave, e molte furono le liriche eseguite durante le rappresentazioni dei *sainetes*. Tango e *sainete criollo* sono all'origine della lunga tradizione di poetizzazione della periferia porteña, alla quale rivolsero la loro attenzione autori come Roberto Arlt e Jorge Luis Borges - tra gli altri - quando si riferivano a una letteratura popolare argentina.

<sup>496</sup> *Las estrellitas federales* rappresenta un affresco distopico del *conurbano* Aires degli anni '90, che viene in parte anticipato in *Rock barrial*, nel quale un'umanità degradata, travolta dalla miseria e dalla decadenza morale, inizia a subire mutazioni genetiche a causa delle sostanze tossiche rilasciate dalle fabbriche abbandonate.

<sup>497</sup> Come ampiamente trattato nel terzo capitolo, Juan Diego Incardona, insieme a Federico Levín e Washington Cucurto, ha partecipato attivamente all'esperienza del centro culturale Pachamama. Egli appartiene ad una seconda generazione di autori del periodo del post dittatura che, come evidenziato da Elsa Drucaroff, «siguieron sus propios caminos agrupándose, leyéndose, generando sus revistas, sus críticos, sus discusiones; lo hicieron sin enfrentar la Academia, sin crear dicotomías fáciles contra ella pero también sin depender de su aprobación y de su agenda de temas. Y se encargaron sobre todo de salir a construir lectores, mercados, visibilidad» (DRUCAROFF, 2016: 27). Durante il mio soggiorno a Buenos Aires per questa ricerca, ho partecipato al laboratorio che l'autore continua a condurre nella città, con incontri settimanali. Il lavoro collettivo dell'analisi dei testi, così come la lettura ad alta voce dei testi prodotti dai partecipanti, rimane un elemento centrale nel suo approccio, che egli stesso collega direttamente alla sua esperienza presso il centro culturale Pachamama.

In *Rock barrial*, così come negli altri volumi della saga, gli scrittori che Incardona considera i propri riferimenti letterari - come Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Roberto Arlt ed Héctor Oesterheld - popolano il paesaggio suburbano insieme alle creature fantastiche delle leggende popolari: l'uomo-gatto, Riachuelito, il Nano de la cruz. Questi protagonisti contribuiscono a delineare una vita familiare e di quartiere che si configura come un elemento di resistenza alla frammentazione sociale, un antidoto contro l'oblio dell'identità «construida alrededor de objetos y prácticas compartidas» (REATI, 2006: 78).

In effetti il volume si configura anche come una sorta di “archivio della memoria” del *conurbano* sudovest. Ciascuno dei racconti presenti in *Rock barrial* contiene una data o fornisce un riferimento specifico, che consente al lettore di situare la narrazione in un preciso momento della storia della città. Questo processo contribuisce a tracciare una mappa dei cambiamenti territoriali e sociali verificatisi in questa parte di periferia, dal periodo successivo alla fine della dittatura fino alle rivolte del 2001.

L'episodio descritto nel primo racconto, intitolato “El Sudoeste”, si colloca tra il 1982 e il 1983 (INCARDONA, 2017: 24) e introduce i primi elementi di una visione distopica del *conurbano*, colpito da un grave inquinamento ambientale. Durante una partita di calcio, che si svolge in uno dei numerosi terreni abbandonati nella zona di Villa Celina, i ragazzi del quartiere si confrontano con un gruppo di coetanei provenienti da un'area situata in prossimità del Riachuelo:

Todos llevaban los pelos como platinados de tan rubios que eran, más rubios que los jugadores de la Selección de Suecia. Jamás habíamos visto algo así en Villa Celina. Era un equipo de albinos. [...] alguien se acordó de las historias de los cirujas del campito, que cerca del Riachuelo había tanta contaminación que podían verse bosques en miniaturas, animales petrificados por la lluvia ácida, pajaritos que en vez de plumas tenían pelos, perros de dos narices y gente más rubia que los dioses de los libros (ibidem: 14-15).

Nel racconto “Los Alpi Boys”, che ricorda le avventure del “Club de los caballeros de la noche”, menzionato nel romanzo *El juguete rabioso* di Roberto Arlt, Juan Diego, il protagonista, decide di formare una banda insieme agli amici provenienti da diversi quartieri del *conurbano* tra cui

Piedrabuena, Liniers, Lugano. Il narratore specifica che «corría 1988» (ibidem: 42) e aggiunge: «al año siguiente, nacería Viejas Locas»<sup>498</sup> (ibidem), uno dei gruppi più emblematici del *rock barrial*.

Nel 2000, anno in cui si svolge “El último oficial tornero”, il suicidio di Alberto, descritto come «el último de los oficiales torneros formados en los Cursos Municipales de Ayudantes Prácticos» (ibidem: 76) diventa un simbolo della fine dell’Argentina industriale, periodo ricordato non solo per coloro che si mobilitarono in difesa del proprio lavoro, ma anche per la lista di disoccupati che si tolsero la vita per averlo perso.

La memoria diventa frammentaria nel racconto fantastico intitolato “Viaje al fin del conurbano”, che l’autore ambienta nel 2110. Qui, Juan Diego si aggira per una Matanza postatomica, dove il terreno è corrosivo dall’acido solforico e «cientos de libros petrificados azarosamente, cuentan partes de sus historias [...] un poco de amor, un poco de guerra, una historia policial, una historia de aventuras» (ibidem: 90).

Tuttavia, in questo paesaggio apocalittico caratterizzato da «ruinas, fuego, lluvia ácida» (ibidem: 91), conseguenza della disoccupazione e della crisi sociale seguite alla deindustrializzazione del paese, l’ultima immagine presentata dall’autore, che conclude la prima

---

<sup>498</sup> La storia del gruppo musicale Viejas Locas è emblematica anche ai fini della comprensione dei meccanismi di ascesa delle band più rappresentative del *rock barrial*. Viejas Locas nacque tra i banchi di scuola del Colegio Comercial Nº 2 di Villa Lugano, quando Mauro Bonome (voce), Bachi (basso) e Diego Cantoni (chitarra), provenienti dal quartiere di Piedrabuena, situato tra Mataderos e Lugano, decisero di formare una band amatoriale a puro scopo di svago. Successivamente, si unirono al gruppo il chitarrista Cristián “Pity” Álvarez e Gastón Mansilla, alla batteria. Alla fine degli anni ‘80, grazie al passaparola, la band riuscì a radunare sessanta persone presso l’Alcatraz di Buenos Aires. Nel frattempo, si aggiunsero Ezequiel “Peri” Rodríguez all’armonica, Juancho Carbone al sax, e Adrián “Burbujas” Pérez alle tastiere. Il successo del gruppo crebbe grazie al passaparola e alla creatività dei propri sostenitori, che realizzarono graffiti con spray e apposero adesivi sui pullman che viaggiavano dal *conurbano* alla Capitale. Ancora oggi, è possibile vedere alcuni adesivi con la scritta “Viejas Locas R n’ R” sui pullman delle linee 155, 180 e 126 che partono da Mataderos. Inoltre, la band suonò gratuitamente ogni domenica, per mesi, al Parque Centenario di Buenos Aires. Il loro primo demo venne distribuito durante le esibizioni presso i locali Die Schule, Mvseo Rock e New Order nel 1994. Nel 1996, grazie al contratto con la multinazionale Polygram, pubblicarono il loro primo album, intitolato *Viejas Locas*. Nello stesso anno, riempirono il Club X con 600 persone e si esibirono anche presso un altro storico locale rock di Buenos Aires, il Cemento. Il secondo album, *Hermanos de sangre* (1997), aprì loro le porte dello stadio River Plate come band di supporto per i Rolling Stones. In segno di gratitudine verso i propri sostenitori, Viejas Locas tenne un concerto gratuito a Quilmes, al quale parteciparono diecimila persone. Nel 2000, “Pity” Álvarez lasciò la band dopo l’ultimo concerto a La Matanza, per formare Intoxicados (insieme a Abel Meyer), anch’esso divenuto una band di riferimento, mentre Juancho Carbone si unì a Callejeros. Dopo diversi anni di separazione, nel 2009 il gruppo si riunì il 14 novembre al Vélez Sarsfield Stadium, dove si esibì davanti a 42.000 persone. Tuttavia, i disordini e le violenze scatenate in quell’occasione portarono all’omicidio di Rubén Carballo, numerosi feriti e arresti: <https://rock.com.ar/artistas/viejas-locas/> (consultato: 2/10/2023). Negli ultimi anni, Cristian “Pity” Álvarez ha acquisito notorietà in Argentina per una serie di episodi che lo hanno coinvolto in questioni giudiziarie, tra cui l’omicidio di un vicino di casa nel 2018. Fernando Danza, nell’articolo intitolato “Un recorrido por el barrio del Pity Álvarez, el cantante argentino acusado de homicidio”, analizza la vita del musicista in relazione alla realtà del quartiere in cui è nato e cresciuto, nonché in generale, alla realtà di quella zona del *conurbano* (<https://www.vice.com/es/article/pawg7v/un-recorrido-por-el-barrio-del-pity-alvarez-el-cantando-acusado-de-homicidio>: consultato: 3/8 /2023).

parte del volume, propone un messaggio di speranza. Il protagonista, infatti, si vede riflesso negli occhi di un oracolo che assume le sembianze di un felino:

Me veo a mí mismo, riendo y en paz, junto a una mujer y tres niños. No los conozco pero comprendo que formamos una familia. Salimos de nuestra casa y paseamos por un barrio donde nada está destruido. El cielo es azul y los jardines están verdes. Los vecinos nos saludan y nosotros los saludamos a ellos. Todos estamos vivos y contentos (ibidem: 91).

In “Tomacorriente”, racconto conclusivo suddiviso in quattro parti, il protagonista intraprende un insolito viaggio che ha inizio a Villa Celina e lo porta a Plaza de Mayo nel mezzo della rivolta del 2001. Nella prima parte, intitolata “Ampere”, Juan Diego, il quale esibisce un «flequillo de rolinga» (ibidem: 98) che lo posiziona in modo evidente tra i sostenitori del rock *barrial*, rientra a casa in tarda notte intonando canzoni rock e sente che «el barrio sale de las venas» (ibidem: 97). Inizia da qui un percorso psichedelico, cadenzato dai versi della canzone rock *La bestia pop*,<sup>499</sup> che nel corso della narrazione sfocia in un delirio di violenza e allucinazione.

Nel racconto, un *malón* composto dai *conurbanos*, - uomini, bambini e mutanti, personaggi già introdotti nel racconto intitolato “Los monstruos” - ai quali si unisce «una multitud que aparece de la nada [...] guerrilla de guachos que sale de la selva» (ibidem: 110) avanza verso la Capitale. O meglio, avanza «contra la ciudad» (ibidem: 131).

Come evidenziato da Ezequiel Rogna, la rivolta di dicembre viene rappresentata attraverso una reinterpretazione del tema dell’“invasione” (ROGNA: 2011).<sup>500</sup> Nel corso del viaggio, infatti, i *conurbanos* attraversano l’Avenida General Paz, una frontiera politica e sociale, entrano nella Capitale e si scontrano con “gli altri”, che in questo caso sono i “cittadini”, scatenando una violenza sfrenata, a tratti persino grottesca.

I *conurbanos* decapitano e smembrano, distruggono e incendiano, devastando tutto ciò che trovano sul proprio cammino, mossi da un’insaziabile sete di vendetta. Procedono in gruppo, quartiere dopo quartiere, con una furia distruttiva e sembrano placarsi soltanto quando, una volta conquistata la Piramide di Plaza de Mayo, immergono le proprie chitarre nella stessa fontana in

---

<sup>499</sup> *La bestia pop* (1985), di Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota.

<sup>500</sup> Juan Ezequiel Rogna, nell’articolo intitolato “La latencia del malón: política oligarquica e invasión”, inizia la sua analisi facendo riferimento al concetto di *malón* come concepito dagli indigeni Mapuche, per i quali questa tattica militare rappresentava un atto di giustizia, ovvero una «restitución parcial del robo primigenio perpetrado por el conquistador español y sus descendientes». In questo contesto, l’autore suggerisce di interpretare il racconto “Tomacorriente” alla luce della stessa prospettiva (ROGNA: 2011).



cui, il 17 ottobre del 1945, una moltitudine di *cabecitas negras*<sup>501</sup> bagnò i propri piedi per invocare il ritorno di Perón.

Attraverso la risignificazione di una delle più celebri icone della storia peronista, il rock diventa simbolo della rivendicazione della propria identità suburbana: «nuestra pandilla pinta la Pirámide de Mayo con los nombres de las bandas. El rock barrial moja las guitarras en la fuente y el agua del centro se mezcla con la zanja» (INCARDONA, 2017: 133).

#### 4.6.1 - Il *rock barrial* come rivendicazione dell'identità suburbana

La musica ha un ruolo di rilievo nella narrativa di Incardona. Già nel prologo a *Villa Celina*, datato maggio 2008, che svolge una funzione introduttiva alla tetralogia<sup>502</sup> l'autore ci presenta il proprio quartiere come «un barrio de fierros (hay uno o dos talleres macanicos por cuadra) y de músicos. Tango y rock and roll siempre presentes, ahora también cumbia» (INCARDONA, 2016: 12).

In *Rock barrial* in particolare la musica, in armoniosa convivenza con il calcio, l'attivismo peronista e la vita parrocchiale, costituisce il principale elemento identitario del paesaggio suburbano. Questo viene confermato esplicitamente dal narratore, nel racconto intitolato “Viva Perón”:

La noche, con todo su peso, se nos caía encima y nos retenía, grabándonos las infancias y juventudes en las baldosas. En el silencio, rock nacional, canciones religiosas y marchas políticas se mezclaban en los ecos mentales de cada uno, modificando la respiración y el movimiento muscular. Toda la noche hasta que saliera el sol, tocando en una banda de rock and roll. Padre te pedíamos que nos

---

<sup>501</sup> Il termine *cabeza*, o *cabecita negra* si diffuse in Argentina durante gli anni '40, in concomitanza con la prima grande migrazione dalle province interne verso la Capitale, quando molti lavoratori provenienti dalle zone rurali si trasferirono in città per occupare posizioni operaie nelle nuove fabbriche che si aprivano nel contesto del processo di industrializzazione promosso dal peronismo. Nonostante la sua origine legata inizialmente a caratteristiche prevalentemente fisiche, il termine *cabeza* o *cabecita negra*, assunse rapidamente connotazioni fortemente politiche diffondendosi, nel linguaggio colloquiale come un'offesa nell'ambito del conflitto tra peronisti e anti-peronisti. Come evidenzia Alejandro Grimson, «se supone que 'cabecita negra' alude al color de pelo, por lo general al “pelo duro”, y muchas veces a una piel oscura. “Piel oscura” es una fórmula ambigua: no significa “afro”. La oscuridad de la piel puede no ser una cuestión cromática, sino más bien de jerarquía social» (GRIMSON: 2017).

<sup>502</sup> Il Prólogo è presente nel primo e nell'ultimo volume della saga, intitolato *Las Estrellas Federales*, in cui si riafferma l'unità della narrazione. Il Prólogo di quest'ultimo, intitolato “Fundación mítica de Villa Celina”, conferma nuovamente il ruolo centrale del quartiere come nucleo identitario in un mondo che, fondamentalmente, viene descritto come un «laberinto proletario» (INCARDONA, 2016: 16), in cui la disoccupazione rappresenta la causa principale del degrado e delle tragedie.

librarias del mal, que volviera Evita y el General, Eva Duarte y Juan Domingo Perón, que vinieran al patio del Sagrado Corazón (INCARDONA, 2017: 65).

Il rock scandisce la vita quotidiana dei quartieri del *conurbano*, si suona agli angoli di strada, dove un tempo si suonò il tango,<sup>503</sup> si compone collettivamente e, a differenza del rock *nacional*, espressione autoctona della Capitale che aveva vissuto il suo momento di splendore negli anni '70 come musica e canto,<sup>504</sup> il rock nato nei quartieri suburbani coinvolge il corpo, si balla «contorneando las caderas y moviendo frenéticos las cabezas» (ibidem: 50). L'autore, che ha vissuto in prima persona l'epoca di nascita e l'ascesa di questa espressione musicale, ha raccontato nell'intervista:

Si el rock nacional, impregnado de tango, había nacido en el sótano de un bar, soñando huir de un contexto de dictadura, el rock barrial, sin ambiciones internacionales, nace a cielo abierto, en las veredas del conurbano, mientras pasan los colectivos, mientras los trabajadores salen de la fábrica, o con las fábricas cerradas ya. Unas condiciones que modifican la creación.<sup>505</sup>

Attraverso il nuovo genere musicale, i protagonisti di *Rock Barrial* si incontrano, si confrontano e condividono storie che non sono legate alla miseria delle *villas*, ma piuttosto alle strade in cui i pochi operai che sono sfuggiti alla chiusura delle fabbriche di una periferia popolatasi durante gli anni dello sviluppo industriale, «caminan rumbo al yugo diario. Van con sus bolsos al hombro y sus caras de cansados».<sup>506</sup>

Si tratta degli stessi protagonisti ritratti dalle canzoni del rock *barrial* nei quali, come evidenziato da Oscar Blanco ed Emiliano Scaricaciottoli, anziché delineare profili di “eroi della miseria”, viene presentato il ritratto di una realtà che «implica una incitación a rebelarse y operar sobre esa realidad que oprime» (BLANCO, SCARICACIOTTOLI, 2014: 175). Secondo un'altra canzone rock che critica la faziosità del giornalismo nel ripetere la criminalizzazione delle

---

<sup>503</sup> Nel secondo volume della saga, intitolato *El campito*, il personaggio noto come “El esperpento”, che guida Carlitos, uno dei protagonisti e cantante-narratore il cui richiamo a Carlos Gardel è evidente, intona un verso del tango di Homero Expósito intitolato *Late un corazón*.

<sup>504</sup> Questo tema è già stato affrontato nel primo capitolo della ricerca e verrà ulteriormente approfondito nel prossimo capitolo.

<sup>505</sup> Mia intervista a Juan Diego Incardona (cit.).

<sup>506</sup> *Valentín Alsina* (1994), del gruppo rock di origine punk 2 Minutos, è considerato il testo che installa lo spazio del quartiere nei testi del rock (BLANCO, SCARICACIOTTOLI, 2014: 214).

periferie, fanno parte di una «historia prohibida que al periodismo lenguaraz no le dejan contar».<sup>507</sup>

Come riferisce il narratore, infatti, il rock *barrial*, per la prima volta, porta la voce del *conurbano* nelle strade della Capitale: pronte a sostenere le proprie bande di quartiere, trasformatesi in cantastorie della vita suburbana, «cuadrillas organizadas o espontáneas comenzaron a cruzar las fronteras al otro lado de la General Paz y en poco tiempo la música de nuestras veredas se exportó a la Capital» (INCARDONA, 2017: 45). Accadeva a metà degli anni '90, più precisamente, mentre «moría el año 1995» (ibidem).

In *Rock barrial* la musica, legata in modo indissolubile ai luoghi della sua pratica, sopravvive al di là di qualsiasi barriera, come suggerisce il protagonista nel racconto “La mejor banda de los barrios” evocando la cisterna situata tra calle Olavarría e Martín Ugarte, punto di incontro dei ragazzi di Villa Celina i quali, dal tetto, osservano in lontananza *las afueras*, ovvero la Capitale (BIANCHI: 2018). Quel grande serbatoio continuerà ad esistere «cuando ya no existiese ni el barrio ni el país» (INCARDONA, 2107: 56) affinché da lassù, i giovani del quartiere, ormai adulti, possano continuare a suonare «canciones funebres, a veces, lentas, como el blues, a veces, rápidas, como el rock and roll» (ibidem: 56) facendo così sentire la propria voce.

I *conurbanos* rappresentati da Incardona possono essere letti come gli eredi spirituali di quegli abitanti delle periferie, già leggendari, i quali, pur continuando a comunicare soprattutto attraverso il teatro, la canzone e la poesia, a partire dagli anni '90, iniziano a esprimersi anche in nuovi contesti e modalità.

Se il *porteño* tipico, il cui profilo era stato delineato da Raúl Scalabrini Ortiz, vedeva «la ciudad como un amigo» (SCALABRINI ORTIZ, 1991: 59) e il caffè come un «templo de atrición» (ibidem: 63), il protagonista di *Rock barrial* instaura una relazione simile con i luoghi del *conurbano*. Anche lui cerca conforto nelle bettole situate «frente al Riachuelo» (ibidem: 51), dove, anziché suonare il tango, si strimpella alla chitarra «un viejo tema de rock» (ibidem: 52).

La musica, indipendentemente dalle differenze di genere, rimane il catalizzatore per gli incontri e le amicizie tra il «populacho de negros lobos» (ibidem: 51) che abita Villa Celina. Attraverso la musica, non solo si afferma l'identità, ma si esorcizzano anche le proprie solitudini, come nel caso di Juan Diego, il quale, in «un domingo más triste que la mierda» (ibidem), si ritrova

---

<sup>507</sup> *El resentido* (2001), di Hugo Peche Estévez.

a camminare nella notte insieme a un solitario musicista suburbano, «uno trás del otro con la melodía pegada hasta que se hizo el día y el barrio se deshizo en villas y campos» (ibidem: 52).

#### **4.7 - Villa miseria e no-ficción:<sup>508</sup> *Los otros. Una historia del conurbano bonaerense*, di Josefina Licitra**

Alrededor del mundo recorriendo los barrios  
nos levantamos y peleamos a diario  
cara a cara con el adversario  
tenemos creencias que ellos son mercenarios.

*Dama gratis*

La musica che risuona tra le strade di Acuba, una *villa miseria* rappresentata in *Los otros. Una historia del conurbano bonaerense*, è molto diversa da quella che accompagnava la quotidianità degli abitanti di Villa Celina. In questo luogo, in cui è svanita ogni traccia di un potenziale accordo sociale tra il Governo e la popolazione, tra strade di terra battuta e fognature a cielo aperto, come afferma Josefina Licitra, «hay gritos de niños, hay cumbia. Pero todos los ruidos son un eco de la soledad» (LICITRA, 2011: 196).

Nel corso degli anni '90, mentre la precarietà colpiva anche le zone del *conurbano* che tradizionalmente ospitavano i lavoratori impiegati nelle numerose industrie ormai chiuse, come rappresentato in *Rock barrial*, il numero degli insediamenti emergenziali aumentò in modo esponenziale in tutto il territorio della Regione Metropolitana di Buenos Aires. Le *villas miseria* accolsero un numero sempre maggiore di abitanti, provenienti soprattutto dai paesi limitrofi e, per la maggior parte di loro, queste aree divennero residenze permanenti.

Diversi autori, sin dai primi anni del nuovo millennio hanno rivolto la propria attenzione alla realtà della *villa miseria*,<sup>509</sup> trasformandola in soggetto o ambientazione di diverse opere, le

---

<sup>508</sup> In merito all'impiego del termine *no-ficción* e alla sua definizione, si fa riferimento alla caratterizzazione proposta da Peggy Paola Pinedo García, la quale analizza due opere letterarie che considera fondamentali per la nascita di questo genere: *Relato de un naufrago* (1955), di Gabriel García Márquez e *Operación Masacre* (1957) di Rodolfo Walsh. Queste opere furono pubblicate diversi anni prima del più noto *In cold blood* (1966) di Truman Capote, il quale, come sottolineato da Tom Wolfe (citato dall'autrice), si autodefinì il fondatore del nuovo genere letterario della *nonfiction*. L'autrice propone quattro elementi chiave che caratterizzano questo genere di opere in America Latina: l'intenzione giornalistica come punto di partenza per la narrazione; la scelta di temi di natura sociale e politica con una predilezione per protagonisti anonimi o marginali; il rigore della ricerca investigativa e la soggettivizzazione delle narrazioni attraverso l'impiego della prima e della terza persona (PINEDO GARCÍA: 2020).

<sup>509</sup> Tra i primi romanzi a delineare un ritratto urbano del territorio delle *villas miseria*, oltre a *El aire* di Sergio Chejfec, oggetto di analisi in questa ricerca, si possono citare alcune opere significative. Ad esempio, *La villa* (2001) di César Aira offre una prospettiva romantica dello spazio della *villa miseria*. In *Puerto Apache* (2002) di Juan Martini, come sottolineato da María Gabriela Muñiz, «se involucra al espacio villero con la ciudad criminalizada y se le da lugar a

quali hanno contribuito a delineare una nuova rappresentazione di questo tipo di insediamento destinato a configurarsi, nell'arco di un decennio, come «elemento formal y hasta estético» (MUÑIZ: 2009) all'interno di romanzi e racconti.

Tuttavia, si osserva un interesse crescente verso questa realtà sociale anche in diverse narrazioni di carattere giornalistico. Un pioniere in questo senso è stato, nel 2003, il romanzo di inchiesta di Cristián Alarcón, *Cuando me muera quiero que me toquen cumbias. Vida de pibes chorros*,<sup>510</sup> seguito da altre opere dello stesso tenore,<sup>511</sup> tra cui quella considerata in questo paragrafo.

Gli autori di queste narrazioni, che in gran parte partecipano in prima persona alle attività sociali di volontariato organizzate nelle zone più povere del *conurbano*,<sup>512</sup> come evidenziato da Regina Cellino, partono dall'intenzione di «reconocer al otro (sin que éste se convierta en un objeto de conocimiento) y crear con él, en mayor o menor medida, un vínculo» (CELLINO, 2016: 125).

Le loro opere si inseriscono nell'ambito di un ritorno al realismo che, come evidenzia Sylvia Saïtta, caratterizza la letteratura argentina a partire dalla fine del XX secolo, e in particolare, dalla pubblicazione della trilogia di romanzi di Rodolfo Fogwill - *Vivir afuera* (1998), *La experiencia*

---

nuevos personajes como dealers, tumberos, okupas, prostitutas, travestis y políticos que se incorporan a la villa por ser ésta el resultado y la síntesis de la ciudad» (MUÑIZ: 2009). *Santería* (2008) di Leonardo Oyola è ambientato a Puerto Apache, insediamento precedente alla trasformazione del vecchio porto in Puerto Madero e tra le sue strade, oltre alla cumbia, si sentono ancora le note qualche *rock chabón*, simbolo della diversità culturale degli abitanti e dell'inclusione di popolazioni di origine europea cadute in disgrazia. Nel romanzo *La Virgen cabeza* (2009) di Gabriela Cabezón Cámara, oltre alle tematiche legate alla marginalità legata all'indigenza, si esplora anche il concetto di alterità di genere.

<sup>510</sup> *Cuando me muera quiero que me toquen cumbias. Vida de pibes chorros* narra la vicenda di Victor Manuel "El Frente" Vital, un giovane di diciassette residente nell'area di San Francisco, situata nel terzo anello del *conurbano*, il quale, nel 1999, perse la vita in un conflitto a fuoco con le forze di polizia. In seguito alla sua tragica morte, Victor Manuel divenne una sorta di figura venerata dalla comunità locale, principalmente per la sua generosità nel distribuire le ricchezze ottenute dai suoi "colpi" tra amici e residenti del quartiere. Il suo simbolo distintivo, la lettera "V", appare frequentemente su molte pareti del *conurbano*, accompagnata dai cinque puntini che simboleggiano un poliziotto circondato da quattro delinquenti, e che significano "*muerte a la yuta*". Nell'immaginario degli abitanti della *villa*, la morte del giovane segnò la chiusura di un'epoca in cui persino la criminalità rispettava un certo codice etico, aprendone un'altra nella quale «ya no habrá un pibe chorro al que poder acudir cuando se busca protección antes el escarmiento del aparato policial o de los traidores que asolan como el hambre la vida cotidiana de la villa» (ALARCÓN, 2003: 19). Nel testo, come indicato dal titolo, la musica della cumbia svolge un ruolo di notevole rilevanza, costituendo un elemento centrale nell'identità dei giovani della *villa*. All'interno di questa cultura, la *bailanta* (ad esempio, locali come Tropitango, Metrópolis, situati nel *conurbano* e altri, situati nella Capitale) rappresenta praticamente l'unico spazio di socializzazione disponibile per le fasce marginali della popolazione.

<sup>511</sup> Tra le opere argentine di giornalismo di inchiesta possiamo citare anche: *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2013) di Sebastián Hacher; *Los crímenes de Moisés Ville. Una historia de gauchos y judíos* (2013) di Javier Sinay; *El agua mala. Crónica de Epecuén y las casas hundidas* (2014) di Josefina Licitra; *Gigantes. La guerra de los dinosaurios en la Patagonia* (2015) di Miguel Prenz; *Nuestro Vietnam y otras crónicas* di Daniel Riera (PALAU-SAMPIO, CUARTERO-NARANJO: 2018).

<sup>512</sup> Segnalato da Regina Cellino: 2010.

*sensible* (2000) e *En otro orden de cosas* (2001) - nei quali la *villa miseria* diventa definitivamente un soggetto della letteratura (SAÍTTA: 2014).

Se Sergio Chejfec, nel romanzo *El aire*, collocava la miseria sui tetti degli edifici della Capitale e la descriveva attraverso oggetti simbolici, Fogwill riflette sul periodo menemista attraverso una rappresentazione che, secondo Saítta costituisce una «apuesta realista que encuentra en la nominación detallada de los objetos a través de sus marcas comerciales y en el realismo de la lengua con la que hablan sus personajes sus procedimientos más evidentes» (ibidem).

Dopo l'esperienza della narrazione allusiva che aveva caratterizzato le opere degli anni '80, a cui appartiene anche *Otumba*, si osserva un cambiamento di tono nella letteratura (DRUCAROFF: 2011; SAÍTTA: 2014). Questa modificazione, ad esempio, porta all'emergere di nuovi protagonisti delle opere, che includono ex torturatori, complici della dittatura e quella parte della società civile che aveva scelto di tacere (GRAMUGLIO: 2002, citato in SAÍTTA: 2014), rinunciando all'uso della metafora.<sup>513</sup>

Da un lato, questo cambiamento di tono comportò una modifica sostanziale nell'approccio ai temi di natura sociale e politica nella letteratura in generale. Dall'altro, la *no-ficción* intervenne in modo critico in un ambito che rappresentava il risultato delle trasformazioni che avevano caratterizzato i primi decenni del XXI secolo, attribuendo crescente importanza alle reti sociali e alle piattaforme come fonti di informazione (GARCÍA: 2021).

In questo contesto, nonostante il *conurbano*, come precedentemente illustrato, fosse già diventato oggetto di crescente interesse culturale a partire dai primi anni del XXI secolo, l'antica percezione che lo ritraeva come una «terra incognita» (GORELIK, 2015: 21) era rimasta sostanzialmente invariata. Non sorprende pertanto che nel 2008 Glenda Vieites, dell'editore Random House Mondadori Argentina, abbia invitato specificamente la giornalista Josefina Licitra a scrivere «un libro que contara el conurbano rioplatense» come riferisce la stessa autrice nell'introduzione al volume (LICITRA, 2011: 13).

---

<sup>513</sup> Un esempio tratto da *Ceviche*, romanzo analizzato in questa ricerca, è rappresentato da Dionisio, uno dei protagonisti, il quale, per ottenere informazioni dal regista Alejo Frau, sospettato di essere coinvolto nell'omicidio di El Rey, lo sottopone a tortura strappandogli le unghie con una pinza e osservandolo «con una cara un poco divertida» (LEVÍN, 2009: 164). Tuttavia, è opportuno menzionare anche il personaggio noto come “El Pájaro” Bustos, protagonista del romanzo *Entre hombres* di Germán Maggiori, di cui ho scritto in un articolo precedente. “El Pájaro” è cresciuto con sua nonna dal 1978, «varios meses después de que su hija y su yerno desaparecieron para siempre» (MAGGIORI, 2013: 22), ma non è certo che egli sia consapevole di questa vicenda. Inoltre, non si preoccupa del suo passato, della memoria o di questioni politiche.

Josefina Licitra è una giornalista, come lo è Cristián Alarcón, e come lo è stato anche l'autore di *Villa miseria también es América*,<sup>514</sup> testo fondazionale della letteratura argentina in quanto alla tematizzazione della precarietà. Effettivamente, Bernardo Verbitsky, ex redattore del quotidiano *Crítica*, negli anni della stesura del romanzo menzionato, scriveva per il periodico *Noticias Gráficas* e, come evidenzia Carmen Perilli, prima della sua pubblicazione «se aproximó al asentamiento Villa Maldonado para publicar una serie de notas en el diario Noticias Gráficas, en 1953» (JOSTIC: 1974).

*Los otros. Una historia del conurbano bonaerense* è un'indagine sociale, svolta tra il 2009 e il 2011, dove i fatti narrati girano intorno a un episodio di cronaca avvenuto nel Partido di Lanús, *conurbano* sud, ovvero l'omicidio del quindicenne Héctor Daniel Contreras. L'adolescente, un *cartonero*, morì il 29 maggio del 2009 colpito dai proiettili di un fucile, mentre stava tornando da una manifestazione di protesta. Pur consapevole dell'impossibilità di giungere a una completa comprensione del reale svolgimento degli eventi, poiché, come afferma Licitra, «quizás tampoco importe» (LICITRA, 2011: 31), l'autrice tenta di comprendere le ragioni che li hanno scatenati.

Il romanzo si configura come un esempio paradigmatico dell'opera di una generazione di autori che, senza fare ricorso all'uso di elementi magici, meravigliosi o straordinari, si integrano nel paesaggio urbano che rappresentano. Come afferma Regina Cellino, «la villa se les presenta a estos escritores como un desafío o un obstáculo que padecen» (CELLINO, 2016: 126). Essi narrano storie “dalla frontiera”, in cui essi stessi diventano protagonisti, superando tuttavia i limiti della mera “cronaca giornalistica”.

Josefina Licitra, per chiarire le motivazioni che l'hanno spinta ad accettare la proposta di Glenda Vieites, afferma:

Yo tenía – tengo - un hijo chico, tenía – tengo – un marido, tenía, - tengo – un presupuesto moderado y en consecuencia tenía – tengo – dificultades evidentes para ir a buscar historias en la Amazonia de turno. En cambio, el *conurbano* estaba ahí: era una cartografía posible, un mundo al que se llega en tren: un destino cerquita (LICITRA, 2011: 13).

Nel frammento di città considerato dall'autrice, una zona che costeggia i margini del Riachuelo appartenente al Partido di Lanús, coesistono due diverse comunità: Villa Giardino, quartiere di

---

<sup>514</sup> Romanzo già citato nel primo capitolo di questa ricerca.

classe medio-bassa i cui abitanti sono in gran parte di origine italiana e Acuba, *villa miseria* popolata fondamentalmente da immigrati latini. I due insediamenti vivono in costante conflitto.

I primi italiani si erano stabiliti in questo territorio a partire dagli anni '40, quando Lanús rappresentava un punto strategico della regione grazie ai treni in partenza dalla stazione di Constitución, che collegavano il quartiere alla Capitale, e quando Villa Giardino non era altro che un piccolo lembo di «tierra de nadie» (ibidem: 44). Questi immigrati arrivarono in condizioni di povertà, con il progetto di una casa di mattoni già tracciato, come illustrano i protagonisti di *Detrás de un largo muro*,<sup>515</sup> la prima rappresentazione cinematografica di questa realtà sociale.<sup>516</sup>

Gli altri, ovvero i *negros*, boliviani, paraguaiani e peruviani, erano giunti ad Acuba nel 1995, alcuni anni dopo che il governo provinciale concedesse all'Asociación Curtiembros di Buenos Aires (ACUBA) un appezzamento che, fino a quel momento, era stato una vasta discarica di rifiuti inquinanti.<sup>517</sup> La concessione, avvenuta nel 1983, prevedeva una durata di cinquant'anni. Il Governo, in cambio, avrebbe ottenuto la bonifica dell'area, che era già in gran parte occupata abusivamente, e l'avvio di un'attività economica in grado di generare quindicimila posti di lavoro.

---

<sup>515</sup> Il film *Detrás de un largo muro* del 1958, con la regia di Lucas Demare, ruota attorno a una famiglia di contadini che, spinti da diverse circostanze, abbandonano la vita rurale per trasferirsi a Buenos Aires. Il conflitto sorge una volta giunti in città, quando si rendono conto che non tutto è lusso come avevano immaginato. La famiglia viene confinata in un quartiere di emergenza chiamato Villa Jardín, in cui si vive in condizioni miserevoli e scoppiano conflitti per ogni cosa, persino per l'accesso all'acqua. Inoltre, vengono isolati dal resto della società dietro un lungo muro, eretto in occasione dell'inaugurazione dell'aeroporto di Ezeiza, in preparazione dell'imminente visita del presidente cileno Gabriel González Videla, un episodio che ha ispirato il film: Aurelio Nicoletta, "Villa jardín, un muro que sigue en pie": <https://magazineobservador.blogspot.com/2018/05/villa-jardin-lanus-un-muro-que-sigue-en-22.html> (consultato: 3/6/2023).

<sup>516</sup> Come evidenziano Gonzalo Aguilar, Gabriela Álvarez e Pablo Méndez, tra il 1955 e il 1960, la *villa miseria* acquisì visibilità in numerose produzioni cinematografiche. Oltre al già citato film *Detrás de un largo muro*, *El secuestrador* (1958) di Leopoldo Torre Nilsson e *El candidato* (1959) di Fernando Ayala, sono solo alcuni esempi. Nel 1958, David Kohon realizzò il documentario *Buenos Aires* e due anni dopo, Fernando Birri girò un importante cortometraggio nella Provincia di Santa Fe: *Tire dié*. La prima rappresentazione di una *villa miseria*, tuttavia, resta *Puerto Nuevo* (1936) di Mario Soffici e Luis César Amadori, anche se si tratta di una ricostruzione fatta in studio. Nel 1951, León Klimovsky realizzò *Suburbio*, che dovette affrontare la censura del governo di Perón. Negli anni '60, tra i film che hanno come tema la *villa* è importante menzionare *Crónica de un niño solo* (1965) di Leonardo Favio e *La hora de los hornos* (1968) di Fernando Pino Solanas. Negli ultimi anni, le rappresentazioni cinematografiche delle *villas* si sono moltiplicate, citiamo ad esempio *Estrellas* (2007) di Federico León e Marcos Martínez ed *Elefante blanco* (2012) di Pablo Trapero. Tra i documentari: *Crónicas villeras* (1988) di Carmen Guarini e Marcelo Céspedes (AGUILAR, ÁLVAREZ, MÉNDEZ: 2017-2018).

<sup>517</sup> Come scrive Pedro Lipcovich in un articolo intitolato "Curtiembres para sacar el cuero", il settore delle concerie, concentrato nel comune di Lanús, è il maggior responsabile dell'inquinamento del bacino del fiume Matanza-Riachuelo. Greenpeace ha anche sottolineato che l'Argentina non dispone di «un registro público de las emisiones contaminantes de cada industria, lo cual permitiría que cualquier ciudadano pueda acceder a la información». Nel Partido di Lanús esistono circa duecento concerie, specialmente a Valentín Alsina e Lanús Oeste. I residui della lavorazione del cuoio vengono scaricati direttamente nella rete fognaria di Millán, una delle principali di Lanús, dove, secondo sempre il rapporto di Greenpeace, sono state trovate «las más altas concentraciones de cromo en la cuenca, así como de otras sustancias que consumen el oxígeno del río y que son potencialmente tóxicas»: <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-174004-2011-08-08.html> (consultato: 13/10/2023).



Il progetto non venne mai realizzato, mentre lo spazio dei terreni occupati, nel corso degli anni, divenne sempre più esteso, senza alcun controllo e senza seguire un piano urbanistico, contribuendo a creare «líneas de fractura que no respetan los límites jurisdiccionales» (GORELIK, 2015: 22) e alla diffusione di figure come i *punteros*,<sup>518</sup> come Marcelo Rodríguez, uno dei protagonisti del romanzo. La famiglia Gaita, titolare di una delle conchierie più importanti di Lanús, secondo gli abitanti di Villa Giardino, aveva ceduto a lui la gestione di una parte del terreno «a cambio de tener mano de obra barata para lo que sea, por ejemplo controlar las reyertas gremiales en la curtiembre» (LICITRA, 2011: 100).

Nel romanzo, Marcelo, originario di una *villa miseria*, con un passato da *cartonero* e operaio, è diventato infine un *puntero*. È sopravvissuto a diverse aggressioni ed è considerato dalla comunità di Acuba come un punto di riferimento praticamente insostituibile.

Dall'altra parte, Antonio Baldassare, l'italiano accusato dell'omicidio dell'adolescente, incarna il prototipo di una generazione di residenti di Villa Giardino. "Tony" si presenta come «un buen vecino, un tano que podía ser el abuelo de cualquiera de nosotros [...] y que en un momento de locura aparentemente cometió un acto muy violento», come afferma l'autrice in una intervista.<sup>519</sup>

Attraverso le voci di questi due protagonisti e una narrazione corale che coinvolge gli abitanti della zona, compresa la trascrizione diretta di alcuni dialoghi, Josefina Licitra delinea il ritratto di un territorio desolante nel quale nemmeno i simili riescono più a riconoscersi: «si vos ves lo que ellos tienen y lo que tenemos nosotros, vas a ver que los dos somos víctimas» (ibidem: 58), afferma Carlos, un inquilino di Villa Giardino che, per primo, introduce la storia del quartiere all'autrice, denunciando l'impossibile convivenza con i vicini di Acuba.

---

<sup>518</sup> Come chiarisce Rodrigo Zaragaza, direttore del Centro de Investigación y Acción Social (CIAS), il quale, insieme a Lucas Ronconi ha diretto la ricerca pubblicata da Siglo XXI Editores con il titolo *Conurbano infinito. Actores políticos y sociales, entre la presencia estatal y la ilegalidad* (2017), i *punteros* sono rappresentanti di quartiere affiliati a partiti politici che agiscono come intermediari tra i propri capi, che cercano il sostegno degli elettori, e la popolazione. Rappresentano la "forza lavoro" utilizzata dai candidati, soprattutto nelle aree più povere delle periferie, per conquistare voti. L'influenza dei *punteros* dipende sia dall'accesso a politici capaci di garantire risorse, sia dai legami personali con gli elettori. Anche se queste figure sono spesso associate al peronismo, va notato che diversi partiti hanno fatto uso di *punteros* nella storia argentina. Ad esempio, Partido Autonomista Nacional (PAN) e la Unión Cívica Radical (UCR) hanno utilizzato *punteros* in varie regioni. Anche il PRO ha i suoi referenti di quartiere, soprattutto attraverso delegati e cooperative, nelle *villas miseria* del *conurbano*. I *punteros* o referenti *barriales* rappresentano un modo di essere presenti e fare politica nelle aree povere del paese, dove lo Stato è sempre più assente. Sebbene il peronismo abbia sviluppato in modo particolarmente efficace questa rete, intendenti di altri partiti ne fanno uso: Rodrigo Zaragaza, "Política y punteros": <https://www.perfil.com/noticias/domingo/politica-y-punteros.phtml> (consultato 1/10/2023).

<sup>519</sup> ¿Por qué contar bien es tan difícil? - Charla con la periodista Josefina Licitra: <https://www.youtube.com/watch?v=k2MoEo1fk54> (consultato: 10/10/2023).

Villa Giardino rappresentava per gli italiani «una promesa» (ibidem: 155), e questo non è diverso per gli immigrati degli anni '90. Anche Nelson, il compagno di Blanca, la madre del ragazzo assassinato «trabaja siete días a la semana en Belgrano, Barrio Norte, Recoleta» (ibidem: 179) perché sogna un futuro migliore. Ormai, però, non esiste più uno Stato che svolga il ruolo di intermediario o di interlocutore per l'intera comunità dei cittadini. Per gli italiani di Villa Giardino, così come per gli abitanti di Villa Celina, «el peronismo visceral y espontáneo» (REATI: 2010) aveva rappresentato la concretizzazione di un sogno, mentre il peronismo dell'era post-crisi costituisce una forma di tradimento dell'ideale originario: «si Perón resucitara los mata, porque ésta no es la doctrina peronista» (LICITRA, 2011: 49).

Come sottolinea Beatriz Sarlo, riflettendo sulla percezione di insicurezza avvertita dagli abitanti del *conurbano*: «no se necesita ser filosofo de la política para percibir que el contrato originario (que, como toda narración, subsiste como mito) está fisurado y que el Estado, pese a los reclamos y a las intenciones de algunos gobernantes, no logra hacer aquello para lo cual fue instituido» (SARLO, 2009: 92).

Effettivamente la trama narrata nel romanzo offre un'opportunità per delimitare un contesto in cui risalta in modo particolarmente efficace l'assenza dello Stato, con la conseguente creazione di un immaginario che «anula la percepción del otro como semejante» (ELINA RASO, 2010: 37) e contribuisce a delineare una città sempre più segnata dai confini. E lo Stato non è intervenuto nemmeno quando le autorità dell'Asociación Cuenca Matanza Riachuelo (ACUMAR), un organismo creato con l'obiettivo di migliorare la qualità di vita dei residenti della zona, hanno deciso di erigere un muro lungo trecento metri per separare Villa Giardino da Acuba e «para mantener a raya la tensión social que suele haber entre los barrios» (LICITRA, 2011: 26).

In un contesto di carenze, conflitti e incomprensioni, le figure delle donne di entrambi i quartieri emergono, tra le testimonianze raccolte, come simboli di tenacia e determinazione. Amanda, la moglie di Carlos, rappresenta solo un breve cameo ma incarna pazienza e resilienza; di fronte all'ira del marito, che espone all'autrice i problemi cronici del quartiere e della convivenza con gli abitanti della *villa*, «escucha como si no escuchara. Los perros ladran, Carlos también. Tantas veces se dijeron las mismas cosas en casa» (ibidem: 44).

Karina, la compagna di Marcelo Rodríguez, dopo aver trascorso anni in condizioni precarie vivendo tra le stazioni di Lanús e Constitución per sfuggire a un padre violento a seguito della morte della madre, ha dato alla luce il suo primo figlio all'età di quindici anni. Karina non conosce neppure il suo vero nome poiché le sono stati assegnati due certificati di nascita con nomi e date

diverse, tanto che sospetta di essere figlia di desaparecidos. Addestrata nel karate da Marcelo poco dopo averlo conosciuto, è diventata la migliore sorvegliante della FERIA La Salada.<sup>520</sup> Pur essendo abituata a muoversi negli ambienti più pericolosi e violenti del *conurbano*, è riuscita a creare uno spazio nel quale «hay niños, hay sol, hay un perro. Hay montañas de comida. Hay un hombre que llegó de trabajar y una mujer que huele a flores» (ibidem: 130).

Blanca Elizabeth Ayala, madre di Daniel Contreras, che dopo la morte del figlio ha dato alla luce un altro bambino ed era incinta all'epoca della stesura del romanzo, emerge attraverso una sorta di monologo interiore come una madre bambina il cui primogenito, ricorda, «se crió conmigo» (ibidem: 181). Il suo destino, simile a quello di molte donne che vivono nella *villa miseria*, è scandito dalle numerose gravidanze e da una lotta estenuante per proteggere i figli dalla delinquenza, dai soprusi della polizia e dalla rassegnazione, all'interno di una realtà segnata dalla solitudine. Questo isolamento è ben compreso da coloro che lavorano nel territorio: «Blanca antes de encontrar al abogado [...] tenía miedo de buscar ayuda por fuera del barrio y desde que la buscó se quedó sola» (ibidem: 173) racconta Mariela Fernández, collaboratrice della sezione Diritti Umani del Municipio di Lanús, all'autrice.

Le figure di Blanca e di Betty, la moglie di Antonio Baldassare, il 12 aprile 2011, di fronte alla rinnovata assenza dello Stato in occasione della condanna dell'accusato a undici anni di detenzione, rappresentano un doppio fallimento, come espresso dalle parole di quest'ultima: «la mamá del chico es una víctima, pero yo también. Mi marido no mató a nadie» (ibidem: 229).

---

<sup>520</sup> La Salada costituisce il più vasto complesso fieristico-commerciale del Sud America. È situata nella regione del *conurbano* meridionale di Buenos Aires, lungo le sponde del fiume Riachuelo, all'interno del Partido di Lomas de Zamora, nelle vicinanze del ponte La Noria. La Salada apre i battenti due volte alla settimana, dalle prime ore del mattino fino al tardo pomeriggio. Al suo interno, lavorano immigrati provenienti soprattutto dalla Bolivia, dal Paraguay, dal Perù e dal Senegal. Ogni giorno di apertura, partecipano alla fiera oltre ventimila visitatori per acquistare beni e servizi. La fiera offre occupazione, direttamente o indirettamente, a più di seimila famiglie e ogni bancarella riesce a generare un guadagno medio di circa 160 dollari al giorno. Inoltre, La Salada svolge un ruolo di centro di distribuzione per altre duecento fiere situate sia nel territorio nazionale che nei paesi confinanti, contribuendo a creare una rete transnazionale di commercio di merci e movimento di persone. Oltre alla sua funzione di centro commerciale, La Salada rappresenta un microcosmo che riflette tutti i fenomeni urbani tipici di un centro metropolitano, comprendendo eventi religiosi, incontri sociali, trattative politiche e servizi sanitari. Inoltre, nonostante si trovi in parte al di fuori del sistema giuridico statale, intrattiene costantemente negoziazioni con le diverse istituzioni. Nonostante le sue origini con risorse limitate, La Salada è oggi in sintonia con i centri di commercio non-egemonico a livello globale. Per queste ragioni, come evidenzia Margarita Gutman (coordinatrice): «la feria de La Salada asume la forma de una centralidad periférica e invita, así, a reflexionar acerca de las nuevas formas autogestionadas y autoorganizadas de construcción del espacio público suburbano, que escapan, por cierto, a la lógica tradicional de la construcción estatal y regulada del territorio» (GUTMAN: 2010). Alla fiera La Salada sono dedicati il romanzo inchiesta del 2011 di Sebastián Hacher intitolato *Sangre Salada. Una feria en los márgenes*, pubblicato da Editorial Marea e il film *La Salada*, del 2015, diretto da Juan Martín Hsu.

#### 4.7.1 - La vita trascorsa in attesa di un ponte

Il muro che separa Villa Giardino da Acuba è l'emblema di una separazione tra due visioni del mondo, tra le quali non è mai stata neanche tentata una mediazione. Quella parete simboleggia la fine di un modello specifico di convivenza che era basato sull'esperienza della diversità sociale e residenziale (SVAMPA: 2008).

Adriana Amado, ricercatrice e docente presso l'Università della Matanza, nata e cresciuta a Villa Giardino e tornata nel quartiere dopo venticinque anni di assenza, ricorda i primi tempi dell'insediamento della *villa*, quando era già evidente che la situazione avrebbe portato a un conflitto:

Creo que al principio, cuando empezó esta convivencia, lo que más molestaba de la villa era el código festivo, pensá en los tanos: la cultura del trabajo y frente a eso la cumbia y su lógica la fiesta el baile y su lógica chocaron dos mundos [...] el día de descanso también se trabajaba el trabajo era un festejo la ética protestante del capitalismo: eso ahí está la ética protestante del capitalismo y vos veías que en la villa, ese mismo día, tomaban cerveza y bailaban y esa imagen sola amenazaba» (LICITRA, 2011: 159).

I residenti di Villa Giardino, all'epoca dell'omicidio di Daniel Contreras, avevano già atteso per oltre trent'anni la realizzazione di infrastrutture fondamentali, come la rete fognaria, l'asfaltatura delle strade nel quartiere (senza dover dipendere esclusivamente dall'iniziativa individuale degli inquilini), la creazione di spazi pubblici come piazze, e l'apertura di nuove scuole. Allo stesso tempo, gli abitanti di Acuba, la maggior parte dei quali dipendeva dai sussidi governativi per la disoccupazione, richiedeva le stesse migliorie infrastrutturali. Mentre i residenti di Villa Giardino usavano petizioni, raccolte fondi e richieste formali agli organi competenti per avanzare le proprie richieste, quelli di Acuba «iban de a cientos y tiran toda su pobreza sobre la calle Rucci» (ibidem: 41).

Il baratro, in questo contesto, è ancora una volta di natura culturale. Tuttavia, se il muro eretto tra questi due mondi è sia concreto che simbolico, altrettanto significativo è il grande buco realizzato un giorno da ignoti per superare quel confine. Questo foro, per gli abitanti di Villa Giardino «permite a los negros entrar a Giardino y robar romper roer todo aquello que tocan»

(ibidem: 26). Per gli abitanti di Acuba invece «es el conducto que tuvieron que inventarse para acceder de forma directa a las escuelas, las plazas y las salas sanitarias» (ibidem).

Le due comunità vivono da anni «cara a cara con el adversario»,<sup>521</sup> come cantato in una cumbia, entrambe convinte che il «mercenario» sia l'altro, il vicino.

Questa condizione è innescata dalla consolidazione di un modello assistenzialista promosso dallo Stato, concomitante alla proliferazione di iniziative di solidarietà da parte delle imprese private che, spesso, cercano di coniugare la filantropia aziendale con il controllo delle popolazioni colpite dall'attuazione delle stesse politiche aziendali (SVAMPA: 2008). Ciò che continua a mancare è la creazione di spazi nei quali, attraverso la creazione di «lazos verticales» (SVAMPA: 2005) possa essere costruito un “ponte” tra i differenti gruppi sociali. Tuttavia, ad eccezione delle numerose iniziative di volontariato promosse da gruppi della società civile, non sembra che questo processo sia stato avviato in alcun modo.

Allo stesso tempo, fino alla data di pubblicazione del romanzo, nessuno aveva realizzato il ponte<sup>522</sup> che in origine avrebbe dovuto collegare Villa Giardino alla Capitale, visto che «nadie creía que semejante autopista, la autopista Cámpora, estuviera hecha para terminar en el Riachuelo, tenía que terminar en un puente» (LICITRA, 2011: 141), racconta ancora Adriana Amado.

Il ponte avrebbe potuto impedire a queste zone di trasformarsi in ghetti, poiché ai piedi del Ponte Noria, l'unico che collega questo settore di Lanús alla Capitale, sul quale circola un autobus che costeggia i margini del Riachuelo, «muchos conductores se niegan a detenerse» (ibidem: 65) per paura di essere assaliti, mentre il Ponte Alsina è troppo lontano. Così, conclude con amarezza Adriana, «nos quedamos esperando el puente como esperando a los tártaros» (ibidem: 162).

Il romanzo di Josefina Licitra, attraverso un'indagine sul territorio che mette in discussione il discorso “ufficiale” del giornalismo scritto e televisivo in relazione ai temi del *conurbano* (CELLINO: 2016), illumina un aspetto poco esplorato della frammentazione all'interno delle periferie bonaerensi. Mentre la dicotomia tra Capitale e *conurbano*, come abbiamo evidenziato in varie fasi di questa ricerca, insieme alla corrispondente mancanza di reciproca conoscenza,

---

<sup>521</sup> *Vamos a robar* (2001), di Fidel Natal.

<sup>522</sup> Il Puente Lacarra, che collega l'autostrada Cámpora e l'Avenida 27 de Febrero, nel quartiere Villa Soldati, con le Avenidas Coronel Osorio e Manuel Castro, del Partido di Lanús è stato inaugurato il 20 settembre del 2018 dal presidente Mauricio Macri.

rappresenta un elemento costante nella storia e nella cultura argentina, meno esplorata è la frammentazione in comunità che condividono condizioni di disagio analoghe, sempre più isolate all'interno del *conurbano*. Risulta emblematico in questo contesto il dialogo tra Josefina Licitra, Carlos e Amanda, dopo che l'autrice ha lungamente ascoltato le ragioni dell'astio della coppia nei confronti dei vicini di Acuba:

- ¿Pero ustedes conocen Acuba? – pregunto.
- No – responde Carlos.
- No – responde Amanda (ibidem: 59).

#### **4.8 - Un ghetto al rovescio: *Las viudas de los jueves* di Claudia Piñeiro e *Retrato de familia con muertas* di Raúl Argemí**

Barrio bonito, barrio cuidado  
la moderna soledad  
barrio sereno y custodiado  
la compasión allí no está.  
Marea brava  
marea oscura  
¿y la guardia dónde está?

Indio Solari y Los Fundamentalistas del Aire Acondicionado

Nel romanzo di Josefina Licitra, i quartieri di Villa Giardino e Acuba erano separati da un muro che simboleggiava una frontiera ancora attraversabile. Viceversa, nella frazione urbana esaminata nei due romanzi presentati in questa sezione, la città rappresentata emerge come una vera e propria fortezza. Sia Claudia Piñeiro che Raúl Argemí narrano storie ambientate all'interno di un *country club*, simbolo emblematico dell'accelerazione del processo di segregazione urbana avvenuto nel corso degli anni '90 (GOLDWASER: 2012), incentivato dalla crescente tematizzazione dei discorsi sull'insicurezza da parte dei mezzi di comunicazione (JANOSCHKA: 2005).

Nel romanzo di Piñeiro, l'ambientazione è il *barrio privado* Alto de las Cascadas, mentre in quello di Argemí si tratta di Los Reyunos, ambedue territori che rappresentano parte di una geografia «donde se puede jugar con reglas propias» (ARGEMÍ, 2008: 32). Per volontà dei residenti in questi luoghi, l'ingresso è rigidamente controllato, tanto che neanche le forze dell'ordine possono accedervi senza l'autorizzazione dell'amministrazione privata. All'interno del

country l'ordinamento Nazionale viene sospeso, come afferma il narratore di *Las viudas de los jueves*:

La justicia del país, la externa, la que está afuera, en los tribunales, en el Palacio de Justicia, casi nunca llega a intervenir. En los delitos de acción privada, al no haber denuncia, no hay delito. Y en los de acción pública, el que podría ejercer la acción no se entera. O no se da por enterado. En Altos de las Cascadas nadie denuncia nada en una comisaría. No sólo no es costumbre, sino que está muy mal visto (PIÑEIRO, 2021: 187).

Come accade per la maggior parte delle urbanizzazioni private, situate nelle zone urbane periferiche, sia Alto de las Cascadas che Los Reynos confinano con una *villa miseria*, nella quale risiede quella «marea brava, marea negra»,<sup>523</sup> che costituisce la principale fonte di manodopera per i benestanti vicini. Si tratta di una popolazione composta in gran parte da immigrati dei paesi limitrofi tra i quali, «a partir de los noventa la tonada peruana fue tapando las otras» (PIÑEIRO, 2021: 61). Gli insediamenti che li ospitano, in molti casi, sorgono a seguito della costruzione delle residenze di lusso, per questo, nei rapporti ufficiali sulla Sicurezza, vengono classificati semplicemente come «barriada satélite» (ibidem: 84).

Un osservatore esterno, posizionato di fronte all'ingresso di Alto de las Cascadas, potrebbe facilmente scorgere la stessa scena descritta da Ritter all'amico di gioventù, il giudice Juan Manuel Galván, entrambi protagonisti di *Retrato de familia con muertas*:

Los coches de los privilegiados cruzan la barrera, uno detrás de otro, rumbo a sus trabajos, la escuela de los chicos, lo que sea. Y, a un costado, ante la entrada a pie de la guardia, tenés una cola de cien metros. Pintores, mucamas, cocineras, jardineros, menestrales y sirvientes, chupando frío como perros, debajo de los paraguas cuando llueve; esperando el turno para mostrar el piojoso permiso de trabajo (ARGEMÍ, 2008: 157).

Come ha evidenziato Michael Janoschka, l'isolamento residenziale e spaziale che caratterizza questi quartieri privati, porta a un'appropriazione della superficie urbana che assume una natura "insulare", soprattutto a causa del modo in cui vengono utilizzati gli spazi di transito,

---

<sup>523</sup> *El martillo de las brujas (Malleus maleficarum)*, 2018, di Carlos Indio Solari e Marcelo Figueras (El Indio Solari y los Fundamentalistas del aire acondicionado).

contribuendo così all'accentuarsi del frazionamento all'interno della città stessa (JANOSCHKA: 2005).<sup>524</sup>

In contrasto con la frammentazione sociale emerge chiaramente uno sforzo volto all'integrazione di queste roccaforti nell'ambiente naturale, con un rispetto per la vegetazione e la fauna autoctona. Nel documentario *La ciudad que huye*, un'indagine condotta sul territorio dove sorgono il Tortugas Country Club di Pilar e il Las Palmas country club della zona di Tigre, Lucrecia Martel illustra come in questi complessi residenziali, «hay una gran preocupación por parquear, plantar árboles y poner enredaderas que poco a poco van haciendo estos límites más naturales». <sup>525</sup>

Nel romanzo di Piñeiro più specificamente, il concetto di vita in stretto contatto con la natura costituisce uno degli elementi distintivi dell'utopia del lusso all'interno del contesto del *country* (HEFFES: 2016). Le donne di Alto de las Cascadas dedicano gran parte del proprio tempo all'ambiente naturale, facendo dell'estetica del paesaggio una priorità. All'interno della propria "isola verde", mentre «se mataba el hijo del presidente al caer su helicóptero, explotaba Fabricaciones Militares en Río Tercero matando a siete personas, y se iban ídolos como el boxeador que había tirado a su mujer por la ventana» (PIÑEIRO, 2021: 50), le inquiline del *country* si dedicavano a «cambiar las flores en cada estación; lograr que los colores combinaran, que los tamaños se compensaran, que las espesuras fueran las adecuadas; controlar que no hubiera nada marchito, nada apestado; elegir las plantas con mejor aroma para rincones cerca de la casa» (ibidem: 141).

Gli uomini, nel frattempo, facevano «safaris fotográficos para retratar distinto tipos de aves» (ibidem: 67) che vivono nel parco del *country* annesso al campo da golf.

I protagonisti de *Las viudas de los jueves* appartengono principalmente alle classi medio-alte che nel corso degli anni '90 hanno vissuto una rapida ascesa sociale e che Maristella Svampa ha designato come «los que ganaron», definizione che dà il titolo di un suo saggio fondamentale. Si tratta di quei medio-borghesi che, grazie alle privatizzazioni promosse dalla politica economica neoliberale, hanno sperimentato una significativa crescita dei profitti delle proprie imprese, in

---

<sup>524</sup> Michael Janoschka, nello studio di caso condotto nella località di Nordelta a Buenos Aires, sottolinea come in Argentina la frammentazione urbana sia stata accentuata anche dalla «extraordinaria persistencia espacial de los puestos laborales de ingresos altos», i quali comportano un costante pendolarismo dalla residenza nel *country* alla Capitale, solitamente effettuato attraverso auto private (JANOSCHKA: 2005).

<sup>525</sup> *La ciudad que huye*, regia di Lucrecia Martel, minuto 2,54: <https://www.youtube.com/watch?v=1grtEpw0q9c> (consultato: 1/8/2023).



gran parte dovuta alla speculazione finanziaria di aziende per lo più straniere, e che «viven como verdaderamente 'novedoso'» (SVAMPA, 2008: 17) il processo che li vede condividere isole paradisiache con le classi agiate di sempre.

In *Retrato de familia con muertas*, invece, direttamente ispirato all'omicidio di María Marta Belsunce menzionato nell'introduzione a questo capitolo, il giudice Juan Manuel Galván interagisce con protagonisti che appartengono alle classi sociali più agiate del paese. Questi personaggi vengono introdotti nel terzo capitolo del romanzo attraverso un elenco, che segue la struttura tipica di un testo teatrale o di una sceneggiatura cinematografica: ciascuno di loro è identificato per nome e cognome, a eccezione della vittima, che è presentata soltanto come, «la muerta, la mayor de los Pérez García» (ARGEMÍ, 2008: 15). Essi vengono definiti in modo ironico «la flor y nata de los inocentes» (ibidem). Si tratta di individui corrotti, potenti, disposti a uccidere pur di conservare il proprio status, e abituati a godere della prerogativa dell'impunità. Per molti di loro, che negli anni '70 e '80 avevano scelto il *country* come una casa per il fine settimana, questo lussuoso recinto è diventato una residenza permanente, «otra forma de exclusión, como la Villa Miseria, pero elegida y recibida como un premio» (ibidem: 129).

Una situazione differente da quella dei residenti ad Alto de las Cascadas, per i quali la residenza nel *country* rappresenta il simbolo di uno status ottenuto grazie al recente successo economico, una condizione condivisa inizialmente da tutti i protagonisti del romanzo. Tra loro, Martín Urovich si vanta di essere tra i fondatori del *country*, il “Tano” Scaglia non perde occasione per ostentare la propria ricchezza, Gustavo Masotta, tennista imbattibile, è violento con la moglie al punto tale da temere, un giorno, di ucciderla per errore. Inoltre, c'è Ronie, il primo a ritrovarsi disoccupato.

I quattro amici, che si riuniscono ogni giovedì nella casa di Scaglia per bere e giocare a carte, mentre le mogli, *las viudas*, rimangono sole, nel corso di pochi mesi nel 2001 perdono le proprie posizioni dirigenziali e si trovano senza un'occupazione. Pertanto, il “Tano” suggerisce loro l'idea di un suicidio collettivo, che avrebbe garantito alle rispettive famiglie la possibilità di incassare i fondi da un'assicurazione stipulata individualmente, permettendo loro di mantenere il tenore di vita nel *country*. Soltanto Ronie, il marito di Marcela, la responsabile dell'Immobiliare di Alto de Las Cascadas, rifiuta questa proposta, sfuggendo a quello che alla fine si trasformerà in un omicidio-suicidio, ovvero un crimine.

In questo contesto, Ronie diventa un personaggio chiave nella trama del romanzo; ancora più centrale è il ruolo del figlio adolescente, Juani, che è il più anticonformista tra gli ospiti del

*country*. Juani fuma spinelli e documenta con la sua videocamera tutto ciò che avviene all'interno del *country*, mettendo in evidenza «las grietas que resquebrajan la supuesta solidez de ese mundo cerrado» (REATI: 2010) in cui nemmeno si contempla la possibilità di commettere un crimine.

Un'idea che trova conferma nelle parole di Julio Terán, amministratore del *country* Carmel, luogo in cui si verificò l'omicidio di María Marta García Belsunce. Terán, intervistato in occasione della realizzazione del film documentario sul caso, dichiarava: «las cámaras eran perimetrales y toman desde el cerco para afuera, no desde el cerco para adentro. No era algo factible entrar desde el exterior. Nunca se pensó que los eventos internos pudieran existir, porque no está dentro de los parámetros».<sup>526</sup>

Tuttavia, come accade anche nel caso di *Retrato de familia con muerta*, all'interno del microcosmo dell'ambiente protetto del *country* possono verificarsi eventi imprevisti, tra cui episodi di «secuestro exprés» (ARGEMÍ, 2008: 99), nei quali il titolare dei conti bancari doveva rapidamente procurare il riscatto per ottenere la liberazione dell'intera famiglia, che era stata rinchiusa in una delle residenze solitamente occupate solo durante il fine settimana. Oppure qualche furto, per il quale era stato precedentemente arrestato Aparicio Verneda, diventato uno dei sospettati per l'omicidio della *muerta*, sia a causa dei suoi precedenti penali, sia perché, pur risiedendo nel *country*, «no era parte del negocio grande» (ibidem: 100).

Questo è l'ambiente in cui si muove Juan Manuel Galván, il protagonista del romanzo, ossessionato dal ricordo di una «muerta» per la quale non è mai stata fatta giustizia. Gli archivi che raccolgono le riflessioni del giudice durante l'indagine del caso, condotta diversi anni prima, testimoniano le parole di un uomo che non aveva ancora completamente perso fiducia nelle Istituzioni. Tuttavia, questi archivi, che l'amico Ritter, un giornalista che opera ai margini della legalità comprando e vendendo informazioni, “ruba” e cancella per liberare il giudice da un'ossessione che lo sta consumando, rivelano gli stessi tratti della società che hanno spinto il protagonista verso un profondo scetticismo.

I familiari della vittima, coinvolti in attività relative al traffico di droga con i cartelli messicani e al traffico di armi, hanno stretti legami con il passato militare del Paese e hanno trasformato Los Reyunos in un rifugio inviolabile per i propri loschi affari. Essi operano come «buitres» (ibidem: 104), cercando di occultare l'omicidio della donna, presentandolo come un

---

<sup>526</sup> Carmel: ¿Quién mató a María Marta? (cit.).

incidente da gestire all'interno del ristretto contesto del *country*, corrompendo coloro che non ne sono membri, tra cui medici, agenti di polizia, sorveglianti e personale domestico.

In entrambi i romanzi considerati le barriere sociali si concretizzano in barriere urbane, che si configurano come elementi di segregazione, la cui esistenza, come emerso anche nel romanzo di Josefina Licitra analizzato nella sezione precedente, obbliga a suddividere la popolazione in abitanti di un lato o dell'altro, impedendo «toda suerte de interacción, movilidad, cruces y mezclas» (HEFFES, 2016: 118) e consolidando così una quasi totale mancanza di conoscenza reciproca. La realtà al di là della recinzione, qualunque essa sia, rimane fondamentalmente ignota e di conseguenza, suscettibile a qualsiasi tipo di rappresentazione.

In *Las viudas de los jueves*, secondo Laura Elina Raso, le voci del romanzo, soprattutto quelle femminili, tracciano il “nosotros” di una comunità che, per definirsi in quanto tale, esclude l'altro, nominandolo, per esempio, in terza persona, come nel caso delle donne di servizio di origine paraguayana (RASO: 2010).

Tuttavia, per Roni e Virginia Guevara, i protagonisti di *Las viudas de los jueves*, anche la Capitale viene percepita come un luogo straniero e quindi inquietante. La coppia, spinta dal figlio Juani a rinunciare a una vita costruita sull'apparenza e a lasciare Alto de las Cascadas, attraversa per l'ultima volta la barriera del *country* il 27 dicembre del 2001 in mezzo a una rivolta popolare, dirigendosi verso una Buenos Aires completamente sconosciuta: «Ronie me golpeó el muslo para que lo mirara. Parecía asustado. Le pregunté: ¿Te da miedo salir?» (PIÑEIRO, 2021: 246).

Per i protagonisti corrotti di *Retrato de familia con muertas*, coloro che risiedono oltre il muro di cinta di Los Reyunos, sono così sconosciuti da essere considerati unicamente «una colección de sospechosos, candidatos en la lista de culpables de una policía con gatillo fácil para el que tiene facha de probre» (ARGEMÍ, 2008: 129).

#### **4.8.1 - Il romanzo poliziesco come romanzo sociale**

In una raccolta di interviste a diversi autori di romanzi polizieschi curata da Nicolás Ferraro, Raúl Argemí affermava che, in questo tipo di narrazioni, la ricerca essenziale delle cause della violenza che scatena l'evento criminale attorno al quale viene costruita la trama, conduce inevitabilmente a una riflessione sul contesto sociale e sui suoi condizionamenti, «de allí que la novela negra haya sido definida como la novela social del siglo XXI» (FERRARO, 2022: 63).

In questo contesto, *Las viudas de los jueves* dipinge il ritratto di una città nella quale la segregazione spaziale si configura come diretta conseguenza della riconfigurazione economica e sociale (RASO: 2010).

Come ha evidenziato Fernando Reati, *las viudas*, che ogni giovedì restano sole, mentre i propri mariti si ritrovano a bere e a giocare a carte, rappresentano ironicamente l'opposto di quelle Madres di Plaza de Mayo che ogni giovedì, dal 1977 «abandonaron el espacio familiar para salir a la plaza a enfrentarse al poder, mientras que las 'viudas' del country hacen el recorrido inverso del espacio público al barrio privado» (REATI: 2010).

Il romanzo ritrae un settore della società caratterizzato da una frivolezza generalizzata, aspetto particolarmente evidente nelle protagoniste femminili, come nel caso di Lala, moglie di Martín Urovich, la quale trova inaccettabile l'idea di non poter più permettersi di acquistare «el té Twinings» (PIÑEIRO, 2021: 142) a causa delle difficoltà lavorative del marito.

La superficialità permea la narrazione fino al culmine della trama, che è rappresentato dal suicidio-omicidio messo in atto dal "Tano" e filmato da Juani. In questa scena i tre uomini coinvolti, ormai sull'orlo della rovina economica, si trovano in piscina, sorseggiando champagne sdraiati sui propri materassini, fino a quando il "Tano" compie il gesto fatale, mentre «estuvieron escuchando música. Diana Kroll» (ibidem: 228).

La frivolizzazione dell'alta società si manifesta anche nelle donne ritratte da Argemí, le cosiddette «mujer country» (ibidem: 132), il cui narcisismo emerge durante i «tè de beneficio» (ARGEMÍ, 2008: 69) organizzati nei propri salotti o nella presentazione di progetti di beneficenza in programmi televisivi di tendenza. Le stesse donne non sembrano rendersi conto che, in prossimità del *country* nel quale vivono, «se encuentra en cada cruce a chicos pidiendo» (ibidem: 35)

*Retrato de familia con muertas*, in ogni caso, rappresenta soprattutto un'occasione per mettere in luce in modo esplicito la persistenza delle relazioni tra la classe privilegiata, le Forze Armate e il governo democratico. Ad esempio, Arturo "Oso" Ferrasanes, marito della vittima, aveva frequentato il Colegio Militar durante l'ultima dittatura, quando «todas las fuerzas de seguridad recibían instrucción contrarrevolucionaria y, como era lógico, también los cadetes del Colegio Militar» (ibidem: 83). Abel "Lito" García, fratello della defunta, dopo aver ricevuto una formazione simile, peraltro condivisa anche con Ritter, «estuvo en los grupos de tareas» (ibidem: 87). Anni dopo aveva lavorato al servizio dell'Ammiraglio Massera, il quale era intenzionato a

candidarsi alle elezioni con un proprio partito dopo aver lasciato la Junta, come riferito da Ritter al giudice Galván:

Al Almirante lo llamaba el Negro, como si fueran culo y camiseta; como si su jefe no fuera quien era. Por esos días, si uno no vivía dentro de un salero, sabía de los campos de concentración de la Marina del almirante, y de los muertos que la marea dejaba en la playa, a veces con las manos y los pies atados; siempre torturados» (ibidem: 125).

Questi individui, anziché subire la perdita dei propri privilegi e delle proprie ricchezze con l'instaurazione del governo democratico, sembrano aver acquisito la capacità di creare enclave protette all'interno della città in cui consolidare la propria impunità.

Come ha sottolineato Liliana López Levi nell'analisi del romanzo di Piñeiro, «en los fraccionamientos cerrados parece borrarse el pasado. Grandes terrenos intersticiales se convierten de pronto en megaproyectos inmobiliarios. No hay centro de ciudad, memoria histórica, patrimonio cultural ni habitantes originarios. Todo es nuevo. Los valores son otros» (LÓPEZ LEVI, 2011: 8).

Questa riflessione, ispirata dal romanzo *Las viudas de los jueves*, è rilevante a Los Reyunos così come anche ad Alto de las Cascadas, dove si respira un «cierto mágico olvido del pasado [...] Se van borrando los amigos de toda la vida, los lugares que antes parecían imprescindibles, algunos parientes, los recuerdos, los errores. Como si fuera posible, a cierta edad, arrancar las hojas de un diario y empezar a escribir uno nuevo» (PIÑEIRO, 2010: 26).

Risulta interessante, in questo senso, la riflessione di Josefina Licitra, che, in un'intervista, riscatta il genere poliziesco come valido strumento di testimonianza della società: «En lo que hace al policial negro, me fascina la incomodidad que a veces provoca entender que Justicia y Verdad no son categorías absolutas, sino formas imperfectas en las que nuestra humanidad también se manifiesta» (FERRARO, 2022: 51).

Le opere analizzate in questo capitolo testimoniano il rinnovato interesse per il territorio urbano come fonte di ispirazione letteraria anche in un contesto in cui, come affermato da Beatriz Sarlo, «la ciudad se parte y de su utopía universalista se arrancan pedazos que unos consideran extraños porque justamente allí está los otros» (SARLO, 2009: 97). Questo concetto è altrettanto rilevante nel contesto del vasto corpus di testi musicali che hanno la città come protagonista e che saranno analizzati nel prossimo capitolo di questa ricerca.

## CAPITOLO 5

### CANTARE SULLE ROVINE

Y a la noche recorreremos los casinos o llegamos a Super-Cannes, donde suelen tocar *A media luz*,  
*Garufa*, *Adiós muchachos* y, cuando ando con suerte, *Don Juan*.  
Ni qué decir que ofrezco a los compañeros lecciones de tango con corte.

Adolfo Bioy Casares

Nell'anno 1916, Vicente Buccheri, un quindicenne siciliano trapiantato a Buenos Aires, fece il suo ingresso al numero 1849 di calle Garay, nel quartiere di Constitución, portando con sé un plico contenente dei manoscritti con i versi dei primi *payadores* e di alcune canzoni di poeti sconosciuti. Si trattava della sede del Taller Gráfico Costa, in cui, pochi giorni dopo, sarebbe stato pubblicato il primo numero della rivista *El alma que canta*, con un emblematico avviso in copertina: “sale cuando puede”.

Nel 1920, grazie al successo dell'iniziativa e alle aspettative che aveva suscitato anche nelle campagne bonaerensi, in cui Buccheri si era personalmente avventurato per diffondere la propria rivista, *El alma que canta* iniziò a essere pubblicata con regolarità da una tipografia più adatta alle nuove esigenze editoriali, la stessa in cui sarebbe stato stampato il *Buenos Aires Herald*: i Talleres Gráficos Ruggieron.

Cinque anni più tardi, nel 1925, gli esemplari stampati di *El alma que canta* erano aumentati a ventiseimila e il tango deteneva il titolo di «dueño y señor de la revista» (SELLES, 1998: 6), garantendo alla pubblicazione un posto di rilievo nella storia poetica di Buenos Aires. Jorge Luis Borges fece riferimento a questa rivista nella revisione di *Evaristo Carriego*,<sup>527</sup> quando scrisse: «es verosímil que hacia 1990 surja la sospecha o la certidumbre de que la verdadera poesía de nuestro tiempo no está en *La urna* de Banchs o en *Luz de provincia* de Mastronardi, sino en las piezas imperfectas y humanas de *El alma que canta*» (BORGES, 1985: 115).

---

<sup>527</sup> Con questa riflessione-chiave, assente nella prima edizione dell'opera, Jorge Luis Borges completa ed esplicita la sua personale idea del tango, riscattandolo per sempre come patrimonio indiscutibile della cultura di Buenos Aires. Inoltre, in occasione della stessa revisione, l'autore sfuma la propria intransigenza verso gli italiani, che aveva considerato all'origine della malinconia e della tristezza del tango, dell'abitudine al lamento e della cultura della vendetta e del risentimento, in contrapposizione alle sfide coraggiose che caratterizzavano la tradizione rappresentata dal duello *criollo*: «ricordo che intorno al 1926 io insistevo nell'attribuire agli italiani (e più concretamente ai genovesi del quartiere della Boca) la colpa della degenerazione dei tanghi. In quel mito, o fantasia, di un tango criollo imbastardito dai *gringos*, vedo ora un chiaro sintomo di certe eresie nazionaliste che avrebbero più tardi devastato il mondo – su istigazione dei *gringos*, naturalmente –. Non il *bandoneón*, cui un giorno affibbiai l'appellativo di codardo, né i diligenti compositori di un quartiere marittimo, hanno fatto sì che il tango fosse quello che è, ma la Repubblica intera» (FUMAGALLI, 2013: 25).

Il tango, come è stato già segnalato nel primo capitolo di questa ricerca, finì per trasformarsi nella colonna sonora della città di Buenos Aires almeno fino alla metà degli anni '50 quando, anche gli aristocratici *porteños*, si vantavano di scambiarsi «lecciones de tango con corte» (BIOY CASARES, 1979: 8). Verso la metà del decennio, tuttavia, questo genere entrò in crisi, per rifiorire con nuovo vigore proprio nel corso degli anni '90, quasi a conferma della previsione borgesiana. La Buenos Aires che si incamminava verso la fine del millennio, urbanisticamente e socialmente frammentata, come ampiamente illustrato nei capitoli precedenti, era cambiata a tal punto da non potersi più riconoscere in un corpus di testi poetici che rappresentavano una città radicalmente diversa.

Tuttavia, al di là dell'evoluzione specifica del genere, si ritiene adeguato mettere in relazione il tango con la storia politica argentina, come già sostenuto da Gustavo Varela (VARELA: 2016), mostrando come la dittatura abbia giocato un ruolo importante nel declino del tango, agendo concretamente per consolidare, in gran parte della popolazione, l'associazione tra il tango e la parte più conservatrice della società, tra il tango e la repressione.

Un processo che, a partire dalla restaurazione della democrazia, obbligò i poeti a rielaborare, attraverso i propri testi, il trauma della dittatura e della *desaparición* per poter ritornare a cantare la città di Buenos Aires.

Il rinnovamento non si limitò esclusivamente al campo testuale. Come ha evidenziato Julia Winokur, la caratteristica che accomunò i pionieri della rinascita del tango fu anche l'incorporazione di elementi della tradizione musicale per «reformularlos a partir del diálogo con otros géneros musicales (como el rock y el folclore)» (WINOKUR, 2021: 267).

Nel frattempo, il rock, che a partire dalla fine degli anni Sessanta, dopo il revival della musica popolare, si era consolidato come genere con chiare peculiarità nazionali e aveva assunto un ruolo di rilievo durante gli anni della dittatura,<sup>528</sup> acquisì caratteristiche diverse a partire dai primi anni di democrazia. Il dissenso espresso attraverso i testi di alcune canzoni e l'atteggiamento anticonformista<sup>529</sup> mantenuto dai musicisti e dagli appassionati di questo genere

---

<sup>528</sup> Come sottolineato da Pablo Vila, il movimento del rock nazionale ha svolto un ruolo di estrema rilevanza nella socializzazione e ri-socializzazione di ampi settori della gioventù argentina durante gli anni della dittatura. Tale movimento ha contribuito al ripristino di una comunicazione autentica in un contesto caratterizzato dalla menzogna e dal terrore, consolidando simultaneamente un attore collettivo. Questa condizione ha permesso di sviluppare una risposta mirata a contrastare un modello di vita individualista, connesso a un progetto di trasformazione globale della società argentina (VILA: 1987). In merito alla relazione tra rock e censura si rimanda alla nota 65.

<sup>529</sup> La canzone rock *Rebelde* (1965), di Moris e Pajarito Zaguri (Los Beatniks), può essere considerata una sorta di manifesto di questa espressione.

durante gli anni del regime, si trasformò in una predilezione per tematiche personali e autoriflessive, segno di un diffuso individualismo.

Secondo Oscar Blanco ed Emiliano Scaricaciottoli, «hablar de sí o hablar en primera persona era el imperativo de algunas letras, en esto se veían las trazas de la dictadura» (BLANCO, SCARICACIOTTOLI, 2014: 160). Ciononostante, la città rimase lo scenario privilegiato di queste narrazioni, come confermato da uno dei brani più emblematici di quell'epoca, nel quale il protagonista, alla ricerca di sé stesso, vaga per una Buenos Aires inquietante e, a tratti, spaventosa:

Me verás caer  
como una flecha salvaje  
me verás caer  
entre vuelos fugaces  
Buenos Aires se ve tan susceptible  
ese destino de furia es  
lo que en sus caras persiste.<sup>530</sup>

Nel corso degli anni '90, tuttavia, nell'ambito della scena del rock, emerse una voce distintiva che ritornò a esprimersi dalle strade della città, attraverso le numerose bande giovanili nate soprattutto nel *conurbano*. Queste ritrassero con realismo la vita di quartiere, gli angoli di strada e le problematiche quotidiane, dando vita a una corrente musicale denominata rock *barrial*, rock *chabón*, o in alcuni casi, anche *rock cabeza*.<sup>531</sup>

Le formazioni musicali coinvolte, che spaziavano dal rock and roll al punk,<sup>532</sup> dal metal allo ska, incorporando sonorità del tango e del blues, rappresentarono un'alternativa e, allo stesso

---

<sup>530</sup> *En la ciudad de la furia* (1988), di Gustavo Cerati.

<sup>531</sup> Come anticipato nel quarto capitolo il termine rock *barrial* è sinonimo di rock *chabón* (in merito a questi termini si rimanda alla nota 488). Questo movimento, in alcuni casi venne denominato anche rock *cabeza*, un termine generalmente associato alla cumbia, per indicare i settori sociali dei quali questo genere intese farsi portavoce. Per quanto riguarda il corpus di testi di rock si può fare riferimento in particolare al brano intitolato *Cuadrado obviado* (2006) del gruppo La Renga la cui prima strofa recita: «un genio baila al ritmo del rock cabeza, una sofisticada forma del dance».

<sup>532</sup> Nel contesto complessivo della scena rock, è importante sottolineare il ruolo ricoperto dalla corrente *punk*. Originatasi nelle periferie londinesi e diffusasi attraverso formazioni come i Sex Pistols e The Clash, la corrente *punk* ha trovato i suoi primi rappresentanti in Argentina all'inizio degli anni '80, tra cui uno dei gruppi più significativi fu Los Violadores. Il *punk* ha assunto un ruolo di spicco come voce incisiva pronunciata contro la repressione della dittatura e successivamente, contro le politiche neoliberali. I musicisti che si sono identificati con questo genere hanno tratto ispirazione dalla tradizione del pensiero libertario, criticando in modo inciso il sistema e facendosi portavoce delle proteste di piazza. Un esempio emblematico di questa critica è rappresentato da *Para qué estoy aquí*



tempo, una forma di resistenza culturale durante gli anni del menemismo, simbolicamente connotati come *la era de la boludez*, titolo paradigmatico di un album del 1993 del gruppo Divididos. I testi scritti in questo ambito, nel loro insieme, costituiscono una «crónica testimonial de las consecuencias cada vez más devastadoras que las políticas económicas provocan en el entramado social» (ibidem: 175).

L'ultimo decennio del XX secolo fu inoltre caratterizzato dall'inaugurazione del sodalizio tra rock e tango, che diede i suoi risultati più importanti dopo il 2001. Nel 1995 Pajarito Zaguri, indiscusso pioniere del rock nazionale incise un disco<sup>533</sup> dedicato alla città di Buenos Aires esplorando temi e sonorità della tradizione *tanguera* e rendendole tributo in modo ufficiale attraverso questa dedica: «a Villoldo, Arolas y Discépolo que conjuntamente con los bluseros que participaron de este disco de la Ciudad de Buenos Aires se lo dedicamos lunfardamente a la Ciudad de Yonka (New York City)» (GOBELLO, OLIVERI, 2001: 29).

Negli stessi anni, la cumbia, genere musicale di origine latinoamericana che aveva cominciato a diffondersi in Argentina a partire dagli anni '60, conquistò ampio spazio alla radio e alla televisione quando, come «contracara de la fiesta menemista» (PUJOL: 1999), le stelle dello spettacolo, gli attori e i *bailanteros*, sembrarono condividere un teatrino di «ficción igualitaria» (ALABARCES, SILBA: 2014) nella gran parte delle rappresentazioni mediatiche.<sup>534</sup>

A partire dagli anni '90 nessuna rappresentazione culturale dei settori popolari di Buenos Aires - contraddistinti dalla marcata presenza di immigrazione latinoamericana - da parte di scrittori, cineasti<sup>535</sup> e artisti in generale, poté prescindere dall'incorporazione della cumbia e del suo contesto.

---

di Los Violadores: «odio a los patrones, odio todo lo que es orden, odio su falsa libertad» recita il brano Para qué estoy aquí di Los Violadores (BLANCO, SCARICACIOTTOLI: 2014).

<sup>533</sup> *En el 2000 también* (1994), album di Pajarito Zaguri.

<sup>534</sup> Come riferisce Darío Blanco Arboleda, «la cumbia argentina apenas tuvo su primer programa de radio en 1986, en Radio Splendid. Comenzó con el nombre Fantástico, aunque luego fue Ritmo fantástico. Su objetivo era difundir la producción musical de un grupo de intérpretes que sistemáticamente eran marginados de los medios de comunicación masivos. En 1981 se inaugura al norte del Gran Buenos Aires el primer local bailable, Tropitango. En septiembre de 1987, los seguidores de la cumbia de la capital Federal tuvieron su primer local: Fantástico bailable, en el barrio de Once» (BLANCO ARBOLEDA: 2018).

<sup>535</sup> Come indicato da José Gobello e Marcelo Oliveri, un film insolito segnò l'inizio della presenza della cumbia nel contesto cinematografico argentino. Si trattò di *La bailanta* (1987) di Luis Rodrigo. Il film, poco gradito sia dalla critica che dal pubblico, narra diverse storie drammatiche di immigrati provenienti dalle province interne del paese in cerca di una collocazione a Buenos Aires. Un decennio più tardi, *Pizza, birra e faso* (1998) di Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano determinò una svolta nella storia della rappresentazione del mondo marginale, introducendo in modo definitivo la cumbia come elemento indispensabile a tale rappresentazione. Il brano di cumbia *La última birra* fu appositamente composto per il film. La cumbia ha un ruolo significativo anche nei film *Bolivia* (2001) e *Un oso rojo* (2002), entrambi di Israel Adrián Caetano (GOBELLO, OLIVERI: 2003). La cumbia è inoltre la colonna sonora di *Un peso, un dolar* (2007) di Gabriel Condrón, ritratto grottesco degli anni del menemismo girato a Lanús, mentre il

Pablo Alabarces afferma che, «al terremoto de la modernidad argentina, que el tango ayuda a procesar, lo sucede el terremoto de la crisis argentina de fin de siglo XX que la cumbia narra e intenta comprender» (ALABARCES, 2012: 15), proponendo così una lettura del genere, non solo in quanto simbolo della disgregazione sociale, ma anche come tentativo di interpretazione di tale disfacimento.

Gli eventi del 2001 lasciarono un'impronta indelebile anche nel campo della musica determinando una svolta decisiva nei temi dei testi e nel ritratto della città di Buenos Aires. Come ha evidenziato Alejandro Solomianski, dopo quelle rivolte, «no hay dudas de que nuestro modo de ver, creer, entender y vivir el conjunto de objetos y relaciones que llamamos Argentina ha sido modificado de una manera irreversible y esencial» (SOLOMIANSKI, 2006: 39). Eppure la città continuò a svolgere il ruolo di musa ispiratrice per la letteratura, come ampiamente descritto nel precedente capitolo e confermato da numerose *letras* di tango, rock e cumbia, decise a riscattarla «a la hora del naufragio, para ir cantando»<sup>536</sup> la sua quotidianità.

Anche per questa ragione diversi autori scelsero la musica come protagonista di romanzi e racconti,<sup>537</sup> convocarono i testi delle canzoni nei propri saggi per analizzare la realtà contemporanea (SEOANE: 2004; REATI: 2006; DRUCAROFF: 2011; DEL CUETO FERRAUDI: 2015; PUJOL: 1993, 1999, 2007, 2015; SEMÁN: 2005, 2006; ALABARCES: 2008, 2012), oppure li tramutarono nei soggetti dei loro seminari sulla storia di Buenos Aires, come nel caso delle lezioni sui testi del tango tenute da Ricardo Piglia all'Università di Princeton.<sup>538</sup>

Mentre la *cumbia villera*, un sottogenere della cumbia (ALABARCES, SILBA: 2014) emerso in piena crisi, attraverso i suoi testi cantava l'Argentina «saqueada por sus propios gobernantes» (GOBELLO, OLIVERI, 2003: 14) e dava voce alla realtà delle *villas miseria* della Capitale e del *conurbano* configurandosi come "canzone di protesta", il tango sembrava riscoprire una vocazione simile.

Nel tango del nuovo millennio, infatti, da un lato si osservò la produzione di opere che

---

documentario *Cumbia La Reina* (2015), di Pablo Coronel, ripercorre la storia di questo genere musicale in Argentina. *Alta cumbia* (2017), di Cristian Jure, rappresenta invece il primo film girato all'interno di una *villa miseria*.

<sup>536</sup> *Como la cigarra* (1979), di María Elena Walsh.

<sup>537</sup> Oltre alle opere analizzate in questa ricerca segnaliamo: "El tango" (1993) di Luisa Valenzuela, racconto contenuto in *Simetrías* (Lectorum Publications); *Mireya* (1998) di Alicia Dujovne Ortiz (Alfaguara); *El bazar de los abrazos, crónicas milongueras* (2003) di Sonia Abadi (Buenos Aires: Lumière) del quale ho curato la traduzione in italiano per la casa editrice Abrazos; *Errante en la sombra* (2004) di Federico Andahazi (Alfaguara Argentina); *El cantor de tango* (2004) di Tomás Eloy Martínez (Buenos Aires: Planeta); *El bailarín de tango* (2003) di Juan Terranova (Buenos Aires: Ediciones del dragón).

<sup>538</sup> *Ver para Leer*, Entrevista a Ricardo Piglia: <https://www.youtube.com/watch?v=qMmCwVJVeU> (consultato: 1/7/2023).

dissolsero la linea divisoria tra questo genere e il rock, dall'altro si manifestò la propensione per versi che affrontarono tematiche sociali e di denuncia (MAURICIO: 2022) nei quali Buenos Aires, ancora protagonista privilegiata dei testi, si configurò come una città che «se devora la conciencia, se mastica a su hermano».<sup>539</sup>

Una predilezione che riportò in luce le caratteristiche che, sin dai suoi albori, avevano consentito l'identificazione del genere come «libro de quejas del arrabal» (CAMPO, FLORES: 2014). Dal 2001 in poi si osservò, in effetti, una fioritura di testi poetici che tematizzarono la Buenos Aires della «masacre de las bolsas de basura»,<sup>540</sup> dei *cartoneros*, dei diseredati, di coloro che abitavano le periferie reali e simboliche della città.

Come ha affermato Matías Mauricio nell'intervista dell'8 agosto 2022: «a partir del final de los 90 todo se vuelve conurbano. Rock, cumbia y tango saben a conurbano. El tango del centro también es conurbano porque la Capital está 'llena de conurbano'».<sup>541</sup>

### 5.1 - Tornare a cantare la città: il tango e la rielaborazione della dittatura<sup>542</sup>

Yo no me voy a avergonzar de mis tristezas, mis nostalgias. Extraño la callecita donde mataron a mi perro, y yo lloré junto a su muerte, y estoy pegado al empedrado con sangre donde mi perro se murió, existo todavía a partir de eso, existo de eso, soy eso, a nadie pediré permiso para tener nostalgia de eso.

Juan Gelman

Nel 1976, quando iniziò l'ultima dittatura in Argentina, non c'era dubbio che il tango, come genere musicale nazionale, fosse in pieno declino. Da un lato il movimento dell'Avanguardia guidato da Astor Piazzolla, che formando l'Octeto Buenos Aires nel 1955,<sup>543</sup> aveva preso ufficialmente le distanze dagli aspetti più popolari - il canto e il ballo - suscitando una violenta opposizione da parte degli appassionati del genere, e determinando un momento di rottura. D'altra parte, anche

---

<sup>539</sup> *Buenosairece* (2006), di Marina Baigorria.

<sup>540</sup> *Ciudad de nadie* (2002), di Alejandro Szwarcman e José Ogivieki.

<sup>541</sup> Mia intervista a Matías Mauricio, Buenos Aires, 8 agosto 2022.

<sup>542</sup> Alcune delle riflessioni presentate in questo paragrafo sono state in parte anticipate nel mio articolo intitolato “¿Qué tango hay que cantar? Memoria de la dictadura en la poesía del tango contemporáneo” pubblicato in Nuzzi, Giulia (curatrice). 2022. *Sognavamo nelle notti feroci. Speranze, ossessioni e ricordi di sopravvissuti*. Salerno: Mirando al Sur, pp. 209-229.

<sup>543</sup> L'anno 1955 segna altresì la caduta del peronismo, un evento che diversi studiosi considerano in relazione con il declino del tango. Tra gli studiosi consultati per la presente ricerca figurano Blas Matamoro (1985) e Gustavo Varela (2016).

tra coloro che si sentivano ancora legati alla tradizione, cominciava a circolare la sensazione che mancasse una voce poetica in grado di cantare la realtà contemporanea.

Eppure, furono alcune specifiche azioni messe in atto poco dopo l'insediamento del Triumvirato a plasmare un immaginario nel quale tango e dittatura vennero associati. La prima di queste, il 29 novembre 1977, fu l'approvazione, da parte della Municipalidad di Buenos Aires, del Decreto che istituiva il Día del Tango, l'11 dicembre, accogliendo una vecchia idea di Ben Molar,<sup>544</sup> che l'aveva richiesto all'allora Segretario alla Cultura Ricardo Freixá fin dal 1966.<sup>545</sup>

Il 19 dicembre dello stesso anno, Raúl Casal, Segretario della Cultura del governo Videla, ufficializzò e lesse pubblicamente un nuovo Decreto - firmato dallo stesso Generale - che trasformava il Día del Tango in Día “nacional” del Tango, celebrato per la prima volta pochi giorni dopo, il 23 dicembre, al Teatro Cervantes. Nell'occasione, il Ministro della Cultura Juan José Catalán promise che il tango avrebbe avuto “el espacio merecido” al Campionato Mondiale dell'anno successivo (1978), annunciando le iniziative pubbliche che avrebbero finito per ritrarlo come «marca-país» (BENEDETTI, 2019: 178) nel contesto di un campionato, dove anche il pallone prodotto da Adidas per l'occasione si sarebbe chiamato “tango”.

Nel novembre 1979, per volontà del Gobierno de la Ciudad, nacque l'Orquesta de Tango de la Ciudad de Buenos Aires, diretta dal bandoneonista Raúl Garelo e dal compositore Carlos García, con il compito di «diffondere le opere più rappresentative del genere e di promuoverne la conservazione, l'evoluzione e la diffusione, in Argentina e all'estero» (PAPANAKIS, 2013: 90) e la cui attività prosegue tuttora.

Un anno dopo l'Editorial Perfil pubblicò *Tango 1880-1980. Un siglo de historia*, una raccolta di quarantotto fascicoli che raccoglieva testimonianze, aneddoti, discografie e cataloghi dedicati ai primi cento anni di storia del tango. Nel numero 36 compare un'intervista a Emilio Eduardo Massera, intitolata “El tango según Massera”, una scelta che si considera particolarmente emblematica, dal momento che non si conosce l'interesse specifico dell'ammiraglio per l'argomento.

Nel 1983, durante il governo democratico guidato da Raúl Alfonsín, lo spettacolo *Tango Argentino*, di Héctor Orezza e Claudio Segovia, concretizzò il sogno dei due artisti e produttori di riunire tutte le espressioni artistiche del tango su un unico palco.<sup>546</sup> Debuttò al Festival d'Autunno

---

<sup>544</sup> Per la biografia artistica di Ben Molar si rimanda alla nota 49.

<sup>545</sup> L'evento fu celebrato con un sontuoso Festival organizzato al Luna Park di Buenos Aires (PAPANAKIS: 2013).

<sup>546</sup> Nel recente articolo di Laura Falcoff intitolato “Tango argentino, ese rayo misterioso” e pubblicato dal quotidiano *Clarín* il 3 novembre 2023, è stata diffusa un'intervista a Claudio Segovia in occasione del quarantesimo anniversario

di Parigi e divenne un successo mondiale che avrebbe guidato la rinascita del genere. Diciannove anni dopo, nel 2002, Abel Posse, il nuovo ambasciatore argentino a Madrid, durante la sua festa di insediamento, dichiarò allo scrittore Rafael Flores Montenegro<sup>547</sup> che l'intero staff del suddetto spettacolo aveva viaggiato fino alla capitale parigina con un aereo delle Forze Armate messo a sua disposizione.

Un'altra informazione significativa è che, nel 1989, Jorge Rafael Videla, già in stato di arresto, rilasciò la sua unica intervista a José Gobello,<sup>548</sup> riportata in un libro dattiloscritto ritrovato durante l'irruzione nella residenza del dittatore, che l'avvocato Pablo Llonto ha presentato come documento durante il Juicio a la Contraofensiva del 2 febbraio 2022.<sup>549</sup>

Gli eventi sopra citati possono essere considerati come parte di una più ampia opera di risignificazione del tango, operata dal governo e accompagnata da puntuali operazioni di polizia che interessarono i luoghi in cui il ballo era praticato popolarmente e che continuarono ad aprire le porte a un numero significativo di appassionati.

Un'indagine di Eugenia Rosboch nella città di La Plata evidenzia come l'azione sistematica del governo militare finalizzata alla disintegrazione dei legami sociali avesse raggiunto direttamente gli spazi del tango: «*Ponían marchitas, no ponían tango [...] Eran marchitas militares [...] Y la gente entró en otra cosa con miedo mismo a salir*» riferisce Mabel, una delle frequentatrici abituali dei locali del quartiere di La Plata (ROSBOCH: 2006).

Gustavo Benzecry Sabá raccoglie testimonianze dello stesso tenore a Buenos Aires dove, oltre allo stato d'assedio e al coprifuoco che stavano svuotando le strade di Buenos Aires, «*policía y militares allanaron los salones de baile, realizaron inspecciones y pidieron documentos a suerte y verdad; algunos bailarines con o sin prontuario, dejaron de frecuentar la milonga por miedo*» (BENZECRY SABÁ 2015: 186).

Le sale da ballo non furono esenti dai rastrellamenti dei militari, che fecero irruzione anche in tutti i luoghi della città destinati al ballo sociale. Ricardo Suárez, che anche nei momenti

---

del debutto dello spettacolo *Tango argentino*. L'intervista mira a valorizzare l'importanza di tale spettacolo nella diffusione globale del genere: [https://www.clarin.com/revista-n/tango-argentino-rayo-misterioso\\_0\\_TnauLTq9f9.html](https://www.clarin.com/revista-n/tango-argentino-rayo-misterioso_0_TnauLTq9f9.html) (consultato il 3/11/2023).

<sup>547</sup> Mia intervista telefonica a Rafael Flores Montenegro, 2 aprile 2021.

<sup>548</sup> José Gobello, giornalista e poeta, è stato uno dei più influenti studiosi del tango e del *lunfardo*; ha fondato e presieduto l'Academia porteña del lunfardo fino al momento della sua scomparsa e ha ricoperto la carica di membro dell'Academia Nacional del Tango. Gobello è autore di numerosi saggi consultati per questa ricerca.

<sup>549</sup> Juicio Contraofensiva - día 62 - Jueves 04/02 9:30 horas: <https://www.youtube.com/watch?v=IZMm652V4TE&t=4593s> (consultato 2/3/2021).

più bui si è rifiutato di smettere di frequentare la milonga, ricorda: «Alguna vez después del baile, pidieron documentos y pusieron la gente contra la pared; en otra oportunidad se llevaron mujeres» (ibidem: 188).

Questi episodi acuirono inevitabilmente l'allontanamento dalla pratica del tango, indispensabile fonte di ispirazione per la creazione musicale e poetica che, a poco a poco, cessò di rappresentare un'occasione di socializzazione e di scambio.

Sul finire degli anni Ottanta, forse replicando l'impronta delle sue origini, il tango riemerse innanzitutto come danza, come memoria corporale, come «marca indeleble que habría sobrevivido a todas las formas del olvido» (PUJOL: 2015). Poi arrivò la musica e infine, in un processo di sviluppo, la parola, la poesia.

Il tango si riappropriò dello spazio urbano,<sup>550</sup> configurando territori specifici in base alla natura delle *milongas* di quartiere, dei locali destinati al turismo internazionale,<sup>551</sup> o degli spazi dedicati alla sperimentazione di nuovi linguaggi, che inclusero le esperienze di *tango queer*, talvolta indicate, nel loro insieme, come “neotango” (CECCONI: 2009).

Un pubblico giovane, incentivato da numerose iniziative ufficiali, tra cui le lezioni gratuite fornite dal Programa de Centros Culturales Barriales del Gobierno de la Ciudad, da diverse università e dal Colegio Nacional Buenos Aires,<sup>552</sup> si integrò con il pubblico adulto che ritornava alla pratica del tango dopo aver vissuto l'epoca di splendore tra il 1940 e il 1950 (LISKA: 2013).

Ciononostante, nel momento in cui una nuova generazione di poeti del tango prese la parola, confrontandosi con una tradizione che aveva sempre avuto al centro della propria ispirazione la città di Buenos Aires, dovette inevitabilmente confrontarsi con la violenza del decennio precedente, il cui teatro erano state proprio le strade di quella città.

---

<sup>550</sup> Questo tema è stato trattato nel secondo e nel terzo capitolo.

<sup>551</sup> In relazione a tali luoghi, sono emblematiche le ristrutturazioni degli antichi “santuari” della storia del tango, solitamente situati nei quartieri più popolari della città. Nel corso degli anni '90, questi locali subirono una revisione estetica. Un esempio di ciò è rappresentato dal Café de los Angelitos, all'angolo tra avenida Rivadavia e Rincón, dal Café Homero Manzi, all'angolo tra San Juan e Boedo e dall'Esquina Carlos Gardel, nel quartiere Abasto (CECCONI: 2009).

<sup>552</sup> Nel 1991, su iniziativa del ballerino Rodolfo Dinzel, fu istituita la Universidad del Tango, oggi ribattezzata Centro del Tango de Buenos Aires (CETBA). Attualmente, il centro vanta un corpo docente composto da quaranta insegnanti e accoglie circa 700 allievi. Operante come un istituto di istruzione superiore ufficialmente riconosciuto dal Governo, il CETBA svolge un ruolo significativo nell'insegnamento del tango ospitando studenti provenienti da diversi paesi (<https://cetba.info/>). Rodolfo Dinzel, in collaborazione con la compagna Gloria, è anche l'autore del primo manuale tecnico sulla danza del tango redatto in epoca contemporanea, intitolato *El Tango: una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad* (2009), pubblicato da Corregidor del quale, nel 2002, ho curato la traduzione in italiano per conto della casa editrice Abrazos.

È noto che storicamente il tango *canción* era nato, passando «de los pies a los labios» (FLORES MONTENEGRO: 1987), pochi decenni dopo la sua origine come musica e danza. Si potrebbe altresì richiamare un'altra espressione cara al mondo del tango, secondo la quale «veinte años no es nada»,<sup>553</sup> per sottolineare che fu necessario un intero decennio dopo la conclusione della dittatura affinché i testi cominciassero a rifletterne le conseguenze. Un processo che inaugurò una nuova modalità di affrontare il passato, il quale smise di essere rappresentato come «una épica entrañable e idílica» (LINARDI, 2011: 21).

La rielaborazione, inizialmente, si prefigurò in versi isolati, come nel caso di *¿Qué tango hay que cantar?* con testo di Cacho Castaña e musica di Rubén Juárez, che nel 1980 si chiedeva quali parole fosse necessario scrivere «para poder seguir». Dello stesso compositore, un tango ancora più esplicito con testo di Juanca Tavera, *Vientos del ochenta*, denunciò il fallimento vissuto dal Paese, interrogandosi sulle modalità necessarie per cantarlo, dal momento che le risorse conosciute sembravano insufficienti a dare conto della dimensione della sconfitta: «Vientos del ochenta/ tiempo de no hacer la cuenta/ para no llorar».

Si trattò dapprima di anticipazioni, versi isolati che in alcuni casi, giunsero dalle città dell'espatrio, come nel caso del tango composto da Pino Solanas per il film *Tangos, l'exil de Gardel* (1985) con musiche di Astor Piazzolla, un grido disperato, un'autobiografia dell'esilio di chi è consapevole che anche i versi di una canzone possono contribuire alla ricostruzione della memoria:

Solo y sin un mango,  
como en un suicidio,  
sólo tengo un tango  
pa' contar mi exilio.

[...] Solo y escondido,  
con toda la historia  
que nos han prohibido  
y está en mi memoria.<sup>554</sup>

---

<sup>553</sup> *Volver* (1935), di Carlos Gardel e Alfredo Le Pera.

<sup>554</sup> *Solo* (1984), testo di Pino Solanas, musica di Astor Piazzolla.

Si tratta di opere che prefigurano quello che, a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, si configurò come un movimento di resistenza alla globalizzazione culturale, come riscoperta delle proprie origini, come memoria, e che rielaborando una tradizione consolidata, tornò a rivolgere lo sguardo alla città di Buenos Aires e a cantarla con parole nuove. Molti dei poeti che parteciparono al rinnovamento del genere avevano parenti o amici desaparecidos, oppure avevano assistito da bambini a episodi di violenza verificatisi negli anni Settanta.

In effetti, proprio lo sguardo sulla città ispirò la nascita di una voce testimoniale, all'interno del genere, il cui modello testuale può essere considerato *Pompeya no olvida*,<sup>555</sup> di Alejandro Szwarcman. In questo tango, presentato in anteprima a Buenos Aires nel dicembre 1998, la stessa settimana in cui Videla, graziato nel 1995 da Menem, tornava in carcere condannato per *robo de bebé*,<sup>556</sup> un uomo evoca l'episodio nel quale aveva assistito al sequestro di una bambina nel quartiere di Pompeya: «vuelvo al portón de los años setenta/vestido de asombro/con sueños de jeans». Il protagonista, ormai adulto, si chiede se la ragazzina ricordi ancora il proprio quartiere, dove la memoria della vicenda è rimasta viva attraverso l'affetto della nonna, che non ha mai smesso di cercarla:

Quién sabe, tal vez ella siga soñando  
y ya no recuerde la calle Cachi,  
al menos que sepa que la anda buscando  
desde hace ya tanto, su abuela Beatriz.

Lo stesso autore, in un tango del 1986, aveva già individuato nella memoria l'unica possibilità di salvezza per una città che altrimenti, non avrebbe mai tratto insegnamento dalla propria storia:

Al pie de nuestra ausencia  
verás la última esquina  
mordiéndose en secreto

---

<sup>555</sup> Nel 2006 il tango *Pompeya no olvida* divenne il motore di un'interessante operazione di risignificazione cittadina. I membri della Commissione per la Memoria di Pompeya, infatti, decisero di adottare il titolo della canzone come nome del proprio collettivo che si chiamò pertanto *Agrupación Pompeya no olvida*. I membri del gruppo inoltre, ottennero il permesso di rinominare la piazza situata tra calle Amancio Alcorta e calle Ochoa, che divenne così Plaza de la memoria Pompeya no olvida: <http://tangosalbardo.blogspot.com/2021/06/pompeya-no-olvida.html> (consultato: 10/4/2021) e <http://javiergonzalezgrupo.com.ar/quienes-somos/actividad-social-politica-y-gremial/> (consultato: 1/1/2023).

<sup>556</sup> Questo episodio è stato trattato nel secondo capitolo della ricerca.



los golpes de impiedad,  
y el último ladrillo  
de nuestra desmemoria  
sepultará la historia  
de toda la ciudad.<sup>557</sup>

In *La patota* (1997) di Acho Estol, «des-romantizando, de algún modo, el culto al pasado» (WINKUR, 2021: 268), la violenza della dittatura trasforma la *esquina* tra calle Córdoba e calle Corrientes da un luogo nel quale i guappi si sfidavano a duello in un modo tutto sommato giocoso perché «se querían en el fondo, su deporte era pelear»<sup>558</sup> in un luogo dove il gioco è soffocato da morte e desolazione:

Se acabó con los milicos esta violenta tradición  
El Chino terminó preso, sin indulto y sin perdón  
al Petiso lo mataron en alguna confusión  
El Gordo se hizo cana, ¡la puta que lo parió!

Tuttavia, come verrà approfondito in questo capitolo, fu la crisi del 2001 a tracciare un confine netto anche in tema di poesia del tango. Da quell'evento in poi, infatti, i poeti ricominciarono a cantare la città e i suoi abitanti prevalentemente «en clave social» (MAURICIO: 85), un'inclinazione già presente in un ampio numero di testi precedenti, alcuni dei quali di ispirazione anarchica,<sup>559</sup> che tuttavia, diventò preponderante a partire dal 2001.

---

<sup>557</sup> *Requiem para la última esquina* (1986), di Alejandro Szwarcman e José Ogivieki.

<sup>558</sup> *La patota* (1997), di Acho Estol.

<sup>559</sup> Secondo Rafael Flores Montenegro, per quanto riguarda i testi del tango, «el magma, la matriz fundacional fue constituida por gente iniciada o influida por el pensamiento libertario. Y el tango es música y letra de cánones, de modelos que desde sus orígenes lo sostienen hasta hoy». A conferma di questa affermazione, l'autore cita ad esempio il poeta Evaristo Carriego, un indiscusso punto di riferimento per tutti gli autori del genere, il quale scriveva sul quotidiano anarchico *La Protesta*, così come Pascual Contursi, considerato l'iniziatore della poesia del tango e militante libertario (FLORES MONTENEGRO: 2021). Come evidenzia Javier Campo, la cultura anarchica si fonda sulla chiara concezione che la lotta sia intrinsecamente connessa alla vita e, pertanto, i tanghi e le milonghe anarchiche veicolarono il medesimo messaggio. A titolo esemplificativo, si menziona la *Milonga anarquista* (1906) di autore anonimo e la *Milonga del payador libertario* di Luis Acosta García, nelle quali si cerca di conferire forma di canzone popolare alle rivendicazioni e alle lotte promosse dal movimento. Al contrario, tra i *payadores* libertari riabilitati dal pubblico *tanguero*, emergono diversi nomi, come Luis Acosta García, Andrés Cepeda, Evaristo Barrios e Martín Castro che, in epoche diverse, hanno composto tanghi e milonghe in cui la denuncia delle ingiustizie e la glorificazione della vita libertaria si intersecano. Carlos Gardel ha interpretato numerosi componimenti di Andrés Cepeda nei primi anni della sua carriera come cantante, tra il 1912 e il 1915; tra questi figurano *El poncho del olvido* e *La rosa* (quest'ultima musicata in collaborazione con José Razzano). I *payadores* libertari, che percorrevano i campi, hanno altresì collaborato con musicisti *tangueros* già radicati in città. A titolo esemplificativo, il duo formato da Agustín Magaldi e

Da un lato si ha l'impressione che l'esperienza del naufragio abbia concesso finalmente, o abbia trasformato in una necessità improrogabile, la narrazione della dittatura da parte di una generazione di poeti accomunati dall'essere cresciuti sotto il governo militare e, nella maggior parte dei casi, dal cantare la città dalle zone di precarietà, un tempo situate quasi esclusivamente nei sobborghi e in seguito divenute «un paisaje común, hasta modificar el aspecto, pero también la estructura social, de la metrópoli» (TIMERMAN, DORMAL, 2010: 31).

D'altra parte, le esperienze di creazione collettiva che caratterizzarono gli ultimi anni '90 e il primo decennio del nuovo millennio, due delle quali sono state oggetto di studio nel terzo capitolo, si rivelarono particolarmente significative anche dal punto di vista della collaborazione tra il tango e altri generi musicali.

Nel 2000, la canzone *Buenos días Buenos Aires*, del gruppo tango-rock di Hugo “el Peche” Estevez, ritraeva una città abitata da personaggi molto diversi da quelli che popolavano i versi dei poeti della tradizione *tanguera*. Tra questi comparivano le vittime dell'ultima dittatura:

Buenos días, Buenos Aires,  
Buenos días a los bares perdidos  
donde frente a una ginebra  
siempre hay algo dormido.  
Buenos días a los que ya no están  
muertos, vivos, desaparecidos  
sobre las calles grises de esta ciudad.<sup>560</sup>

Analogamente, quando Juan Subirá, ex tastierista della banda rock Beruit Vergarabat, presentava il suo primo album come solista raccogliendo diversi testi scritti negli anni precedenti, Buenos Aires emergeva, in un rock già totalmente intriso del timbro del tango grazie al fraseggio del bandoneón, come una città in cui il desaparecido «respira en una sombra por aquello que lo

---

Pedro Noda ha lavorato insieme a Luis Acosta García per la composizione del tango intitolato *Dios te salve m'hijo* (CAMPO: 2018). Il 17 aprile 2016, il Quinteto Negro La Boca, riscattando la tradizione libertaria, ha presentato a Buenos Aires l'album intitolato *Tangos libertarios*, contenente canzoni scritte in collaborazione con Osvaldo Bayer. Questi tanghi e milonghe commemorano militanti anarchici della storia argentina come Severino Di Giovanni, Karl Gustav Wilckens, Simon Radowitzky e il *gaucho* Facón Grande, così come figure femminili quali le prostitute di San Julián: [https://www.clarin.com/musica/anarquismo-clave-tango-quinteto-negro-boca\\_0\\_rkF4ciYvQx.html](https://www.clarin.com/musica/anarquismo-clave-tango-quinteto-negro-boca_0_rkF4ciYvQx.html) (consultato: 1/10/2023).

<sup>560</sup> *Buenos días, Buenos Aires* (2000), di Hugo “el Peche” Estévez, leader del gruppo Buenos Aires Negro. Nel 2007, questo brano fu scelto per inaugurare il 7° Festival di Tango di Buenos Aires.

nombra»<sup>561</sup> rappresentato, nel ricordo, da un «tango que no silbó». Questa composizione confermò la nascita di una prospettiva inedita in merito alla relazione tra la musica, la città e la memoria della dittatura che collocò il tango tra quella «multiplicidad de voces» che, come suggerisce Fernando Reati, «busca establecer una determinada interpretación del pasado y a la vez una propedéutica para el futuro» (REATI: 2018).<sup>562</sup>

## 5.2 - La città del rock *barrial*: il *conurbano* e la rivendicazione del *barrio*

Prendió la radio. La FM sintonizaba varias emisiones superpuestas.  
Alguien comentó que en esa zona invadida por radios clandestinas  
y que cada capilla y hasta cada conjunto de rock de barrio  
tenía una emisora propia.

Rodolfo Fogwill

Il cambiamento di prospettiva nella rappresentazione di Buenos Aires si rivelò emblematico nei testi di rock *barrial*, il quale, come evidenzia Sergio Pujol, fin dal suo esordio esprime una posizione decisa contro la politica menemista (PUJOL: 2013) e, in generale, riferì attraverso i suoi testi le trasformazioni del territorio urbano avvenute nel corso dagli anni '90.

Differenziandosi dal rock nazionale, emerso come espressione della classe media con un nucleo creativo chiaramente situato nel centro della Capitale, il rock *barrial* sposta il proprio

---

<sup>561</sup> *El tango que no silbó* (2008), di Juan Subirá e Salvador Batalla.

<sup>562</sup> Nel 2004, l'Associazione Abuelas de Plaza de Mayo, come conseguenza di questa evoluzione del genere, decise di promuovere, in collaborazione con la Secretaría Nacional de Cultura, un concorso chiamato *Tango por la identidad*. Tale iniziativa invitò i poeti a presentare un tango incentrato sul tema della *desaparición*. In risposta a questa chiamata, furono inviati 310 testi inediti provenienti da tutte le aree del Paese. Il concorso fu vinto dal tango *Soy*, di Marcela Bublik, con musica di Raúl Garelo. Il testo, che dà voce a uno dei *nietos*, recita: «Esta puerta que me llama, necesito atravesarla. / Sé que hay alguien que me espera, sé que siempre me buscó, / que tiene aquella respuesta que enciende luz en la sombra. / El latido y la memoria corazonan la razón». Marcela Bublik è anche l'autrice della biografia dialogata di Rosa Roisinblit, una delle Abuelas. La parola finalmente pronunciata diventa la tappa di un percorso che è stato tracciato prima a Cordoba nel 2018 e poi in modo più strutturato nel 2019, con la mobilitazione delle associazioni di tango che marciano insieme alle Abuelas e alle Madres. In occasione delle celebrazioni del 24 marzo, i ballerini hanno letteralmente sfilato "ballando il tango". Una performance che apre un fertile percorso di collaborazione tra le diverse associazioni per i diritti umani e gli artisti del genere: musicisti, attori, ballerini, coreografi, artisti plastici come ad esempio, l'esperienza coreografica di Hugo Mastrolorenzo, il quale nel 2019 autoprodusse il videoclip *24M Nunca Más*, che unì danza, gesti, immagini, interpretando la musica di Astor Piazzolla dell'Orchestra Ciudad Baigón e incorporando la voce di Videla e le voci di donne e uomini sequestrati, di madri e nonne che cercano i loro scomparsi. In occasione di questa produzione, il giovane coreografo chiamò e «provocò» i suoi colleghi a riunirsi «en un abrazo, para renovar nuestro compromiso y sumarnos al reclamo de Memoria, Verdad y Justicia» (FUMAGALLI: 2022). Il cortometraggio è disponibile su youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=J7rkrA8Ze6k> (consultato: 4/8/2023).

baricentro nelle aree suburbane.<sup>563</sup> Qui, grazie all'entusiasmo dei suoi sostenitori, connesso anche alla maggiore diffusione di strumenti e attrezzature, il cui ingresso fu agevolato dalla Ley de Convertibilidad che ne favorì l'importazione, insieme alla formazione di numerose bande giovanili, nacque anche un numero significativo di emittenti radiofoniche indipendenti. È in questo scenario che Gill Wolff, uno dei protagonisti di *Vivir afuera*, romanzo di Rodolfo Fogwill considerato un emblema del decennio, descrive il *conurbano* di quegli anni come una «zona invadida por radios clandestinas» (FOGWILL, 2018: 28).

Il fenomeno del rock *barrial* emerge, nel contesto della frammentazione che caratterizzava il genere rock, come un'espressione giovanile dei settori popolari, alla quale i mezzi di comunicazione reagirono manifestando il proprio disprezzo generalizzato (BENEDETTI: 2008).<sup>564</sup> Un atteggiamento che avallarono anche gli artisti più rappresentativi del rock nazionale,<sup>565</sup> ai quali gli esponenti della nuova corrente rivolsero accuse di snobismo e indifferenza nei confronti delle problematiche della società. Si dirigeva a loro, nel 1996, il protagonista di *Estrella del rock en roll* nel 1996:

A ti te estoy hablando  
estrella del rock and roll, te miras al espejo  
y te crees el mejor.  
Vives reventado  
no te importan los demás,  
estúpidos fans  
te siguen donde vas.

---

<sup>563</sup> Secondo quanto afferma Pablo Semán, la presenza del rock tradizionale si manifestava in modo irregolare nei settori più popolari della società, quali operai, lavoratori meno qualificati e disoccupati, configurando enclave focalizzate principalmente sull'ascolto del genere *heavy metal*, all'interno di un contesto culturale dominato dalla musica melodica, la cumbia, il *chamamé* e la musica folcloristica in generale. Fino agli anni '80 inoltrati, il rock nazionale esercitò una modesta influenza sulle classi popolari, anche a causa della sua presenza limitata nel Gran Buenos Aires, essendo la sua base principalmente concentrata nella Capitale (SEMÁN: 2005).

<sup>564</sup> Cecilia Mariana Benedetti, che analizza alcune delle definizioni attribuite dai mezzi di comunicazione ai sostenitori di questo rock, evidenzia come: «los consumidores de estos grupos son descriptos como “almas callejeras” o “barras sucias y desprolijas”; se refiere a estos recitales como “ritos tribales”, destacándose el consumo de cartones de vino y cerveza. En estas crónicas nunca se omite la mención, ya sea de la presencia, pero también de la ausencia, de episodios de violencia y enfrentamientos con la policía» (BENEDETTI: 2008).

<sup>565</sup> Come riferito da Pablo Semán, ad esempio, secondo Fito Paez «el “rock chabón” es el resultado de la decadencia de la Argentina en el terreno cultural» (SEMÁN: 2005). Si veda anche: “Fito acusó al rock chabón de cargar con 193 muertos”: <https://www.infobae.com/2005/06/01/187410-fito-acuso-al-rock-chabon-cargar-193-muertos/> (consultato: 3/10/2023).

De tu miserable vida  
no hay nada que envidiar,  
la música no te importa  
sólo quieres figurar.<sup>566</sup>

Il rock *barrial* si allontanava dal carattere cosmopolita peculiare del genere per focalizzarsi sulla realtà quotidiana delle periferie di Buenos Aires dove, come scrive Juan Diego Incardona riferendosi alla Provincia di La Matanza,<sup>567</sup> «la calle es como un patio» (INCARDONA, 2016: 11). Secondo Pablo Semán, uno dei principali studiosi del fenomeno, questo rock, più che configurarsi come un vero e proprio genere musicale

[f]ue más bien una sensibilidad referida a retóricas y estilos musicales que atravesaban los más diversos géneros de rock presentes en el panorama musical de la juventud. [...] Fue primero una lectura social del rock y luego la producción de grupos atravesados por una específica condición socio cultural. Esa sensibilidad resignificaba la obra y la presencia de conjuntos que pertenecían a corrientes preexistentes del rock y en torno a una serie de temas y valores claves (SEMÁN, 2005: 243).

Esprime un'opinione analoga Sergio Pujol, secondo il quale il rock *barrial* rappresentò soprattutto un «matiz estilístico» (PUJOL, 2013: 216) nell'ambito del rock, nato fondamentalmente per reclamare una comunicazione sociale più diretta e più estesa all'interno della società degli anni '90.

Nel brano inaugurale del rock nazionale argentino intitolato *La balsa*, composto nei sotterranei del bar *porteño* La Cueva, nel quartiere Constitución, un anno dopo l'avvento della dittatura di Juan Carlos Onganía, il protagonista aspirava a «conseguir mucha madera»<sup>568</sup> per costruire una zattera e fuggire «hacia la locura».<sup>569</sup> Al contrario, i giovani autori del movimento del rock *barrial*, distanti da simili inquietudini, idealizzano la vita familiare nei propri quartieri di origine, senza manifestare alcun desiderio di abbandonarli:

---

<sup>566</sup> *Estrella del rock and roll* (1996), di Los Gardelitos.

<sup>567</sup> Le zone del *conurbano* nelle quali si formò la maggior parte dei gruppi di rock *barrial* sono situate tra il sudovest della Capitale (Mataderos, Liniers, Villa Soldati) e il nordovest de La Matanza (PUJOL, 2013: 216). La maggior parte di questi quartieri è esplicitamente menzionata nei testi delle canzoni.

<sup>568</sup> *La balsa* (1967), di Lito Nebbia e José Alberto Iglesias "Tanguito" (Los Gatos).

<sup>569</sup> Ibidem.

Cervezas en la esquina del barrio varón  
rutina sin malicia que guarda razón  
quien olvidó las horas de su juventud  
murmurando se queja ante esta actitud  
allí esperan mis amigos en reunión  
mucho me alegra sentirme parte de vos.<sup>570</sup>

La città evocata da questi testi richiama in modo evidente il paesaggio urbano delle liriche del tango dell'epoca d'oro, le quali, complessivamente, avevano plasmato una mitologia dei sobborghi incentrata sugli stessi elementi iconici della vita suburbana come il *barrio*, la *esquina*, la *muchachada*, celebrando l'amicizia come valore fondamentale.

Come evidenziato da Alejo Rodríguez De Fraga, «el espíritu de 'me voy corriendo a ver qué escribe en mi pared la tribu de tu calle' de Los Redonditos ya estaba presente en *Tinta Roja* o en *Melodía de arrabal* donde Gardel cantaba 'en tus muros de acero yo grabé nombres que quiero'» (RODRÍGUEZ DE FRAGA, 1997: 45).

Questa analogia emerge, ad esempio, in numerosi testi del gruppo Los Gardelitos, come si evince anche dal nome scelto per la banda, che si riferisce esplicitamente uno dei protagonisti emblematici del tango cantato. Il testo citato, *Gardeliando*, nomina uno ad uno i quartieri di una città nostalgica, situata nel *conurbano*, che sembra ancora irradiare il suo splendore grazie alle glorie *tanguere* del passato:

Están haciendo un faso a la vuelta de la esquina,  
están tomando un vino o corriendo alguna mina  
¡y si no fuera así que ciudad tan aburrida!  
De Tablada a Lanús, de Mataderos hasta Flores,  
de Barracas a La Boca,  
de Chacarita a la Paternal,  
la sonrisa de Gardel  
ilumina la ciudad.<sup>571</sup>

---

<sup>570</sup> *Soy de la esquina* (1994), di Ricardo Iorio e Antonio Romano (Hermética).

<sup>571</sup> *Gardeliando* (1998), di Korneta Suárez (Los Gardelitos).

In contrasto con una Capitale che «se pone grande y cada vez más peligrosa»<sup>572</sup> a causa della concorrenza per il «maldito ascenso»<sup>573</sup> divenuta insostenibile, la periferia, soggetto privilegiato dei testi, si configura come uno spazio nel quale esercitare una cittadinanza alternativa a quella «cada vez más dependiente de la televisión» (REATI, 2006: 140). Un sentimento espresso in forma di “manifesto” nel brano citato in precedenza, intitolato *Soy de la esquina*:

Sé que muchos cavilan, buscando el por qué  
preferimos la esquina y no mirar tele  
yo la creo vacía de realidad  
la verdad en la esquina está latiendo  
aunque me corran hoy, mañana volveré  
y con cerveza festejaré.<sup>574</sup>

La rappresentazione della Capitale, alienata e alienante, con le sue *torres jardín*, i grandi centri commerciali e le catene di supermercati, emblemi di un «espacio sin cualidades» (SARLO, 2014: 20) che “cade addosso” ai passanti, costituisce un tema ricorrente delle canzoni nelle quali la città del centro, anziché costituire un territorio di coesione sociale e umana, assume connotazioni disumanizzanti:

Moviéndose  
torres de cristal  
irrompibles frente a mí.  
Garantizado.

Caen sobre mí  
las cadenas de supermercados  
“compre más barato”.  
Garantizado.<sup>575</sup>

---

<sup>572</sup> *Pensar en nada* (1981), Los Piojos, di León Gieco.

<sup>573</sup> Ibidem.

<sup>574</sup> *Soy de la esquina* (1994), di Ricardo Iorio e Antonio Romano (Hermética).

<sup>575</sup> *Capitán América* (1994), di Germán Gustavo Daffunchio e Tomás Fernando Sussman (Las Pelotas).

In questo contesto, ad esempio, il protagonista di *Mariposa Pontiac*, giunto a Buenos Aires dal *conurbano* per assistere a un concerto rock e innamoratosi di una ragazza della Capitale, nel dichiararle il proprio sentimento, non può fare a meno di implorarla: «ven a mi casa, me obsesiona tu prisión». <sup>576</sup>

La metropoli, configuratasi come una sorta di città-prigione, divenne sempre più oppressiva nelle rappresentazioni che si susseguirono nel corso del decennio. Nel 1998, il protagonista di *El domador y las jaulas*, denunciando i limiti concreti e simbolici dello spazio urbano, raffigurati da una serie di gabbie controllate da un unico domatore, giungeva ad una conclusione emblematica: «ya no serán esclavos quienes puedan econtrar/ una ciudad sin jaulas». <sup>577</sup>

Nel corso del decennio, quando la povertà divenne manifestamente evidente nell'intera area metropolitana, il protagonista di *Ángel del Docke*, vagando alla ricerca di qualcuno disposto ad ascoltarlo «delirar», <sup>578</sup> descriveva la propria condizione di indigenza nella zona sud di Buenos Aires ed evocando la tradizionale dicotomia sarmientina, giungeva a un epilogo ancora più drastico: «yo no necesito civilización». <sup>579</sup>

Eppure, anche la città suburbana ritratta dal rock *barrial* si configura come un territorio che porta i segni evidenti dell'impoverimento e della desolazione causate dallo smantellamento dell'industria e dall'aumento esponenziale della disoccupazione. Per questo nei testi, che tuttavia conservano un carattere preminentemente descrittivo, anche il mondo del lavoro venne evocato tra ciò che era andato perduto per sempre (SEMÁN: 2005) e riscattato come parte di un passato valoroso trasformatosi in rimpianto:

Nosotros venimos  
del sur de la ciudad,  
un barrio de leyenda tango y arrabal,  
nosotros venimos de un barrio,  
de un barrio industrial. <sup>580</sup>

---

<sup>576</sup> *Mariposa Pontiac* (1996), di Indio Solari e Skay Beilinson (Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota).

<sup>577</sup> *El domador y las jaulas* (1998), di La Mancha de Rolando.

<sup>578</sup> *Ángel del Docke* (2004), di La Mancha de Rolando.

<sup>579</sup> Ibidem.

<sup>580</sup> *Valentín Alsina* (1994), di Alejandro Cesar Ainadjian, Alejandro Gabriel Mirones, Marcelo Daniel Ares Walter Armando Velázquez (2Minutos).



L'opposizione espressa dal movimento del rock *barrial* nei confronti delle politiche del presidente Menem, esplicitamente accusato in diverse composizioni di avere messo in vendita il Paese, fu accompagnata da un richiamo al patriottismo e a un particolare "desiderio di argentinità" (ibidem).<sup>581</sup> Tale sentimento rappresentò il dissenso nei confronti dell'inserimento del Paese in un progetto di economia globalizzata che aveva diffuso nella società la sensazione che l'identità nazionale e il senso di appartenenza a una comunità fossero destinati a declinare in modo naturale (REATI: 2006: 36). Allo stesso tempo, l'ingiustizia sociale venne frequentemente denunciata nei testi in continuità con storiche prevaricazioni:

¿Y cuando compren todo  
que más va a querer?  
El que más amo la tierra  
no es que no la merecía  
clonaron más vende patrias  
de lo que uno se imagina.<sup>582</sup>

«Somos más argentinos que los argentinos»<sup>583</sup> dichiarava Diego Arnedo, membro di Divididos, uno dei gruppi più rappresentativi del movimento, in occasione della presentazione dell'album, intitolato *Vengo del placard de otro*. Quest'opera si configura come una galleria di rappresentazioni cantate della città suburbana travolta dalla crisi e dalla corruzione, le cui conseguenze, nel caso del testo citato a esempio, trasformarono in tragedia le inondazioni che colpirono Buenos Aires nel 2001:<sup>584</sup>

---

<sup>581</sup> Come evidenziato da Pablo Semán, una delle caratteristiche delle performance che accompagnarono i concerti di rock *chabón* fu l'esposizione della bandiera argentina, simbolo della rivendicazione dei valori patriottici (SEMÁN, 2005: 246).

<sup>582</sup> *Vende patria clon* (1998), di Gustavo F. Napoli (La Renga).

<sup>583</sup> Intervista a Diego Arnedo, in "Divididos en la trinchera": <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/divididos-en-la-trinchera-nid424707/> (consultato: 23/8/2022).

<sup>584</sup> La canzone venne composta in seguito alle grandi inondazioni del 2001 nella provincia di Buenos Aires, in una delle principali regioni agricole-zootecniche dell'Argentina, che si verificarono all'inizio e alla fine dell'anno. Come riportano Olga Eugenia Scarpati, Juan Alberto Forte Lay e Alberto Daniel Capriolo, il governo della provincia di Buenos Aires stimò che l'ammontare delle perdite economiche subite dal settore agricolo-rurale si aggirava intorno ai 700 milioni di dollari statunitensi. Tuttavia, la situazione era già grave alla fine dell'anno precedente perché nel mese di novembre, il suolo risultava già saturo d'acqua (SCARPATI, FORTE LAY, CAPRIOLO: 2008) inoltre, questo fenomeno non era certo nuovo a Buenos Aires. Secondo Hilda María Herzer e María Mercedes Di Virgilio, infatti, dal 1985 fino a marzo del 1994 si sono verificati complessivamente diciannove episodi di inondazioni a Buenos Aires, dovute alle precipitazioni piovose e al collasso del sistema di drenaggio. Questi fenomeni ricorrenti hanno evidenziato il livello di fragilità in cui vive una popolazione di 10 milioni di abitanti, che rappresentano il 35% della popolazione del Paese o quasi il 50% della popolazione urbana, servita da un sistema progettato per una città con densità molto inferiore.

Por el bendito afán de una moneda más,  
aguas danzantes sobre la ciudad,  
montes chaqueños hoy  
como canchas de golf  
y la tormenta ahoga el corazón.  
Buenos Aires la lluvia cae,  
Buenos aires casitas inundadas, a votar.<sup>585</sup>

Gli artisti e il pubblico del rock *barrial*, nel loro insieme, operarono una rivalutazione delle «prácticas y representaciones» proprie dei contesti popolari (ALABARCES, GARRRIGA ZUCAL, 2008: 276),<sup>586</sup> che contribuì altresì alla conclusione della storica contrapposizione tra rock e calcio, uno sport ritenuto eccessivamente plebeo dai *rockeros* degli anni '70 e '80 e riconsiderato nel decennio successivo, anche in virtù della popolarità di figure come Maradona<sup>587</sup> (SEMÁN: 2005).

In questa circostanza, i sostenitori dei gruppi rock adottarono alcune delle modalità tipiche delle tifoserie calcistiche. In particolare, fecero proprio il concetto di «aguante», pratica analizzata da diversi studiosi (ALABARCES: 2002, 2008, 2019; GARRIGA ZUCAL, MOREIRA: 2006; ALABARCES, GARRIGA ZUCAL: 2008), che si diffuse come fenomeno distintivo tra numerosi giovani delle periferie e che finì per configurarsi come un «particular sentido de comunidad constituido en y a través de la experiencia corporal» (ALABARCES, GARRIGA ZUCAL: 2008).

Questa pratica si manifestò inizialmente attraverso il supporto ai propri artisti preferiti durante i concerti, un modo per sostenerli attraverso la partecipazione “fisica”: «se aguanta en

---

Una situazione resa più critica, durante gli anni '90, dall'intensificazione delle severe politiche di aggiustamento economico, che portarono all'accelerazione della crisi urbana (HERZER, DI VIRGILIO: 1996).

<sup>585</sup> *Casitas inundadas, a votar* (2002), di Diego Arnedo e Ricardo Mollo (Divididos).

<sup>586</sup> Come specificano Pablo Alabarces e José Garriga Zucal, tali pratiche e rappresentazioni vengono definite “popolari” in quanto si differenziano da quelle considerate «legítimas y legales» (ALABARCES, GARRIGA ZUCAL, 2008: 276).

<sup>587</sup> Sono almeno venti le canzoni dedicate a Diego Armando Maradona, in diversi paesi del mondo: *Diego Armando Maradona* di Francesco Baccini, *Maradona y Pelé* di Thegiornalisti, *Santa Maradona* dei Mano Negra, *La vida tombola* di Manu Chao, *Tu corri* dei Gemelli Diversi, *O reggae è Maradona* dei Jovine, *Doma il mare il mare doma* degli Stadio, *Quelli come me* di Omar Pedrini, *Maradona è meglio 'e Pelé* di Enzo Romano, *Maradona no* di Luca Sepe, *Dieguito tango* di Fausto Cigliano, *La mano de Dios* di Rodrigo, *El canto de verano* di Santaka, *Yo te sigo* dei Los Calzones Rotos, *Maradó* dei Los Piojos, *Diego Armando Maradona* della Dark Polo Gang, *Maradona* dei Mau Mau, *1984* di Salmo, *El Pibe de Oro* dei Piola Vago, *Maradona* di KC Man ft. Raina.

el fútbol acompañando al equipo aunque no tenga posibilidades de ganar [...]. Se “aguanta” en el rock apoyando a un grupo naciente» (SEMÁN, 2005: 248).

Il corpo, inoltre, costituì lo strumento attraverso il quale i sostenitori del rock *barrial*, quando necessario, si opposero alla violenza della polizia, tema ampiamente presente nelle rappresentazioni del *conurbano* a partire dagli anni '90. Come sottolineato da Gabriel Kessler e Sabina Dimarco, le interazioni dei giovani appartenenti ai settori popolari del *conurbano* con le forze dell'ordine «tienen una enorme centralidad en su vida cotidiana, en su experiencia urbana» (KESSLER, DIMARCO, 2013: 96).

Altrettanto rilevante risulta la tematizzazione delle esperienze estreme del corpo, contraddistinte dall'uso di sostanze stupefacenti, anch'esse celebrate in numerose canzoni.<sup>588</sup>

La corporalità, peraltro, come evidenzia Mariano Dubín si configura come un carattere fondazionale proprio del continente americano, che esercita un'influenza significativa su tutte le manifestazioni danzanti e, più in generale, sull'approccio al processo conoscitivo. Lo suggerisce già William Henry Hudson in *The Purple Land*, un romanzo scritto in inglese nel 1885, nel quale un gentiluomo scozzese residente in Argentina da venticinque anni, ricorda a Richard Lam che «el nuevo mundo se conoce a través del cuerpo, a diferencia del viejo mundo donde todo se 'limita a los libros, la limpieza y la ropa'» (DUBIN, 2016: 23).

Jorge Luis Borges aveva già messo in luce come, in questo romanzo, fosse custodita «la máxima filosofía y la suprema justificación de América frente a la civilización occidental y a los valores de la cultura de cátedra» (BORGES, 1996: 112).

Il movimento del rock *barrial*, oltre alla tangibilità dell'esperienza del corpo, come sottolineato da Carla Del Cueto e Cecilia Ferraudi Curto, riportò al centro dell'attenzione giovanile

---

<sup>588</sup> La storia della maggior parte della musica popolare americana (jazz, rock, blues, tango, cumbia, ecc.) è in qualche modo legata all'uso di sostanze stupefacenti e agli stili di vita associati al loro consumo. Pertanto, all'interno dei diversi generi, la droga, sia citata esplicitamente che attraverso metafore, rappresenta uno dei temi ricorrenti nelle canzoni. Secondo Beatriz Sarlo, fu proprio nell'ambito della cultura del rock che la droga assunse il carattere di «frontera transitable» (SARLO, 2014: 38). Nel contesto del rock *barrial*, tra le canzoni che si riferiscono in modo più o meno evidente alla droga, citiamo a esempio: *Blues de Bolivia* (La Renga): «Cocaína, cocaína, ya me voy para Bolivia/ cocaína, marihuana, me espera una boliviana»; *Intoxicados* (Viejas Locas): «Intoxicado estoy y por las calles voy/ un mezcalito que te va a gustar,/ con su veneno ella juega/ una flor muerta como las demás/ que con su fruto...»; *Necesito* (Intoxicados): «Necesito algo que me despabile/ necesito algo que no me haga dormir/ necesito pronto que vengas a asistirme/ necesito, te necesito»; *Verano del 92* (Los Piojos): «Juan Pedro Fasola, nuestro gran amigo/ qué ganas de verte, tenemos todos acá»; *Una nube* (Kapanga): «Me sigue una nube/ que baja, que sube y no de algodón/ que cuando se aleja/ me da gran tristeza»; *Fumar* (Kapanga): « Oh, Oh, hoy más lindo es fumando un poco/ (qué decís, qué contás)/ hoy te voy a olvidar hoy en ti no voy a pensar más!/ Estoy en un estado particular»; *Una vela* (Intoxicados): « Y esquivando balas con mi bicicleta/ voy a casa de mi puntero a buscar mi hierba/ él tiene ese faso rico/ y cuando lo fumo (rico, rico) quedo bien chino».

la «escucha» (DEL CUETO, FERRAUDI CURTO: 2015), intesa come soggetto di un dibattito attorno alla necessità di un ascolto reciproco che si offrisse come alternativa a una città divisa da «barreras culturales intimidatorias y por las diferencias en los consumos materiales» (SARLO, 2009: 93). Un concetto che, come già evidenziato nel terzo capitolo, si trasformò nel motore di diverse iniziative di creazione collettiva. È di questo ascolto paziente e appassionato che sembra essere alla ricerca il protagonista di *Buscando un ángel*, in fuga dalla Capitale verso il «quieto Morón»:

Chocando autos de a pie en la ciudad  
buscando alguien que pueda escucharte  
pero esto lleva a otro lugar donde haya  
parlantes en el corazón.<sup>589</sup>

Tuttavia, ciò che assume particolare rilevanza per la presente analisi è che questa nuova modalità contribuì a incoraggiare la nascita di una «territorialidad marcada por la presencia de los cuerpos» (BLANCO, SCARICACIOTTOLI, 2014: 210) che influenzò la fruizione di diversi luoghi della città, i quali tornarono a configurarsi come spazi di riunione e di integrazione.

In questo contesto il corpo assume un ruolo centrale nel rock *barrial*, anche attraverso l'acquisizione del ballo, una pratica di carattere relativamente innovativo nell'ambito del genere.<sup>590</sup> Il rock ballato, sin dalla sua incorporazione alla cultura musicale della città, rappresentò la possibilità di sperimentare «frenesí, soltura de cuerpo, danza erguida en un ritmo repetitivo y casi ritual» (FLORES MONTENEGRO, 2014: 200), una prospettiva così allettante da riuscire a reclutare adepti «en prácticamente todo los sectores sociales» (PUJOL, 2011: 228).

---

<sup>589</sup> *Buscando un ángel* (2010), di Ricardo Molloy e Diego Arnedo (Divididos).

<sup>590</sup> Come evidenziato da Sergio Pujol, il film *Al compás del reloj* con Bill Haley, presentato a Buenos Aires nel 1956, rappresentò l'evento determinante che segnò «el ingreso del rock en las costumbres nacionales», trasformandolo nel nuovo punto di riferimento per il ballo moderno. Il ballo rock si affermò principalmente come espressione di una subcultura giovanile desiderosa di distanziarsi dai gusti e dalle modalità dei genitori, assumendo un ruolo simbolico nei codici comportamentali della società, al di là della semplice pratica del ballo. In breve tempo, il rock divenne parte integrante della cultura del ballo di quartiere, coinvolgendo numerosi *milongueros* già devoti al tango (PUJOL: 2011). La pratica del rock, tuttavia, così come quella di altri balli, come già evidenziato nel caso del tango, si ridusse notevolmente durante gli anni della dittatura, in quanto "collettiva". Ciononostante, come sottolineato da Cristian Secul Giusti, con il ritorno alla democrazia, la diffusione ampia dei discorsi e delle sonorità del rock argentino riportò in auge l'idea del ballo come pratica per liberare il corpo. In questo contesto, l'atteggiamento persuasivo e impulsivo della cultura rock ebbe un impatto tangibile sulla realtà e sulla coscienza politica, mentre il simbolismo del ballo incrementò le virtù della democrazia politica, attiva e culturale (SEcul GIUSTI: 2020).

Analogamente a quanto accaduto con le altre esperienze musicali del decennio, come il tango e la cumbia, la diffusione del rock *barrial* fu infatti accompagnata, sebbene in misura minore, dalla creazione di luoghi destinati al ballo. Questo veniva praticato informalmente tra amici, come già emerso nel capitolo precedente dall'analisi di *Rock barrial* di Juan Diego Incardona, e anche durante i concerti.<sup>591</sup>

La danza venne festeggiata in alcuni testi come manifestazione di libertà, come linguaggio in grado di sottrarsi alle imposizioni e ai controlli del sistema, un concetto rivendicato da diverse espressioni popolari danzate:

Había un lugar olvidado por Dios  
y a causa de eso pudieron lograr  
que el sacerdocio formara un club  
donde se toca y baila rock en roll.<sup>592</sup>

Un ultimo aspetto ritenuto significativo per la presente ricerca riguarda la constatazione che le dinamiche e gli spazi urbani in cui si diffuse la pratica del rock *barrial*, prevalentemente negli ex quartieri operai del *conurbano*, favorirono il coinvolgimento non solo della popolazione di origine europea, tradizionalmente già associata al rock, ma anche dei discendenti degli immigrati latinoamericani radicati nello stesso territorio.

Per costoro, il rock *barrial* costituì in alcuni casi un'alternativa alle tradizioni musicali dei propri padri, principalmente rappresentate dalla cumbia e dalla *bailanta* (SEMÁN: 2005) configurandosi così come uno dei pochi spazi culturali condivisi con la popolazione di diversa provenienza.

Sebbene la presenza di questa immigrazione non costituisca uno dei temi centrali del corpus di testi considerato in questa ricerca,<sup>593</sup> essa emerge tuttavia in alcune rappresentazioni

---

<sup>591</sup> Nei concerti di rock venne introdotto il *pogo*, una sorta di danza - oggi registrata come tale dai dizionari britannici Oxford e Merriam Webster - sorta ai tempi del punk di Sid Vicious. Il termine "pogo" deriva dal nome del saltarello, in inglese *pogo stick*, poiché il ballo imita il salto eseguito con il giocattolo. Questa sorta di danza consiste infatti nel saltare ripetutamente verso l'alto e verso gli altri partecipanti, causando colpi e spinte che causano spesso ferite e contusioni (Lucas Parera, "Quién inventó el "pogo" y de dónde viene el nombre. Breve historia de uno de los bailes más simples del mundo, pero que genera enorme entusiasmo en los recitales": <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/quien-invento-el-pogo-y-de-donde-viene-el-nombre-nid2022837/> (consultato: 2/8/2022).

<sup>592</sup> *Noche vudú* (2003), di Gustavo Fabián Napoli (La Renga).

<sup>593</sup> Per questa ricerca sono stati considerati i testi delle canzoni della maggior parte dei gruppi considerati esponenti del rock *barrial*, tra i quali Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Los Piojos, Divididos, La Renga, Caballeros de la Quema, Los Gardelitos, Las Viejas Locas, La Mancha de Rolando, 2Minutos.

significative del contesto urbano che si considerano particolarmente significative, poiché rappresentano alcuni tra i pochi casi in cui questa popolazione viene esplicitamente convocata.

In *La ñapi*<sup>594</sup> *de mamá*, per esempio, la città paralizzata dal susseguirsi delle crisi, dietro alle quali sono sempre presenti «casco y religión»,<sup>595</sup> naufraga, travolta dalla frammentazione che divide i cittadini «desde el aula hasta el bar».<sup>596</sup> Tuttavia, la sua origine latinoamericana, tutt'altro che occultata, viene riscattata dalla presenza della nuova immigrazione proveniente dai paesi limitrofi evocata come «venganza de los Incas que salpica hasta Morón».<sup>597</sup>

Analogamente, potrebbe essere latinoamericano persino il nuovo Messia che, nel brano *María y José*, di Andrés Ciro Martínez<sup>598</sup> nasce nel retro di un camion sul quale viaggia un gruppo di boliviani, tra i quali i genitori del neonato, che «atraviesan el país» in cerca di un futuro migliore:

En la caja del camión  
un boliviano flasheó  
al ver ahí al bebe  
hijo de María y José  
hijo de María y José  
Jesús lo bautizo yo  
el nuevo Mesías [...].

---

<sup>594</sup> *Ñapi* è un termine *guaraní* che significa rosicchiare, mordere, pizzicare, sbocconcellare (GODOY (Dir.): 2022). Tuttavia, nella canzone, sembra funzionare come metafora rispetto a un gesto o luogo sentimentale legato alla figura materna.

<sup>595</sup> *La ñapi de mamá* (2000), di Diego Arnedo e Ricardo Mollo (Divididos).

<sup>596</sup> Ibidem.

<sup>597</sup> Ibidem.

<sup>598</sup> Cantautore e vocalista dell'ecclettico gruppo musicale Los Piojos per l'intero periodo di attività (1989-2009).

### 5.3 - La cumbia: voce e corpo dei migranti latinoamericani

Fiesta la gente quiere fiesta,  
fiesta, la gente quiere fiesta  
todos a gozar.  
Éste es un ritmo loco que te hará bailar  
todos a la pista las manos bien arriba  
que nadie se quede sin gozar.

Ricky Maravilla

La popolazione proveniente da diversi paesi limitrofi, la cui presenza nella Regione Metropolitana di Buenos Aires, come illustrato nei capitoli precedenti, divenne particolarmente significativa nel corso degli anni '90, esprime la propria identità e configurò uno spazio di socializzazione attraverso la cumbia e il mondo a essa correlato.

La cumbia, ritmo originario della Colombia, si era diffusa in Argentina durante gli anni '60, grazie alla presenza di alcuni gruppi di raffinati musicisti come i Wawancò, i Cartageneros e il Cuarteto Imperial,<sup>599</sup> che in quegli anni risiedettero nei dintorni di Buenos Aires. Essi si esibivano nelle *Confiterías bailables* della Capitale, frequentate principalmente da un pubblico di classe media; pertanto, la cumbia inizialmente non rappresentò una musica identificativa unicamente dei settori popolari (FLORES: 2000; GOBELLO, OLIVERI: 2003; SEMÁN: 2012).

A questo proposito, tuttavia, Pablo Alabarces e Malvina Silba suggeriscono che proprio il percorso artistico dei Wawancó, un giovane gruppo di studenti provenienti dalla Colombia, dal Cile, dalla Costa Rica e dal Perù, iscritti all'Università di La Plata, sia la conferma di come la cumbia si diffondesse contemporaneamente in ambiti diversi della società argentina. Essi, infatti, avevano formato un gruppo musicale che proponeva ritmi tropicali nei locali della Capitale, con l'idea di guadagnare qualcosa da aggiungere alle rimesse inviate loro dalle rispettive famiglie, ma la loro notorietà era cresciuta a tal punto che furono invitati a partecipare, o a comporre la colonna sonora, di alcune produzioni cinematografiche in cui venivano rappresentati contesti urbani molto diversi tra loro (ALABARCES, SILBA: 2014).

---

<sup>599</sup> Come anticipato nel primo capitolo di questa ricerca, José Gobello e Marcelo Oliveri, basandosi anche sulla testimonianza diretta di Ben Molar, evidenziano come, precedentemente ai complessi menzionati, la presenza del musicista colombiano Efraín Orozco a Buenos Aires, sul finire degli anni '30, abbia costituito un significativo precedente per la successiva diffusione della cumbia. In quel periodo, Orozco presentava in Argentina «algo que en cierta forma puede compararse con lo de Cugat en los Estados Unidos» facendosi promotore dell'introduzione di una cumbia già influenzata da altri ritmi in voga all'epoca (GOBELLO, OLIVERI, 2003: 21).

In effetti la cumbia, nelle province del Paese, si era diffusa in breve tempo soprattutto tra le classi sociali economicamente più svantaggiate, mescolandosi con i ritmi appartenenti alla tradizione culturale locale e dando vita a un ampio numero di varianti che, a partire dagli anni '70, accompagnò diverse generazioni di argentini: «cumbia nortea, peruana, santafesina, santiagueña, grupera o mexicana y romántica» (SEMÁN, 2012: 151).

L'immigrazione originaria delle province e radicatasi nelle periferie della Capitale a partire dal periodo di intensa industrializzazione del Paese, nel corso degli anni '90, si trovò costretta a condividere il medesimo territorio con la nuova immigrazione latina, per la quale la cumbia rappresentava già una solida tradizione. Tale circostanza favorì la diffusione di questo ritmo nell'intera Regione Metropolitana, contribuendo alla sua consolidazione come «música de circulación y consumo entre las clases populares urbanas» (ALABARCES, SILBA, 2014: 57).

In breve tempo, il circuito delle *bailantas* sorto nel Gran Buenos Aires e nelle zone di Retiro, Constitución, Once, snodi chiave della città in quanto al collegamento con le zone periferiche, insieme alla promozione dei numerosi piccoli marchi discografici moltiplicatisi nel corso degli anni '90, divennero il fulcro attorno al quale si diffuse una cumbia propriamente suburbana (MÍGUEZ, 2006: 33).

Questa variante si diffuse principalmente attraverso la pratica del ballo e grazie ai negozi di dischi situati nei quartieri adiacenti alle stazioni, i quali contribuirono a trasformarla nella colonna sonora di numerosi quartieri della città: «en torno a las Terminales Pacífico, Constitución y Retiro, así como en la estación Roca de La Plata y las paradas intermedias de Quilmes y Beráztegui, las disquerías con abundantes ofertas - principalmente de económicos cassetes - propagan cumbias de día y de noche» (PUJOL, 2011: 292).

Per una comprensione approfondita del fenomeno di diffusione della cumbia, è necessario considerare la sua musica inscindibile dall'interpretazione ballata. Anche sul finire del millennio, effettivamente, periodo nel quale, come verrà approfondito nel paragrafo successivo, i testi cantati costituirono la principale voce emersa dalle *villas miseria* di Buenos Aires, essi vennero diffusi soprattutto nel contesto delle *bailantas*, senza che sorgesse, parallelamente, un circuito destinato al solo ascolto, come accadde invece per altri generi musicali.<sup>600</sup>

---

<sup>600</sup> Si fa riferimento, in particolare, agli altri generi musicali esaminati in questa ricerca, ossia al rock, caratterizzato da una consolidata tradizione di solo ascolto, e al tango, nell'ambito del quale la tradizione del tango *canción* ha suscitato l'interesse di un considerevole numero di appassionati, non necessariamente dediti anche alla pratica del ballo.



Come evidenzia Sergio Pujol, tra la seconda metà degli anni '80 e i primi anni '90, la diffusione della *bailanta*<sup>601</sup> e la rinascita del tango, furono i due fenomeni principali che riaccesero l'entusiasmo per la musica ballata a Buenos Aires rappresentando, ognuno a modo proprio, «cierta idea de erotismo y corporalidad propia de la época» (ibidem).

La corporalità, come precedentemente illustrato, si caratterizza come una modalità peculiare di comprensione e comunicazione nel contesto del continente americano (DUBÍN: 2016). A questa espressione può essere attribuita la cumbia conosciuta come *bailantera*, che si caratterizza principalmente per composizioni esclusivamente orientate al ballo, nonostante siano costantemente accompagnate da testi cantati.

Tali testi, di carattere quasi esclusivamente descrittivo, nella maggior parte dei casi celebrano anch'essi la sensualità del movimento, oppure narrano le vicende amorose nate nel contesto stesso della *bailanta*:

Hay música y romance, se escucha una canción  
mientras bailamos juntos me habla de su amor  
hay música y romance, se escucha una canción  
mientras bailamos juntos le doy mi corazón.  
Dijo que era una estrella  
que era la más bella de todo el salón  
que cuando me vio bailando se le dio vuelta el corazón  
y luego más animado vino a mi lado y me invitó a bailar  
la cumbia que tocaron ya nunca más la podré olvidar.<sup>602</sup>

---

<sup>601</sup> Il termine *bailanta*, secondo la lettura dei mezzi di comunicazione, di numerosi studiosi e di un concetto comune generalmente condiviso dalla società civile, si riferisce a «un conjunto de géneros musicales y a los espacios adonde es ejecutada y bailada, así como adjetiva la estética, los productos y las personas que adhieren al mismo» (MARTÍN: 2008). Un trattamento analogo è riservato alla parola milonga per quanto riguarda il genere tango.

<sup>602</sup> *Música y romance* (1988), di Lía Crucet.

La *bailanta*,<sup>603</sup> configuratasi come una sorta di non-luogo (AUGÉ: 1992),<sup>604</sup> che nel corso degli anni '90 attirò centinaia di frequentatori,<sup>605</sup> rappresentò, fino alla metà del decennio, l'unico contesto urbano delineato nei testi in questione. È qui che i protagonisti partecipavano a un rituale che si ripeteva invariato, sempre e ovunque, in cui il ballo, l'alcol e spesso la droga, la cui presenza divenne più significativa nella cumbia *villera*, contribuiscono a creare il desiderato senso di ebbrezza e dimenticanza.

In questi testi, persino il termine «represión», completamente estrapolato dal contesto politico argentino, venne impiegato esclusivamente in associazione alla *bailanta*, dove il corpo sembra muoversi come una marionetta priva di coscienza:

Si salimos a bailar  
yo me vuelvo a emborrachar  
alta noche que me espera  
para delirar.

Pero el baile terminó  
ya nos mandan a dormir  
yo no quiero represión  
sólo quiero diversión.

Y por eso, cantamos así  
no me quiero ir a dormir,  
quiero seguir tomando  
quiero seguir bailando  
cumbia hasta morir.<sup>606</sup>

---

<sup>603</sup> Per quanto riguarda l'origine della *bailanta* si rimanda anche alla nota 445.

<sup>604</sup> Negli anni '90, ciascuno dei vari Partidos del *conurbano* ospitava almeno una *bailanta* riconosciuta nel suo territorio. Le più celebri si situavano a Tigre, San Martín, La Matanza, Merlo e Moreno. All'interno del perimetro della Capitale, invece, esse si svilupparono principalmente nei quartieri di Constitución, Palermo e Once, nelle vicinanze delle stazioni ferroviarie della Linea Roca, San Martín e Sarmiento, all'interno di edifici e capannoni di varia origine, tra cui diverse fabbriche abbandonate: "La explosión de la cumbia en Argentina": <https://www.youtube.com/watch?v=P-4R7XkWZIA&t=879s> (consultato: 1/10/ 2023).

<sup>605</sup> Secondo quanto riportato da Segio Pujol, nei primi anni '90, le *bailantas* della Regione Metropolitana erano circa cento. Ciascuna di esse radunava un pubblico di circa 200.000 persone a sera (PUJOL: 1999), mentre i gruppi musicali più richiesti arrivarono a esibirsi in quattro o cinque *bailantas* per sera (DE GORI, 2005: 360).

<sup>606</sup> *No quiero dormir* (1999), di Amar Azul.

La configurazione stessa della città della cumbia si strutturò attraverso la rappresentazione degli spazi in cui si praticava il ballo, ed è esclusivamente nel perimetro della *bailanta* che si sviluppò un gusto musicale associato a uno specifico atteggiamento, stile di abbigliamento, gestualità e corporalità distintivi, elementi che costituirono una modalità di costruzione dell'appartenenza sociale (MÍGUEZ: 2006).

In un contesto sociale contraddistinto dalla crescente precarizzazione della società, dall'aumento dell'economia informale e dalla crescente intolleranza nei confronti dell'immigrazione latina, il ballo emerse come l'unico atto tangibile in grado di rappresentare simbolicamente il riscatto dall'anonimato e dalle umiliazioni della vita quotidiana.

Verso la fine del XIX secolo, una condizione analoga unì gli immigrati, prevalentemente di origini europee, che si ritrovarono a condividere lo stesso territorio, generalmente ai margini della città. Essi identificarono il ballo e la musica come la principale modalità di interscambio sociale, che tra l'altro poteva prescindere dalle differenze linguistiche, superando le barriere del linguaggio e dando vita a un processo creativo che avrebbe infine generato il tango (FUMAGALLI: 2013).

Come nel caso del tango, la pratica della cumbia, diffusasi in un contesto molto diverso rispetto a quello che aveva accolto gli immigrati alla fine del XIX secolo, caratterizzato ora da un'assenza di programmi di integrazione significativi, rappresentava un momento di incontro con "l'altro". La cumbia era inoltre un'occasione di esibizione, di seduzione e contemporaneamente, di affermazione collettiva, che poteva essere legata alla sfera familiare, al quartiere o a una specifica porzione di territorio (SEMÁN: 2012).

Per questo, come afferma il protagonista del racconto di Washington Cucurto intitolato "Maternidad" dinanzi alla donna gli che ha preferito un altro per ballare, «mil tragedias como mil vidas hay; a cada vida su tragedia. ¡Pero, perder en el baile! Eso es lo más humillante. Eso no tiene igualación en la recta de los fracasos. [...] Perder en el baile es sacar la muerte que todos llevamos adentro» (CUCURTO, 2003: 56).

Nel contesto della frivolezza che caratterizzò la politica durante il governo di Menem, aspetto affrontato nel secondo capitolo, la «fiebre cumbiera» (DE GORI: 2005) degli anni '90 vide gli artisti più rappresentativi del genere comparire quotidianamente in televisione, condividendo

i programmi con i politici del momento.<sup>607</sup> Antonio Ríos, Ricky Maravilla, Pocho la Pantera, Alcides, Gladys “la bomba tucumana”, Lía Crucet, Daniel Lezica,<sup>608</sup> cantanti quasi tutti originari delle aree interne del Paese, consolidarono il proprio successo nel corso del decennio e nelle loro canzoni cominciarono a ritrarre, attraverso l’impiego di un linguaggio tipico della picaresca popolare, ricco di doppi sensi, i giovani della periferia *porteña* (MIGUEZ, 2006: 34). In questo contesto, come già emerso in numerosi testi di rock *barrial*, la “cultura del lavoro”, intesa come un'epoca in cui la considerazione della professione come mezzo di realizzazione personale e come contributo alla società rivestiva un ruolo centrale, diventa un ricordo remoto:

Quiero contar a todos lo que está sucediendo  
con mi vecina Cuca, ay, ¡cómo está sufriendo!  
La culpa es de su hijo, ¡qué mal se está portando!  
Todo el mundo comenta su forma de vivir.

¡Cómo le gusta el baile (al hijo de Cuca)!  
No le gusta el trabajo (al hijo de Cuca),  
él vive de la calle, (el hijo de Cuca),  
no le importa un comino (al hijo de Cuca).<sup>609</sup>

---

<sup>607</sup> Al di là del successo mediatico della cumbia, è importante ricordare che questa espressione musicale continuò ininterrottamente il suo sviluppo nei quartieri popolari, un percorso indipendente dallo sviluppo del genere nell’ambito dei circuiti massivi di comunicazione (SEMÁN: 2012).

<sup>608</sup> Alcuni di questi artisti, deceduti giovani in seguito a incidenti stradali, sono stati trasformati in autentici “santi popolari pagani”, come nel caso della cantante Gilda. Miriam Alejandra Bianchi, in arte “Gilda”, originaria di Villa Devoto, perse la vita il 7 settembre 1996 nella provincia di Entre Ríos, nei pressi di Villa Paranacito. Gilda, inizialmente ex maestra d'asilo e successivamente casalinga, iniziò la sua carriera musicale rispondendo a un annuncio pubblicato sulle pagine di un quotidiano, nel quale si cercavano coriste per un gruppo di cumbia. Come solista, adottò il nome Gilda in omaggio al personaggio interpretato da Rita Hayworth nel film omonimo e divenne rapidamente una figura leggendaria nel panorama artistico della cumbia degli anni '90. Il luogo dell’incidente nel quale perse la vita insieme alla madre, la figlia maggiore, tre dei suoi musicisti e il conducente dell'autobus, si trasformò in un vero e proprio santuario. Analogamente, la sua tomba nel cimitero della Chacarita, a Buenos Aires, divenne un luogo sacro. Un destino simile venne riservato anche a Rodrigo Alejandro Bueno, noto semplicemente come Rodrigo, il quale, dopo un concerto nella discoteca Escándalo a La Plata, la notte del 24 giugno 2000, mentre stava tornando a Buenos Aires fu vittima di un incidente stradale. Rodrigo morì nella stessa data in cui perse la vita Carlos Gardel, un dettaglio che contribuì ad alimentare la leggenda costruita intorno al suo personaggio. Il luogo della sua morte divenne anch'esso un santuario, situato al chilometro 27 dell'Autostrada Buenos Aires-La Plata e, ancora oggi, è visitato frequentemente dagli ammiratori. Per approfondire questa tematica, si segnala l’originale testo di María Rosa Lojo intitolato *Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos* (2007), pubblicato da Editorial Sudamericana a Buenos Aires.

<sup>609</sup> *El hijo de la Cuca* (1990), di Pocho la Pantera e Miguel Ángel Escalante.

Formalmente “mal vista” dalla borghesia *porteña* in quanto «música de los pobres» (ALABARCES, SILVA, 2014: 54), anche a causa della prevalenza di testi caratterizzati da un «lenguaje sexualizado y agresivamente machista»<sup>610</sup> (SEMÁN, 2012: 150), la cumbia sedusse tuttavia anche questa classe sociale.<sup>611</sup>

Prima di consolidare la sua carriera come compositore e direttore dei propri gruppi di tango, Julián Peralta<sup>612</sup> si esibì nelle *bailantas* della Capitale e del *conurbano*, fino a quando il successo dei numerosi complessi che preferivano il *playback*, portò gli organizzatori a ridurre il cachet dei musicisti. Peralta cominciò allora a essere ingaggiato per esibizioni in feste private della borghesia, comprese quelle di diversi esponenti politici, dove era necessario mascherarsi, come ha raccontato nell'intervista del 5 agosto 2022:

Cuando empecé a tocar cumbia en los eventos privados de la burguesía y pequeña burguesía, tuve que disfrazarme, teníamos que disfrazarnos todos, el aspecto carnalesco representó la manera de la burguesía de autorizarse a sí misma a escuchar y bailar cumbia. Ahora la cumbia está mucho más habilitada, se pasa “sin culpa” hasta en las milongas.<sup>613</sup>

L'euforia collettiva, che caratterizzò almeno la prima parte del governo di Menem, sebbene manifestatasi in modi diversi, coinvolse l'intera società. Una parte considerevole della classe media, favorita dalla possibilità di accedere ai prestiti, acquistò e rimpiazzò una grande varietà di

---

<sup>610</sup> Il maschilismo espresso dai primi testi di cumbia e il ruolo delle donne in questo contesto sono stati oggetto di analisi accademica da parte di Eloisa Martín, la quale avanza l'ipotesi che, a partire dalla nascita della cumbia *villera*, si possa parlare di una “rivalutazione della sessualità femminile”. Tale rivalutazione sembra attribuire alle donne un ruolo decisamente più attivo rispetto a quanto comunemente assegnato loro in altre espressioni proprie dei contesti popolari. Questo ci costringerebbe quindi a riconsiderare l'importanza del ruolo della famiglia all'interno dei settori popolari e a prendere atto del fatto che l'idea di sposare una donna virtuosa per formare una famiglia non rappresenti più l'orizzonte giovanile. L'unica eccezione che sopravvive a questa revisione dei ruoli, anche nei testi della cumbia *villera*, è quella della madre, la quale rimane la figura femminile positiva per antonomasia (MARTÍN: 2008).

<sup>611</sup> Secondo Maristella Svampa, il destino della cumbia costituisce un esempio della «irrupción pública de lo plebeyo», fenomeno che caratterizzò gli ultimi vent'anni del secolo. Tale definizione si riferisce all'emergere pubblico delle classi popolari, con particolare enfasi sull'empatia manifestata da alcuni settori della classe media caduta in disgrazia verso le fasce sociali più umili (SVAMPA: 2010). In contrasto con questa prospettiva, Pablo Alabarces sostiene che la conquista dei settori popolari, da lui ritenuta puramente apparente, non fece altro che accentuare ulteriormente le differenze sociali (ALABARCES: 2012).

<sup>612</sup> Julián Peralta è stato più volte citato nel corso di questa ricerca e, in particolare, nel capitolo dedicato ai casi di studio.

<sup>613</sup> Mia intervista a Julián Peralta (cit.). A conferma dell'attuale accettazione della cumbia, Ignacio de los Reyes, nell'articolo intitolato “Cumbia cheta: el ritmo tropical que ahora baila la clase alta en Argentina”, sottolinea come il 10 dicembre del 2015, nel suo primo discorso in qualità di presidente della Nazione, Mauricio Macri abbia scelto una cumbia di Gilda come accompagnamento: [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/01/151221\\_argentina\\_cumbia\\_cheta\\_pop\\_agapornis\\_irm](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/01/151221_argentina_cumbia_cheta_pop_agapornis_irm) (consultato: 1/11/2023).

beni unendosi al costante invito a celebrare un presunto benessere ormai prossimo. Questo processo, a sua volta, favorì indirettamente l'afflusso di merci anche verso gli abitanti delle *villas*, i quali, cercando tra gli scarti altrui, condivisero una parte della "festa" che sembrava essersi diffusa in tutta la città. La cumbia di quel periodo costituì la colonna sonora di una società in cui «la gente quiere fiesta».<sup>614</sup>

Con l'avvicinarsi del nuovo millennio, accompagnato dalla delusione generalizzata per un sistema di società che si avviava al fallimento, la cumbia, così come era accaduto in parte anche al rock nei decenni precedenti, sembrò offrire uno spazio nel quale veicolare la protesta sociale. Come afferma Sergio Pujol, l'itinerario sociale della cumbia sembra correre in senso contrario rispetto a quanto accaduto in genere ad altri ritmi popolari: «Si el tango y sus coetáneos irían de la oscuridad de los orígenes a la consagración nacional, la cumbia acompañaría significativamente el proceso de pauperización social de América Latina» (PUJOL: 2006).

#### 5.4 - La cumbia di fine millennio diventa testimoniale

Por lo que puedo recordar, esa mañana los restos del naufragio eran solo cartones de vino, jeringas, botellas de plástico y pañales. No había cadáveres. Los vivos charlábamos en grupitos marcando el ritmo de la cumbia de fondo con los pies mientras esperábamos a la Hermana entre los destellos del proletariado villero que estaba de pelo engominado, pirinchos parados, cintas de colores, ropa de gimnasia cara y zapatillas destellantes.

Gabriela Cabezón Cámara

Fino alla fine degli anni '90, prima che la rabbia esplodesse con violenza nelle strade della Capitale, nei vicoli delle *villas miseria*, risuonava ancora qualche brano rock, come rappresentato nel romanzo *Santería* di Leonardo Oyola, dove un Puerto Apache agonizzante festeggia il suo ultimo Natale al suono di *Noche de Paz* del gruppo rock Sumo (OYOLA, 2008: 144). Tuttavia, fu la cumbia a ritrarre il destino finale dello stesso quartiere.<sup>615</sup>

Dicen que mi barrio está lleno de hampones,  
que sólo es fuente de droga y ladrones

---

<sup>614</sup> *La gente quiere fiesta* (2000), di Ricky Maravilla.

<sup>615</sup> Ai fini della comprensione della transizione tra il rock e la cumbia in alcune zone del *conurbano*, risulta emblematica l'intervista del 2001 di Eloisa Martín a Pablo Lescano. In questa intervista, il musicista affermava: «Acá [en las villas de la zona Norte del Gran Buenos Aires] ponés rock y al DJ lo desmayan de un botellazo» (MARTÍN: 2008).

para tirarlo abajo y levantar mansiones.<sup>616</sup>

Negli anni a cavallo tra XX e XXI secolo, in un periodo in cui la *villa miseria* si era consolidata come luogo di «permanencia y de pertenencia» (DUBÍN, 2016: 30) abbandonando il suo carattere transitorio, la cumbia già divenuta la colonna sonora predominante,<sup>617</sup> acquisisce una connotazione di protesta, dando origine a un sottogenere autoctono argentino: la cumbia *villera* o cumbia *cabeza*.<sup>618</sup> Questa, nata nella zona nord del Gran Buenos Aires, si configurò come un «relato de la vida urbana» (DE GORI: 2005) tracciato attraverso il profilo di protagonisti socialmente emarginati, soggetti al degrado sociale e accomunati da una specifica identità territoriale, ossia quella della *villa miseria*.

Negli stessi anni, la città dell'indigenza, dove i tetti delle abitazioni sono fatti di *chapas*, si consolidò come soggetto dei testi musicali:

Suena la cumbia y los tambores, todo el villerío está  
de fiesta, traigan el vino mucha cerveza que el día es  
nuestro y hoy se festeja, como no hay monedas ni una  
changita encima llueve me quedo en casa, pone una  
cumbia colombianita que la acompaña el ruido de las chapas.<sup>619</sup>

La periferia agli albori del nuovo millennio rappresenta un territorio assai diverso da quel sobborgo che un tempo, Jorge Luis Borges aveva invitato a non nominare se non dopo «haber caminoteado largamente por sus veredas altas; sin haberlo deseado y padecido como a una novia; sin haber sentido sus tapias, sus campitos, sus lunas a la vuelta de un almacén, como una generosidad» (BORGES, 1994: 132).

Tradizionalmente concepito come uno spazio impenetrabile e minaccioso, il *conurbano* della fine del fine XX secolo, attraverso la rappresentazione proposta nei testi della cumbia *villera*,

---

<sup>616</sup> *El fortín* (2001), di Yerba Brava.

<sup>617</sup> Nel 2001, quando Claudio "Pocho" Lepratti, delegato sindacale, catechista e volontario nelle aree povere di Rosario, venne ucciso dalla Polizia di Santa Fe, León Gieco, insieme a Luis Gurevich, gli dedicò una cumbia intitolata *El ángel de la bicicleta*: <https://www.laorejaquepiensa.com.ar/articulo/%C2%BFquien-era-claudio-pocho-lepratti> (consultato 3/10/2023). Nel brano, Lepratti viene rappresentato in sella alla sua bicicletta «alada» mentre «viaja por las esquinas del barrio, por las calles, por las paredes d ebaños y cárceles»: <https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=6257&lang=it> (consultato: 3/10/2023).

<sup>618</sup> In merito a questa definizione si rimanda alla nota 501.

<sup>619</sup> *Cumbia chapa* (2000), album di studio di Meta Guacha, editato nel 2012.

si configura invece come una terra abitata da un'umanità diversificata. I testi cantati, nel loro insieme, costituiscono infatti una vasta galleria di profili umani e storie individuali che si configurano come prototipi culturali di riferimento (MÍGUEZ, 2006: 12) e che, al tempo stesso, testimoniano l'eterogeneità di un modo di sentire, troppo spesso accomunato in modo univoco a causa del pregiudizio.<sup>620</sup>

Come evidenzia Pablo Miguez in riferimento a questi testi, «no se vislumbra una reacción en bloque en la que un estrato expresa su posición en la estructura social» (ibidem: 38).

La *villa miseria*, territorio di «cumbieros, cartoneros, desocupados, bandoleros, trabajadores y piqueteros», attraverso queste canzoni, diventò la patria di numerosi eroi anonimi (DE GORI, 2005: 364). Questi protagonisti, a seconda del contesto ritratto, si opposero a figure quali *chetos*, *rati*, *botones*, *patovica*, delineando, almeno nei primi anni di sviluppo di questo genere, una sorta di “etica villera” finalizzata alla protezione di coloro che condividevano la stessa condizione di emarginazione sociale:

Somos cinco amigos  
chorros de profesión,  
no robamos a los pobres porque no somos ratones.  
Buscamos la fija y entramos a un banco,  
pelamos los fierros y todos abajo.<sup>621</sup>

Il medesimo senso dell'onore caratterizza anche il protagonista del romanzo *Cuando muero quiero que me toquen cumbia* (2003), di Cristián Alarcón, uno dei primi romanzi che associa in modo esplicito la *villa miseria* alla cumbia. Il libro ricostruisce la vita e l'uccisione di Victor “El frente” Vital, diciassettenne della villa miseria San Francisco, ubicata nel Partido di San Fernando, che venne ucciso a colpi di pistola da un capo della polizia bonaerense il 6 febbraio 1999, in seguito a un furto. “El Frente”, ritratto come uno degli ultimi rappresentanti di una «ética delincuencial en franca desaparición» (ALARCÓN, 2003: 24) che costituiva un principio fondante

---

<sup>620</sup> Daniel Míguez esamina un ampio corpus di testi di cumbia villera con l'intenzione di identificare profili che emergono come prototipi, confermandone così la diversità all'interno del genere. Tra questi citiamo: il *mantenido*, il *vago atorrante*, che dipendono dagli altri o da espedienti, finendo per essere emarginati; il *trabajador*, rispettato e ammirato dalla comunità del quartiere, come ad esempio nel brano *El nuevo campeón* degli Amar Azul. In alcuni brani, inoltre, vengono delineati ritratti di giovani che, dopo essere finiti in carcere, ritornano nella *villa miseria*, dove sono accolti dagli amici in festa, come illustrato in *La vuelta del gauchín* di Yerba Brava (MÍGUEZ: 2006).

<sup>621</sup> *Los pibes chorros* (2001), di Pibes Chorros.



per un'identità *villera*, dopo la morte, divenne una sorta di figura santa popolare, perché «lo que obetnía lo repartía entre la gente de la villa: los amigos, las doñas, las novias, los hombres sin trabajo, los niños» (ibidem: 33).

La formazione di un'identità *villera* fu accompagnata dalla nascita di un'estetica *villera*, che subì l'influenza del rap e dell'hip-hop, di radice afroamericana, e che venne manifestata soprattutto negli indumenti adottati (ALABARCES, SILBA, 2014: 65). Gli indumenti sportivi di dimensioni generose e le calzature sportive di marca presero infatti il posto dell'abbigliamento vivace ed eccentrico dei primi gruppi musicali, distaccandosi dalla tradizione romantica e festosa che aveva inizialmente caratterizzato questo genere. Essi divennero così significativi a livello identitario che, come evidenziato da Beatriz Sarlo, «se roban las zapatillas o el buzo de marca, con una violencia que, hasta hace algunos años, se reservaba al crimen pasional o a los grandes enfrentamientos entre delincuentes y policía» (SARLO, 2009: 93).

Victor "El Frente" Vital, per il quale la cumbia è «parte de su personal religión» (ALARCÓN, 2003: 37), insieme agli altri protagonisti di *Cuando muero quiero que me toquen cumbia*, indossa «pantalones anchos, bien planchados, con una raya perfecta, una chomba Lacoste impecable, y zapatillas Nike, un modelo en color blanco y negro» (ibidem: 56) per trionfare nelle notti di ballo del Tropitango, Cattedrale della cumbia, situato tra la Panamericana e la 202, nella zona di Tigre, e rappresentato nel romanzo come l'unico spazio di socializzazione rimasto per i settori indigenti che abitano la città.

Secondo Cristián Jure, regista di *Alta cumbia*, primo film documentario dedicato a questo genere musicale, girato interamente all'interno di una *villa miseria*, la cumbia *villera* ha un carattere specifico che la differenzia da tutte le altre espressioni ad essa ricollegabili: «lo que tiene la cumbia villera en Argentina es que, a diferencia de todas las cumbias que se desarrollaron en todos lados, es básicamente contestataria. Es una cumbia testimonial. Una cumbia que dice cosas que otras cumbias no dicen».<sup>622</sup>

Il carattere testimoniale dei testi venne rivendicato in diverse occasioni anche da alcuni rappresentanti di questo genere,<sup>623</sup> come fecero gli esponenti dei Meta Guacha, in occasione della presentazione del loro primo album, intitolato *Lona, cartón y chapa* (2000):

---

<sup>622</sup> "A la cumbia villera le pasó lo mismo que al tango: la negaron y la ridiculizaron", intervista a Cristián Jure: <https://www.elentrerios.com/actualidad/quota-la-cumbia-villera-le-pasa-lo-mismo-que-al-tango-la-negaron-y-la-ridiculizaronquot.htm> (consultato: 2/9/2022).

<sup>623</sup> Questa posizione non è tuttavia generalizzabile, poiché tra i rappresentanti di questo genere sono più diffuse le rivendicazioni della cumbia *villera* come creazione musicale priva di intenti sociali e politici. Il suo scopo principale

Logramos hacer un material discográfico para que aquellos que no viven en las villas sepan como vivimos, qué sentimos y qué cosa necesitamos, quizás de esta manera logren entender que somos iguales a cualquier ser humano, que trabajamos, muchas veces explotados por una sociedad corrupta y que las pocas monedas que nos dan solo alcanzan para mortadela, queso y si algo queda nos sirve para lona, cartón y chapa, materiales con los que construimos nuestras dignas pero precarias viviendas (citato in MARTÍN: 2008).

Il risentimento espresso dai testi della cumbia *villera* affonda le radici nel disagio provocato dall'indigenza, dal susseguirsi dei soprusi, dalle irruzioni della polizia che, già negli anni della dittatura, aveva sgomberato con la violenza le *villas miseria* della Capitale.

Come evidenziano José Gobello e Marcelo Oliveri, fu il disprezzo generale della società verso i *cabecitas negras* a trasformare anche il ballo e le canzoni, nate come puro svago in «danzas de una guerra que no es política ni ideológica sino lisa y llanamente social» (GOBELLO, OLIVERI, 2003: 83).

Ai testi di cumbia sembra aver passato il testimone Espantapájaros, uno dei protagonisti di *Villa miseria también es América*,<sup>624</sup> romanzo scritto durante la Revolución Libertadora, il quale, dinnanzi a un articolo apparso sulla stampa nazionale che accusava gli abitanti delle *villas* di non vivere «a tono con el progreso y la cultura nacional», si chiedeva se potesse essere considerato «a tono con la cultura que unos vivan en palacios y otros en una cueva» (VERBITSKY, 2003: 188).

Mariano Dubín invita a interpretare i testi della cumbia *villera*<sup>625</sup> in continuità con le opere principali della letteratura *gauchesca*. Secondo l'autore, la cumbia *villera* riconfigura la città a partire da una dicotomia fondazionale della storia argentina, in linea con quella che aveva caratterizzato la letteratura *gauchesca*, inaugurata da Ilario Ascasubi e continuata con José Hernández, Arturo Jauretche, Atahualpa Yupanqui, Paco Urendo, ossia la distinzione tra «ser o

---

non è la richiesta di giustizia sociale, ma piuttosto l'intenzione di condividere un modo di vivere non allineato alle logiche proposte dallo Stato, affrontando con ironia anche gli aspetti più drammatici dell'esistenza.

<sup>624</sup> *Villa miseria también es América* è un romanzo di Bernardo Verbitsky già citato nel primo capitolo.

<sup>625</sup> L'autore analizza diversi testi di Pablo Lescano evidenziandone le analogie con i versi inaugurali della poesia *gauchesca* di Ilario Ascasubi e proseguita con José Hernández, con Jauretche, con Yupanqui e con Urendo. L'insieme dei testi, letto in continuità, contribuirebbe a configurare un contesto caratterizzato da «una sociedad de clases, en un país de negros, en una justicia de blancos (DUBIN, 2016: 21).

no ser negro» (DUBIN: 2016), nell'accezione argentina del termine.<sup>626</sup> In sintonia con questo concetto, Pablo Alabarces e Malvina Silba evidenziano che

[l]a etnificación de la diferencia de clases locales iguala la afirmación a la cumbia como *música de negros*, sin que esto implique una referencia a su origen afroamericano sino, por el contrario, la exhibición del modo en que las clases dominantes racializan su discriminación de clase» (ALBARCES, SILBA, 2014: 54).

Questo pensiero è ben rappresentato in *Quieren bajarme*, una composizione di Pablo Lescano,<sup>627</sup> iniziatore della cumbia *villera*, che denuncia senza alcuna metafora la stigmatizzazione del *villero/negro* da parte della società benpensante e che può essere considerato una sorta di manifesto di questo genere:

Quieren bajarme y no saben cómo hacer  
porque este pibito no va a correr [...].  
Por ser un pibito bien *cumbiambero*  
me subís a tu patrullero.  
Porque si un negro corre dicen que ese robó  
vamos a llevarlo preso que algo se afanó  
y si un cheto lo hace, no, no  
ese pibe no robó.<sup>628</sup>

Oltrepassando i confini geografici della *villa* e, naturalmente, della *bailanta*, i protagonisti di queste narrazioni sembrano essere privati della possibilità di usufruire liberamente dello spazio urbano. Si muovono incessantemente all'interno di una città minacciosa che li stigmatizza come individui indesiderati e pericolosi, costringendoli a vivere in uno stato di transito permanente.<sup>629</sup>

---

<sup>626</sup> In merito all'accezione del termine *negro* in Argentina si rimanda alla nota 437.

<sup>627</sup> Pablo Lescano, originario della zona nord del Gran Buenos Aires, è riconosciuto come l'iniziatore della cumbia *villera*. Dopo una breve esperienza come tastierista nel gruppo Amar Azul, ha fondato Flor de Piedra, seguito poi da Damas Gratis. Nato e cresciuto in una *villa miseria* di San Fernando, nel *conurbano* nord, Lescano non ha mai trasferito il suo studio di registrazione, né la sua residenza altrove. Nel 1999 ha inciso il suo primo album con il gruppo Flor de Piedra, in versione pirata con un faticoso investimento personale (MARTÍN: 2008).

<sup>628</sup> *Quieren bajarme* (2002), di Dama gratis.

<sup>629</sup> Questa percezione della città accomuna i protagonisti dei testi di cumbia con quelli di alcune opere narrative che dipingono la metropoli negli stessi anni. Un esempio significativo, in questo contesto, è rappresentato dal romanzo *Entre hombres* (2001) di Germán Maggiori, in cui «los protagonistas cruzan la ciudad en constante movimiento» (FUMAGALLI, 2023: 141), un sentimento evidenziato dalle parole pronunciate da uno dei personaggi principali,

È emblematica sin dal titolo, in questo contesto, *La cumbia del peregrino*, nella quale il protagonista vaga a piedi per una città di cui non fornisce alcuna descrizione visiva e dove, piuttosto, prevale il disagio derivante dalla propria situazione di necessità:

Voy caminando y no puedo encontrar,  
busco trabajo y no sé dónde hay,  
una moneda quisiera ganar  
pa' mi familia alimentar.<sup>630</sup>

Il “pellegrinaggio” al quale fa riferimento il titolo del brano rappresentò il destino quotidiano per un gran numero di abitanti delle zone povere del *conurbano*, bambini compresi, che si spostavano verso i quartieri privilegiati della Capitale, utilizzando ogni mezzo a disposizione, alla ricerca di rifiuti di valore o di qualche opportunità:

Sentados en el andén, esperan el último tren,  
ellos saben ke al volver, algo tienen ke traer  
ellos saben ke al volver, algo tienen ke traer.

[...] Se suben al tren, se ganan la vida,  
otros comen el pan, ellos comen la miga,  
otros comen el pan, ellos comen la miga.<sup>631</sup>

Tuttavia, l'aspetto di maggiore rilevanza in questi testi risiede nella riconfigurazione operata del territorio della *villa*, nonché dei termini ad esso correlati, come *villero*, *negro* e *cabecita*. La condizione di *villero*, il cui significato, secondo Eloisa Martín, in contesti più estremi arrivò a coincidere con quello di un essere «ontologicamente inferior, incapace di progredire» (MARTÍN, 2012: 210), subisce una risignificazione nella cumbia *villera*, divenendo motivo di orgoglio e rivendicazione:

---

soprannominato Camaleón: «Hay que estar todo el tiempo en movimiento, la acción es lo único que no hay que perder ni por un segundo. No importa lo que sea que hagas, pero hay que hacer y no dejar de hacer» (ibidem).

<sup>630</sup> *La cumbia del peregrino* (2000), di Malafama.

<sup>631</sup> *Chicos del andén* (2000), di Yerba brava.

Cumbia cumbia  
cumbia cumbia  
ésta es mi cumbia cabeza  
ésta la bailan los negros  
tomando coca y cerveza.<sup>632</sup>

Inoltre, come evidenzia Martín in un altro studio, «si en la llamada “cumbia romántica”, a inicios de los 90, productores profesionales escogían jóvenes bonitos, delgados y con trazos considerados “blancos” para formar los grupos, la villera preferirá a los “negros”» (MARTÍN: 2008). Si determina in questo modo una sorta di rifondazione della città a partire da una delle discriminanti che si trovano all’origine stessa della fondazione della nazione moderna, quella tra «ser o no ser negro» (DUBÍN, 2016: 16).

È al popolo di *negros*, *latinos*, *provincianos*, o semplicemente “poveri” che si rivolgono tutt’ora i musicisti di cumbia, con un rituale che si ripete come un mantra all’inizio di ogni concerto, invitando il proprio pubblico ad alzare «la manos de todos los negros arriba»,<sup>633</sup> una frase ormai indissolubilmente associata alle performance dal vivo di cumbia argentina.

La cumbia *villera* rimane essenzialmente un genere concepito per la pratica del ballo, il cui scopo principale è quello di coinvolgere attivamente i partecipanti nella danza. Nel 2001, un brano di Yerba Brava, convocava il proprio pubblico a «bailar hasta la madrugada/ dejate llevar ya/ no importa nada/ vamos a bailar».<sup>634</sup>

La *bailanta* si consolidò pertanto come il principale luogo della sua diffusione, anche quando i testi persero il proprio aspetto picaresco per lasciare spazio a un’estetica e un linguaggio che, con il trascorrere del tempo, attinsero sempre di più al mondo *tumbero*, ovvero carcerario, con l’incorporazione di un abbondante numero di termini in *lunfardo*.<sup>635</sup> Un cambiamento che rappresentò il peggioramento delle condizioni sociali del Paese visto che, tra il 1990 e il 2004, il numero di minori coinvolti in procedimenti penali aumentò del

---

<sup>632</sup> *Cumbia cabeza* (1999), di Flor de Piedra.

<sup>633</sup> Pablo Alabarces e Malvina Silba hanno utilizzato questa frase come titolo per uno degli articoli citati in questa ricerca.

<sup>634</sup> *Vamos a bailar* (2001), di Yerba Brava.

<sup>635</sup> Nel 2001 La Academia Porteña del Lunfardo dedicò una delle sue sessioni accademiche alla cumbia *villera*, focalizzandosi specificamente sul linguaggio impiegato e sulla eventuale presenza di termini in *lunfardo*. Ne emerse un evidente contributo dei *cumbieros* all’arricchimento del *lunfardo* e l’impiego di parole che «constituyen una suerte de cordón umbilical que une al habla porteña de hoy con la de los días de los fundadores» (GOBELLO, OLIVERI, 2003: 187).

145%, mentre crebbe del 40% il numero di giovani detenuti (MÍGUEZ: 2006) in carceri di massima sicurezza e in condizioni di sovraffollamento (SARLO A.: 2019).

In tal senso, rivestono particolare rilevanza alcuni gruppi musicali, quali Pibes Chorros, Damas Gratis e Flor de Piedra, tutti legati alla figura di Pablo Lescano, i quali, attraverso i testi cantati, hanno manifestato una deliberata adesione al mondo *tumbero*, ovvero carcerario, contrapponendolo al resto della società:

No me pidan  
que deje de robar,  
si los que roban  
tienen la libertad.  
son la mayoría de políticos y policías.  
Alderete vos no vas a robar más,  
Maria Julia ya te van agarrar.  
Son la mayoría  
de políticos y policías.  
Es el ejemplo  
de por qué lo hago.<sup>636</sup>

L'auge della cumbia *villera*, la cui diffusione venne indebolita anche dalle restrizioni imposte dalla censura del Comfer,<sup>637</sup> toccò il suo zenit intorno al 2003, anno nel quale i testi ripiegarono sui temi che avevano caratterizzato il genere al suo esordio: la festa, la *bailanta*, le relazioni amorose. Allo stesso tempo, lo spettro sociale che questo genere era stato in grado di rappresentare fino ad allora, nell'ambito della specificità della cumbia *villera*, si ridusse quasi esclusivamente a testi che invitavano al consumo di droga e alcol, e al sesso:

---

<sup>636</sup> *Ladrón de lo sacaste* (2000), di Flor de Piedra. Il testo della canzone fa esplicito riferimento a due figure politiche dell'epoca: Víctor Adrián Alderete, presidente del Programa de Atención Médica Integral (PAMI) dal 15 gennaio 1997 al 15 dicembre 1999, durante il secondo mandato del presidente Menem, e María Julia Alsogaray. Quest'ultima, funzionaria del governo Menem e responsabile della Secretaría de Recursos Naturales y Ambiente Humano de la Nación Argentina, fu anche incaricata di portare a termine la privatizzazione della Compagnia telefonica di Stato (Ente) e della SOciedad MIxta Siderúrgica Argentina (SOMISA). Alsogaray, pluricondannata per corruzione, appropriazione indebita e amministrazione fraudolenta, è stata oggetto di diverse accuse penali.

<sup>637</sup> "Sancionan la difusión de la cumbia villera": <https://www.laprensa.com.ar/257769-Sancionan-la-difusion-de-la-cumbia-villera.note.aspx> (consultato il 3/8/2022).

Vino va, coca viene  
vino va, coca viene  
meta vino coca y cerveza  
de la cabeza vamos a quedar  
meta vino cumbia y cerveza  
todos borrachos vamos a bailar.<sup>638</sup>

La risignificazione del territorio della *villa miseria* e dei termini ad essa associati operata da questo genere rimane tuttavia un elemento essenziale per comprendere la realtà giovanile del *counurbano* così come si era configurata a partire dalla metà degli anni '90 e fino ai primi anni successivi alla crisi del 2001. Questa interpretazione riveste un'importanza significativa, soprattutto se si considera che, come evidenziato da Pablo Semán e Pablo Vila, tutto ciò che circola nella società nel contesto musicale non è soltanto un "prodotto sociale", ma genera anche effetti sociali (SEMÁN, VILA, 2012: 7).<sup>639</sup>

Le canzoni di cumbia *villera* costituirono un'efficace autorappresentazione della realtà delle *villas miserias*, tanto da entrare significativamente nelle narrazioni ad esse dedicate, che cominciarono ad essere pubblicate nei primi anni del nuovo millennio.

## 5.5 - Il tango e la città del nuovo millennio

Buenos Aires se iba deshaciendo en comercios abandonados, ventanas tapiadas con ladrillos para evitar que las casas fueran tomadas, carteles oxidados que coronaban edificios de los años setenta. Todavía quedaba tiendas de ropa, carnicerías sospechosas y la iglesia, que ella recordaba cerrada y que ahora, cuando la veía desde el taxi, seguía cerrada, pero con un candado adicional para mayor seguridad. La avenida, lo sabía era la zona muerta, el lugar más vacío del barrio. Detrás de esas fachadas, que eran mascarones, vivían los pobres de la ciudad.

Mariana Enríquez

Dopo il 2001, i poeti e i compositori del tango, da sempre acuti osservatori della città, contribuirono in modo significativo alla rappresentazione di Buenos Aires. Forti anche delle esperienze di creazione collettiva di fine millennio, come delineato nei capitoli precedenti, essi

---

<sup>638</sup> *Borracho soy* (2002) di Pibes chorros.

<sup>639</sup> Pablo Semán, in uno dei numerosi studi che ha dedicato alla cumbia, evidenzia come «éste género musical, como ninguno, supone distinguir el juicio ético del sociológico» (SEMÁN, 2012: 150).

restituirono un'immagine del tutto nuova della città che, tuttavia, rimase il nucleo dell'ispirazione poetica. I *letristas* del tango, eredi della storica disputa tra i due gruppi letterari di Florida e Boedo,<sup>640</sup> nata negli anni in cui la poesia costituiva un terreno di contesa per le tematiche sociali legate a Buenos Aires, ritrassero essenzialmente una città fratturata a metà, mostrando scarso interesse per le singole delimitazioni urbane e per i numerosi ghetti sorti nel tessuto urbano.

Da un lato, si presenta la Buenos Aires del benessere e della ricchezza ostentata, dall'altro emerge «la otra Buenos Aires»,<sup>641</sup> quella della miseria e delle marginalità<sup>642</sup> che, indipendentemente dal carattere e dalla collocazione geografica dei protagonisti rappresentati, rimane la città prediletta dalle liriche del tango.

A differenza di quanto manifestato nei testi di cumbia, che rivendica esplicitamente la propria identità latina e la propria *negritud*, nel contesto del tango non si manifestano distinzioni di carattere etnico. La «cría del Plata»,<sup>643</sup> come testimonia una milonga di Jorge "Alorsa" Pandelucos, continua a identificarsi con il carattere meticcio e multietnico della città:

Soy hijo de la Cruz del Sur,  
soy la quimera del destino,  
nieto bastardo de Solís,  
mulato sambo y argentino.  
[...] Yo soy latino y sensiblero.  
Yo soy la escoria, el mestizaje,

---

<sup>640</sup> Secondo Martín Prieto, le radici della polemica tra i due gruppi letterari di Florida e Boedo trovarono origine dalla mappa ideologica delle pubblicazioni della città delineata da Roberto Mariani in un articolo pubblicato sul numero 7 della rivista *Martín Fierro*. In tale articolo, l'autore, aprendo il dibattito politico, posizionava *El Hogar* e *La Nación* all'estrema destra, il *Martín Fierro* al centro e la rivista *Renovación* a sinistra. Al contempo, Mariani denunciava la mancanza di uno spazio in cui gli autori della sinistra rivoluzionaria potessero esprimersi. In risposta a quest'articolo, la redazione del *Martín Fierro*, reiterando la propria natura di rivista letteraria, delineò i termini di una controversia che avrebbe influenzato a lungo la cultura argentina, accusando i redattori di estrema sinistra di rappresentare, in realtà, «la paradoja, tan frecuente en los revolucionarios sociales, de ser conservadores en materia de arte», attribuendosi contemporaneamente lo spazio dell'avanguardia estetica in opposizione alla letteratura sociale. I termini di questa opposizione vennero successivamente descritti dallo stesso Mariani in uno dei prologhi alla *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)* di Pedro Juan Vignale e César Tiempo, attraverso coppie di termini opposti: «en el par Florida/ Boedo [...] se proyectan a la literatura el nombre de dos calles de la ciudad de Buenos Aires: históricamente aristocrática y situada en el centro la primera; obrera y fabril la segunda, que atravesaba lo que entonces era el suburbio suroeste de la ciudad» (PRIETO, 2006: 223).

<sup>641</sup> *La otra Buenos Aires*, di Matías Mauricio e Pablo Nemirovsky.

<sup>642</sup> Nel luglio del 2002, mentre l'INDEC comunicava ufficialmente che il 49,7 % della popolazione del Gran Buenos Aires viveva sotto il limite della povertà, questa diventava un tema importante del *cancionero popular*. Il dato citato proviene da: *Incidencia de la pobreza y de la indigencia en el aglomerado Gran Buenos Aires* (julio 2022). Le stime sono calcolate sull'85% delle persone presenti sul territorio nel maggio dello stesso anno: [https://biblioteca.indec.gob.ar/bases/minde/pob\\_may02.pdf](https://biblioteca.indec.gob.ar/bases/minde/pob_may02.pdf) (consultato: 3/10/2023).

<sup>643</sup> *La cría del Plata* (2009), di Jorge "Alorsa" Pandelucos.



margarita en el chiquero.  
Soy el dorado guaraní,  
y soy el gaucho montonero.  
Yo soy los guachos carasucias,  
y soy el barro del potrero.  
[...] Soy empedrado y obelisco,  
soy el cocoliche cantor,  
y soy el hambre de los gringos.

Nonostante l'evidenza di una crescente povertà associata alla popolazione proveniente dalle province interne e dai paesi limitrofi, nel tango, la frattura rappresentata è sostanzialmente di natura socioeconomica.

La città delineata dal tango non subì neppure l'influenza della distinzione geografica tra la Capitale e il *conurbano* visto che le liriche si mantennero in continuità con il canto tradizionale delle periferie, sia reali che simboliche, nato sul finire del XIX secolo, insieme alla formazione della nazione moderna. Strade e quartieri rimasero al centro della poetica *tanguera*, persino quando si trasformarono in rovine, diventando simbolo di un «presente arrasado» (MUOYO: 2022):

Tu vereda que sangra mi invasión  
es costumbre que encare con fervor.  
Como un souvenir  
tu baldosa gris  
bajo el piano desata perversión.

Y en la misma esquina del querer  
hay tres pibes por fuera de la ley.  
Son tus ojos que me permiten más  
dar distancia a esta dura realidad.  
Pero el día en que se borró tu piel  
me soltaste y no paro de caer.<sup>644</sup>

---

<sup>644</sup> *Barrio y obsesión* (2008), di Patricio Bonfiglio (Astilleros).

Julián Peralta, la cui produzione musicale si concentra principalmente sulla rappresentazione della città marginale, sostiene che a Buenos Aires coesistano sostanzialmente due realtà urbane distintive, le quali influenzano anche la produzione musicale, indipendentemente dalla specificità del genere considerato. Lo racconta così nell'intervista di agosto del 2022:

Hay un conurbano en la Capital y una ciudad en el conurbano: Florida, o Vicente López por ejemplo, son la continuación de Belgrano, Soldati, Barracas. Se trata de dos países diferentes, en la misma ciudad, más allá de la geografía. La diferencia es conceptual. Pasa lo mismo con la música. Hay una música ciudadana que quiere conciliar con lo institucional y otra que siempre se relacionó con las periferias.<sup>645</sup>

La Buenos Aires del XXI secolo, in cui sembrava che nulla sopravvivesse dell'epica Itaca alla quale Carlos Gardel cantava «antes morir que olvidarte»,<sup>646</sup> si configurò piuttosto come una «ciudad desangelada»,<sup>647</sup> costretta a confrontarsi con le conseguenze delle vicende politiche ed economiche degli ultimi decenni, le quali avevano modificato profondamente l'atmosfera urbana.

Particolarmente emblematico in questo contesto è il ritratto della città delineato nel tango *Calle* di Alfredo "Tape" Rubín, di spiccato carattere testimoniale,<sup>648</sup> rappresentazione di quanto Fernando Reati ha definito come la trasformazione radicale «de lo que se podría llamar el ideario colectivo» (REATI, 1992: 26) iniziata con gli eventi politici del 1975:

Facho, garca  
Ventre, fuego  
Macho, bobo  
Sangre, perro  
Madre plaza  
Sombra huevo  
Fiebre, fuga

---

<sup>645</sup> Mia intervista a Julián Peralta (cit.).

<sup>646</sup> *Mi Buenos Aires querido* (1934), di Carlos Gardel e Alfredo Le Pera.

<sup>647</sup> *El tango del diablo*, di Acho Estol (La Chicana).

<sup>648</sup> L'intenzione testimoniale dell'opera si esplicita sia nelle esecuzioni dal vivo che nelle versioni filmate, dove sullo sfondo, alle spalle dei musicisti, scorrono le immagini dei momenti salienti della storia argentina del XX secolo, con particolare riferimento all'ultima dittatura: <https://www.youtube.com/watch?v=IXe3W6KqH9o> (consultato: 1/1/2023).

Pibes, pueblo  
Tiempo dócil nuevo fósil  
Aire ciego  
Lista muerta grito viejo  
Plata huesos  
Goles palos roña sueño  
Tibio cielo  
Clase media mugre lengua  
Playa vuelos  
Calle furia Calle falsa Calle fuego.

In questa composizione la cadenza di ogni parola, che «responde a ritmos mínimos» (MARTÍN: 2019), acquisisce un valore proprio e contribuisce alla creazione complessiva di un'atmosfera drammatica in grado di risignificare un soggetto tradizionale del tango, ovvero le strade di Buenos Aires, in chiave contemporanea. L'autore, intervistato a marzo del 2022, afferma:

*Calle* nació como un juego. Queríamos componer un tango sobre la ciudad de Buenos Aires únicamente con palabras de dos sílabas, que funcionara como una libre asociación, tenían que ser palabras que llegaran a la mente espontáneamente, sin trabajar a un sujeto específico. Y empezamos por “calle”, que también podía ser la orden de callar.<sup>649</sup>

Il tango *Calle* costituisce un esempio di composizione priva di ambiguità, che si inserì nella tendenza prevalente delle narrazioni dell'epoca, le quali, come evidenziato nel capitolo precedente, attribuirono maggior rilievo al realismo arrivando talvolta a tracciare «retratos hiperrealistas de una Buenos Aires de trazo oscuro».<sup>650</sup> Attraverso questa prospettiva narrativa, la città venne delineata consentendo la ricostruzione della memoria mediante testimonianze dirette, resoconti e termini che richiamarono direttamente gli episodi tragici della storia e le vittime (SAITTA: 2014).

Questa immagine metropolitana si consolidò nei testi di Alejandro Szwarcman, uno dei poeti contemporanei più influenti per gli autori delle ultime generazioni, il quale, intervistato a

---

<sup>649</sup> Mia intervista telefonica ad Alfredo “Tape” Rubín, 8 marzo 2022.

<sup>650</sup> Gabriel Plaza, “Alejandro Guyot: Hoy el tango está vivo y en continua evolución”: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/alejandro-guyot-hoy-el-tango-esta-vivo-y-en-continua-evolucion-nid1700759/> (consultato: 3/11/2023).

Buenos Aires nell'agosto del 2022, ha dichiarato: «Hoy no podría cantarle una oda a Buenos Aires. Cuando tenía quince años aquí había una dictadura y ahora la gente duerme en la calle».<sup>651</sup>

L'autore rivendica la propria identità *porteña* in *Balvanera sin cielo*, ma al contempo rivela un profondo sentimento di alienazione:

Quiero creer al caminar,  
que hay más de un sitio por amar  
que aun merece ser llamado Buenos Aires.  
Si al menos queda de su cielo algún jirón,  
tendré el consuelo de sentirme en mi ciudad.<sup>652</sup>

Alla città personificata come «diosa imperfecta»<sup>653</sup> ci si continuò a rivolgere, come se si trattasse di un'amante dalla quale, nonostante tutto, risulta impossibile separarsi perché qualcosa di lei «enreda los pies».<sup>654</sup> Pertanto, Buenos Aires continuò a essere identificata sia come fonte di sofferenza che come vittima delle circostanze del presente:

Qué le pasa a la ciudad que no me mira,  
que me deja hecho pedazos en el suelo,  
y se escapa despacito rumbo al río  
despeinando mis heridas y mis sueños.

Qué le pasa a la ciudad que está llorando,  
y ha olvidado su esperanza y su futuro  
cuando vuelve de trasnoche por la calle  
en un bondi o el asiento de algún auto.  
Qué le pasa a la ciudad que ya no ríe,  
qué le pasa a mi ciudad que está llorando.<sup>655</sup>

Dai testi considerati emerge l'inquietudine degli autori, costretti a interrogarsi in merito all'esigenza di individuare nuovi strumenti espressivi in grado di rappresentare la metropoli

---

<sup>651</sup> Mia intervista a Alejandro Swarcman, Buenos Aires, 30 luglio 2022.

<sup>652</sup> *Balvanera sin cielo* (2000), di Javier González e Alejandro Swarcman.

<sup>653</sup> *Babilónica*, di Matías Mauricio, Juan Pablo Gallardo, Daniel Melingo, Rafael Villazón.

<sup>654</sup> Ibidem.

<sup>655</sup> *¿Qué le pasa a la ciudad?* (2011), di José Arenas e Alan Haksten (Alan Haksten Grupp).

frammentata, all'interno della quale la povertà assunse proporzioni tali da renderla impossibile da occultare. In questo contesto, l'idealizzazione cedette inevitabilmente il passo alla necessità di esprimere il proprio sconforto:

Quiero un tango con otra poesía  
que se meta en las frágiles derrotas  
que me hable de infiernos y de abismos,  
poesía sin lirismo, despiadada y fatal.

Un tango que explote metiéndose en la mugre,  
que me hable del hambre de un tiempo que se pudre.  
De gente sin nada que duerme en la vereda,  
de sueños que emigran y sueños que se quedan.<sup>656</sup>

Calles e Avenidas, che nel XX secolo avevano costituito luoghi iconici della straordinaria vita culturale di Buenos Aires, si trasformarono in simboli della decadenza di una città attraversata da molteplici solitudini, nella quale «ya no hay autos y en la esquina/ duerme un pibe en el umbral».<sup>657</sup>

Come nel caso di alcuni testi di cumbia, anche il tango restituisce l'immagine di una città caratterizzata dal nomadismo e dal transito incessante di coloro che vagavano per le strade alla ricerca di sopravvivenza e che, al termine della giornata, riprendevano un treno «que va desde Retiro a la eternidad».<sup>658</sup> Diversi componenti dell'epoca evocano l'atmosfera delle stazioni ferroviarie che collegano la Capitale al *conurbano*, i binari dei treni o le banchine, trasformate in luoghi di passaggio e sosta per un'umanità disperata:

Andén  
obreros putas madrugón  
gente yendo y viniendo  
de ninguna parte hacia la nada  
en silencio sin destino y en soledad  
que esperás en las largas noches

---

<sup>656</sup> *Tango y mugre*, di Raimundo Rosales e José Teixidó.

<sup>657</sup> *Desbarro*, di Victoria Di Raimondo.

<sup>658</sup> *Tren F.C.G.S.M.* (2002), di Hugo "El Peche" Estévez (Buenos Aires Negro).

a esos guapos de alma gris  
que se juegan la vida entre ratas y entre rieles  
de este puto madrugón.<sup>659</sup>

Come evidenziato da Sebastián Linardi, nel contesto del tango, la città del XXI secolo si configurò anche come un luogo da cui emigrare. Il ritorno pacificatore alla città-patria, che aveva caratterizzato i testi dell'epoca d'oro, venne reinterpretato e sostituito dalla necessità di partire senza idealizzare la certezza di un rientro, talvolta addirittura con la convinzione di non poter affatto rimpatriare (LINARDI: 2012):

Se van, se van  
no vuelven más  
dejan este lugar  
dejan esta ciudad  
creyéndolo encontrar  
por otra ciudad  
por otro lugar.<sup>660</sup>

In sintonia con la connotazione sociale adottata da numerosi testi, questi non poterono trascurare il problema della diffusione massiccia della droga a Buenos Aires. Se la presenza di tabacco, alcol e, in misura meno frequente, sostanze come la cocaina e la morfina<sup>661</sup> non era affatto estranea ai testi di tango, nella contemporaneità urbana, dove la cocaina continua a essere menzionata con un accenno di benevolenza, il nuovo protagonista è il *paco*, nei confronti del quale, come evidenziato da Sebastián Linardi, non emergono segnali compiacenti e la rilevanza di questa sostanza è talmente significativa da condurre alla riscrittura di un tango classico intitolato *Malevaje* di Enrique Santos Discépolo (ibidem):

---

<sup>659</sup> Andén (2007), di Julián Peralta e Pablo Campoliet (Astillero).

<sup>660</sup> *Se van*, di Baigorria e Dichiera (La Biyuya).

<sup>661</sup> Secondo quanto osservato da Sebastián Linardi, la relazione esplicita tra tango e cocaina è stata costruita principalmente attraverso aneddoti, piuttosto che basarsi su testi concreti, a differenza dell'alcol, che ha assunto il ruolo di protagonista in numerosi tanghi (LINARDI: 2013). Tra i tanghi che citano la cocaina o morfina, tutti composti negli anni '20, si possono ricordare: *Griseta* (1924): «y una noche de champán y de cocó,/ al arrullo funeral de un bandoneón,/ pobrecita, se durmió»; *El taita de arrabal* (1926): «Pobre Taita,/ muchas noches,/ bien dopado de morfina,/ atoraba en una esquina/ campaniao por un botón»; *Fanfarrón* (1928): «Que tirás la guita al aire, que tenés cuarenta minas/ en el barrio del asfalto donde hay luces y hay tovén,/ que por pura fantasía te dopás con cocaína/ y que de puro aburrido te paseás en citroén».

Buenos Aires, suicidáme, dame un paco,  
che fumáme la sesera que es barato  
paco a paco paso el trapo por monedas  
y me duermo en un zaguán o en la vereda.

Paco a paco disfrazame de gorrión,  
con sombrero de satén y de cartón  
una blanca limusina que me espera,  
en la esquina de la risa y del dolor.

No sé si tengo edad, para saber  
cómo es un cacho de ternura  
cómo se hace para ser distinto  
si crecí buscando en la basura.<sup>662</sup>

Il consumo del *paco*, stigmatizzato senza esitazione nei testi che lo adottano come tema principale, si configura come il simbolo di un flagello cittadino, destinato a condurre i suoi consumatori verso una morte certa:

La ciudad se lo devora de un bocado  
en un grito amordazado que retumba  
y agoniza como un hueso abandonado  
con un pie en la libertad y otro en la tumba.<sup>663</sup>

Le composizioni del nuovo millennio testimoniano la rinascita del tango come un linguaggio capace di riflettere la contemporaneità urbana. I poeti, in effetti, oltre a dipingere la nuova Buenos Aires, proposero che i propri versi diventassero portavoce del desiderio di superare le frontiere e resistere alla frammentazione, come chiaramente suggerito in un passaggio del testo di Marta Pizzo:

---

<sup>662</sup> *Paco a paco* (2009), di José Tcherkaski e Raúl Garelo.

<sup>663</sup> *La libertad y la tumba*, de Raimundo Rosales e Tato Finocchi.

Ay Buenos Aires, si te fraguan tanto muro,  
la identidad de tu canción va a sucumbir.  
Entre pilares, pavimentos, tabiques y tormentos  
mi voz será quien te haga resistir.<sup>664</sup>

## 5.6 - Tango e rock raccontano la città del nuovo millennio

Nel panorama musicale della città che riemerse dopo la crisi del 2001, come evidenziato da Sergio Pujol, non vi fu più spazio per il dibattito su una musica specificamente argentina, o sulla dicotomia tra nazionalismo e universalismo nelle espressioni musicali, tutte questioni che il XX secolo aveva già messo in crisi. La preoccupazione prevalente riguardò piuttosto la rivisitazione delle tradizioni culturali, la loro fusione e l'integrazione in ambiti sempre più legati alla globalizzazione mondiale (PUJOL: 2013).

La maggior parte dei musicisti, dei cantanti e dei compositori che si erano formati nell'ambito culturale del rock per ragioni principalmente generazionali, riconobbe nel tango uno strumento adeguato a esprimere il sentimento dell'epoca, la frustrazione nei confronti della situazione sociale e la rappresentazione della città del nuovo millennio. Adottando una peculiarità che aveva caratterizzato il rock nazionale, ovvero quella di concepirlo «como actitud y no como forma musical» (VILA, 1987: 25) essi contribuirono al rinnovamento della poetica del genere influenzandone la rinascita come confermato dalle liriche stesse:

Sin embargo, detrás,  
se oye un tango venir  
como un jinete lento  
pero que va a llegar.  
La magia volverá  
con todo amanecer  
nunca tan oportuna:  
estás resucitango.

[...] La voz de la ciudad  
ensaya su papel,

---

<sup>664</sup> *A cielo partido* (2008), di Marta Pizzo.



su cadencia me acuna: estoy resucitango.<sup>665</sup>

L'interazione tra tango e rock, come anticipato nell'introduzione a questo capitolo, rappresentò uno dei sodalizi più fertili di quegli anni, soprattutto in relazione alla rappresentazione della città. Numerosi autori e compositori esplorarono «el maridaje entre el tango el rock *a priori* de orígenes antagónicos» (MAURICIO, 2022: 67).

Molti di loro rivendicarono la “doppia identità” della propria formazione in diverse interviste rilasciate a quotidiani e riviste di settore. Alejandro Guyot, che iniziò la sua carriera come cantante e autore di un gruppo rock per poi integrarsi in diverse orchestre di tango, tra cui El Arranque, Astillero e 34Puñaladas, dichiarò nel 2014: «mi abuelo cantaba tangos y mi vieja escuchaba Pink Floyd. Como generación, siento que estamos haciendo esa síntesis».<sup>666</sup>

Allo stesso tempo, come evidenziato da Horacio Salas, a partire dalla seconda metà degli anni '90, si registrò l'apertura di numerosi artisti e compositori tradizionali del rock verso la tradizione del tango:

Pudo advertirse la frecuente inclusión de viejos tangos en los repertorios de intérpretes provenientes del rock, como Juan Carlos Baglietto, Lito Vitale, Lito Nebbia, Luis Alberto Spinetta y Fito Páez, quien se presentó junto con el último mito del tango: Roberto Goyeneche (SALAS, 2004: 344).

Roberto “el Polaco” Goyeneche assunse il ruolo di padrino artistico di Adriana Varela, cantante rock che negli anni '90 divenne un'icona del tango cantato. L'artista, intervistata dal collega Walter “el Chino” Laborde nel maggio del 2021, ha raccontato:

Siendo adulta, incipiente cantante y rockera, a través del film *Sur* de Pino Solanas descubrí al “Polaco” Goyeneche ... ¡fue una revelación! [...] una noche fui solita al Café Homero, último templo de los últimos dioses, y en un momento dado apareció él, “el Polaco”. Cantó en vivo y me mató. Y me habló; me invitó a salir de gira a cantar con él. Y acepté ahí nomás; abandoné mi mundo anterior, mi vida familiar. Yo venía del rock y él fue mi héroe, mi Maestro, mi conexión con el tango (LABORDE: 2021).

---

<sup>665</sup> *Resucitango* (2003), di Bibi Albert e Héctor Denís.

<sup>666</sup> Gabriel Plaza, “Alejandro Guyot: Hoy el tango está vivo y en continua evolución” (cit.). Alejandro Guyot ha pubblicato nel 2009 il suo primo libro di poesie, intitolato *Brumario*, edito da Enargeis.

Il connubio di questi due generi musicali, come evidenziarono in alcuni casi gli stessi testi, costituì l'origine di una nuova prospettiva nella rappresentazione della città, consolidando il tango come una tradizione assimilata:

Anfibias penas de corbata surcan calles  
por esa inercia de rutina y tobogán,  
cabezas gachas, caras largas, pies de lastre,  
mi pueblo-tango baila el rock del resignar.<sup>667</sup>

Quella tra rock e tango, tuttavia, è una relazione che, secondo Pablo Vila, risale alle origini stesse del genere e non si limita alle esperienze più note, realizzate intorno al 1976. Queste, infatti, rappresentano soltanto un esempio di ciò che si configura come natura propria del rock e del tango, entrambi generi «de fusión» (VILA: 1987). Tra i numerosi esempi citati dall'autore a sostegno di questa collaborazione

[c]onviene recordar aquí algunos eventos: Mederos toca el bandoneón en el primer disco de Almendra, en 1969 (conjunto claramente influido, según sus integrantes, por la operita “María de Buenos Aires” de Piazzolla); lo vuelve a hacer, esta vez junto a Mosalini, en el disco “El jardín de los presentes” de Invisible (1976); este último bandoneonista también participa en “Fuera del cielo” (1975) de Litto Nebbia; intérprete que ya había llamado a Mederos a participar en su disco “Melohea” (1974), y que en 1986 graba “El día que me quieras” en uno de sus discos; Alas presenta en 1976 en el Teatro Coliseo su propuesta de tango-rock con los aportes de Mederos, Mosalini y Binelli, y el aplauso enfervorizado de Piazzolla desde la platea» (ibidem: 24-25).

I poeti del tango nel periodo successivo al 2001, arricchiti dalle nuove influenze e simultaneamente fedeli alle proprie tradizioni artistiche, continuarono a descrivere la città che sorge al di là della General Paz, quel *conurbano* dal quale proviene un considerevole numero dei suoi creatori.<sup>668</sup>

---

<sup>667</sup> *Declaración de amor a Buenos Aires*, di Ernesto Pierro e Jorge Dragone.

<sup>668</sup> Citiamo alcuni nomi esemplari di un elenco lunghissimo: Julián Peralta (Quilmes), Yuri Venturin (Avellaneda), Matías Mauricio, Victoria Di Raimondo (Mendoza), Juan Serén, Hernán “Cucuza” Castiello (Saavedra), Quiero 24 (Valentín Alsina), Walter “Chino Laborde” (Wilde), Hugo “El Peche” Estévez (San Martín), Adriana Varela (Piñeiro).

La raffigurarono con crudo realismo, optando spesso per accompagnare i propri versi con sonorità tipiche del rock:

Los pobres duran pocos años  
no es como en Belgrano  
que no se puede caminar  
de tanto viejo que hay.  
En Soldati nadie llega a anciano  
si no te mata el sida  
o la bala policía  
te lleva la jubilación.<sup>669</sup>

Analogamente, diversi autori riconobbero nelle peculiari sonorità del rock l'accompagnamento musicale idoneo per esprimere, attraverso i versi, l'immagine del degrado generale che colpì l'intero territorio del Gran Buenos Aires, senza soluzione di continuità, diffondendo «malos aires».<sup>670</sup>

Chicos de seis años,  
juegan a cogerse,  
y el sol se hace cenizas,  
en las calles del Once.

Adultos en botella,  
fuman pasta base  
y olvidan sin barajas,  
el juego que jugaban.<sup>671</sup>

Sebbene Buenos Aires abbia gradualmente perduto molte delle caratteristiche che le erano state attribuite dalla canzone popolare nel corso del XX secolo, aspetto di cui i poeti hanno dimostrato innegabile consapevolezza, la città è rimasta il nucleo della poesia tanguera del XXI secolo,

---

<sup>669</sup> *El resentido* (2000), di Hugo "El Peche" Estévez (Buenos Aires Negro).

<sup>670</sup> *Malos Aires* (2000), di Hugo "El Peche" Estévez (Buenos Aires Negro).

<sup>671</sup> *Sol de Once* (2009), di Hugo "El Peche" Estévez (Buenos Aires Negro).

incorporando «un lenguaje completamente nuevo pero sin llegar a desvincularse del tango tradicional, con raíz lunfarda» (ACEVEDO: 2020).

La capitale argentina ha confermato in modo incontestabile la propria influenza come fonte di ispirazione, sia nell'ambito musicale che in quello letterario, nel corso del XXI secolo. Al contempo, la costante professione d'amore da parte dei poeti per Buenos Aires sottolinea il profondo legame tra gli artisti e la città, mettendo in risalto la sua capacità di nutrire l'immaginazione e la creatività di coloro che la abbracciano:

Dejame que te diga: ¡te quiero, Buenos Aires!

Y necesito entonces fundirme en tu interior:

en tu empedrado viejo, en tu esperanza nueva,

en tu simbiosis loca de tango y rock and roll.

Dejame que te cante con verba estremecida,

y que ponga la vida en ésta, mi canción.

Dejame que te diga: ¡te quiero, Buenos Aires!

Y te ofrendo mi alma al ofrendar mi amor.<sup>672</sup>

---

<sup>672</sup> *Declaración de amor a Buenos Aires*, di Ernesto Pierro e Jorge Dragone.

## CONCLUSIONI

Questa indagine riguarda la Buenos Aires contemporanea, una città profondamente segnata dall'esperienza della dittatura e dal neoliberismo (SVAMPA: 2005; REATI: 2006) eppure fecondo laboratorio culturale, in grado di rimettere in discussione il concetto stesso di centro e periferia, di margine e frontiera. Per dimostrarlo, si è selezionato un ampio corpus letterario e musicale relativo alla capitale argentina - nel periodo compreso tra la fine dell'ultima dittatura e gli anni successivi alla crisi del 2001 - operando una relazione dialettica tra espressioni culturali oggetto di eterogenei studi settoriali o non sempre considerate dalla critica accademica.

La crisi a cui si fa più volte riferimento nel corso della ricerca non solo segna lo spartiacque tra un'epoca di speranze e un ventennio di delusioni, ma rappresenta soprattutto il tramonto di un sogno economico argentino, che invano si aggrappa agli ultimi scampoli di una Buenos Aires cucita su misura dell'emigrante europeo. Al suo posto si erge una città latinoamericana nella quale, in mezzo alla precarietà e alla diffusione dell'indigenza, fioriscono quasi miracolosamente opere letterarie, canzoni, poesie. Insieme ad esse emergono forme di organizzazione comunitaria che mostrano «una perseverancia a prueba de las peores desilusiones» (REATI, 2006: 33), mantenendo la città al centro del loro interesse e rispondendo con pratiche virtuose all'ingiustizia e alla violenza diffusa, alla disgregazione del tessuto sociale e all'incremento della povertà.

Nel periodo considerato, che viene ampiamente esplorato dal punto di vista storico e culturale nel secondo capitolo, Buenos Aires subisce in primo luogo un processo di modifica dal punto di vista urbanistico e architettonico, che ne altera l'immagine tradizionale, primonovecentesca, di "Reina del Plata". Nell'ultimo decennio del XX secolo, infatti, il territorio si modifica in funzione degli investimenti edilizi incentivati dalla liberalizzazione dell'economia; da ciò deriva che edifici e luoghi storici della città vengano trasformati in locali esclusivi e residenze di lusso (TORRES: 2012; GORELIK: 2009).

Al contempo però, la Capitale accoglie anche le prime iniziative autogestite intraprese della società civile in risposta alla crisi economica e sociale. In molti casi, le diverse associazioni che sorgono spontaneamente secondo un modello di organizzazione di tipo «horizontal, sin presidentes ni jerarquías, que toma decisiones en asambleas y por consenso» (BERTRANOU: 2021), si uniscono per acquisire e condividere modesti locali in disuso da tempo, oppure si radunano nelle piazze della città per coordinare le proprie attività, contribuendo anch'esse alla

risemantizzazione urbana attraverso un processo di ridefinizione di usi e pratiche del territorio (PRÉVÔT SCHAPIRA: 2002).

Queste azioni si configurano come un atto di resistenza nei confronti dello smantellamento dei tradizionali luoghi di aggregazione sociale, quali centri culturali, sedi di associazione di quartiere, locali pubblici di vario genere, iniziato durante il periodo della dittatura e protrattosi per l'intera durata della presidenza di Carlos Saúl Menem (1989 - 1999).

A partire dal 2003 invece, durante gli anni di governo del presidente Néstor Kirchner, la città diviene scenario di una nuova risemantizzazione, questa volta di matrice morale, che riguarda il processo di ricostruzione della memoria dei crimini della dittatura (CATELA DA SILVA: 2019),<sup>673</sup> costantemente sostenuto e invocato dalle associazioni per i diritti umani. Tale processo trova un riferimento imprescindibile nell'operato delle Madres di Plaza de Mayo, già riconosciute internazionalmente come simbolo di giustizia universale (GORINI: 2006).

Questa indagine ha inteso evidenziare come le azioni intraprese in questo contesto, tra cui spicca la mappatura degli ex campi di concentramento in tutto il Paese, convertiti in Sitios de Memoria - un'iniziativa inedita non solo per l'America Latina ma anche per il resto del mondo - unite alla rinata speranza di ottenere giustizia e al conseguente mutamento dell'atmosfera generale della città, abbiano avuto conseguenze rilevanti sulle sue rappresentazioni culturali.

Come scrive Elsa Drucaroff a proposito delle condizioni che hanno consentito agli scrittori e agli artisti delle diverse generazioni post-dittatura di riprendere voce, infatti, «la ley habilita, tranquiliza, pone a cada uno en su lugar y permite el pensamiento crítico. La ley recupera la relación entre lo que se dice y lo que se hace, entre valores y hechos» (DRUCAROFF, 2016: 33).

In questo contesto sociale, un numero rappresentativo di giovani, che non si identifica con alcun partito specifico e non aderisce a forme di militanza politica, si mobilita per riconquistare alcuni spazi cittadini con lo scopo di riunirsi, confrontarsi e sperimentare percorsi artistici rispondendo al bisogno di creare «paesaggi per ritrovarsi o per perdersi» (AUGÉ, 2004: 79).

Si è inteso dunque metterne in luce l'efficacia presentando due casi relativi al Pachamama e al Club Atlético Fernández Fierro, centri culturali autogestiti, in cui si sono formati buona parte degli scrittori e musicisti che iniziano a pubblicare e comporre dopo il 2001.

---

<sup>673</sup> Questa iniziativa fu certamente stimolata dall'annullamento delle leggi di Punto Final e Obediencia debida avvenuta nel 2005, circostanza che permise di riprendere a celebrare i processi contro i militari implicati.

Costoro, le cui opere sono state attentamente considerate nella presente ricerca, intervistati durante il lavoro sul campo svolto a Buenos Aires tra luglio e settembre del 2022, hanno confermato come la partecipazione all'esperienza comunitaria, all'interno di un contesto artistico volutamente eterogeneo, abbia profondamente contribuito a plasmare la loro concezione di letteratura e musica «en el diálogo, la confrontación y la tensión» (SAÍTTA: 2014), stimolando in questo modo nuove rappresentazioni della città.

Una prima constatazione conclusiva riguarda perciò la validità delle suddette esperienze comunitarie, confermata attraverso l'analisi dei testi, realizzata nel quarto capitolo, in cui vengono altresì messe in luce le diverse rappresentazioni degli spazi urbani nella loro dimensione sociale intrinsecamente vincolata alla dittatura e alla temperie di fine millennio.

Nel periodo immediatamente successivo alla dittatura, come narrato da Rafael Flores Montenegro in *Otumba*, la città si configura come un territorio avvolto dal silenzio, popolato da morti e desaparecidos, su cui l'esperienza della dittatura grava come un pesante fardello. Una città che, come risultato estremo di tale processo, si disgrega in un altro romanzo, *El aire* di Sergio Chejfec, ritornando ad assumere proprio la forma «del desierto al que se opone» (BERG, 1998: 24).

Per gli autori che hanno vissuto la crisi del 2001, il principale trauma da elaborare non è tanto rappresentato dalla dittatura, che per questioni anagrafiche non hanno quasi mai sperimentato direttamente, quanto dalla violenza che ha invaso le strade di Buenos Aires nel dicembre del 2001. Un esempio significativo è rappresentato da “Tomacorriente”, racconto di Juan Diego Incardona, nel quale le rivolte del 2001 diventano un simbolo della conquista della Capitale da parte di un *malón* di cittadini provenienti dal *conurbano*. Questi, unendosi a una moltitudine di gente umile «que aparece de la nada» (INCARDONA, 2017: 110), conquistano la Capitale, abbattendo con la violenza le barriere, concrete e simboliche, tra il centro e la periferia.

Gli eventi legati agli anni del regime non occupano più una posizione centrale nella trama delle narrazioni successive al 2001, mentre emergono nuove figure, compresi complici della dittatura e persino ex torturatori (GARMUGLIO: 2002, citato in SAITTA: 2014), che assumono il ruolo di protagonisti senza minimamente distinguersi dagli altri. Un esempio tratto da *Ceviche*, romanzo di Federico Levín, è rappresentato da Dionisio, uno dei protagonisti, il quale, per ottenere informazioni dal regista Alejo Frau, sospettato di essere coinvolto nell'omicidio al centro della vicenda narrata, lo tortura strappandogli le unghie con una pinza, e osservandolo con l'aria divertita.

In queste narrazioni, la nostalgia per le radici europee della città cede il posto alla frammentaria descrizione dei quartieri tradizionali del centro (come Abasto, Once, Constitución), ripopolati da immigrati latinoamericani, che non solo parlano, ma si aggregano e trascorrono il tempo in modo diverso rispetto ai vecchi *porteños*.

In queste prime parziali rappresentazioni dei nuovi abitanti della città, la musica che ascoltano i migranti entra spesso nei testi, contribuendo a restituire una colonna sonora del tutto nuova della Buenos Aires del XXI secolo.

Un esempio emblematico è rappresentato dalle raccolte poetiche e i racconti di Washington Cucurto, in cui i quartieri come Once e Constitución “parlano” e “cantano” in una lingua arricchita da localismi peruviani, dominicani e boliviani, la cui sonorità è intenzionalmente ispirata alla musica della cumbia.

Analogamente, nel già citato romanzo *Ceviche* di Federico Levín, uno dei principali ideatori delle attività letterarie all’interno del centro culturale Pachamama, l’Abasto, un quartiere profondamente vincolato alla nascita del tango, viene dipinto come un luogo in cui è difficile «hablar con alguien en 'argentino'» (LEVÍN, 2009: 65). Il carattere latinoamericano di Buenos Aires è qui restituito attraverso la descrizione di strade nelle quali risuonano percussioni e musica andina, provenienti dall’interno dei numerosi ristoranti peruviani.

Buenos Aires, e soprattutto il suo centro storico, nella letteratura del periodo successivo alla crisi non viene più delineata come un modello esemplare di bellezza e cultura, né come il luogo ideale in cui vivere; è invece la sua periferia, sia essa reale o simbolica, a rivendicare e acquisire una voce propria.

Un esempio significativo è rappresentato da Juan Diego Incardona, il quale realizza letture dei suoi romanzi davanti al pubblico del centro culturale Pachamama prima della loro pubblicazione e che, esprimendosi dal *conurbano*, celebra la persistenza di una cultura dell’amicizia e della solidarietà legate alla vita di quartiere. Questi elementi costituiscono altresì il nucleo tematico della corrente di musica rock a cui si ispira *Rock barrial*, pubblicato nel 2010.

Un’ulteriore considerazione, anch’essa di carattere conclusivo, riguarda l’assenza, nel corpus di opere analizzato, di una qualsivoglia allusione alla dicotomia che opponeva *civilización* e *barbarie*, che viene piuttosto sostituita dalla consapevolezza di una nuova condizione, definita da Elsa Drucaroff «civilibarbarie» (DRUCAROFF, 2017: 77).

Tale condizione, che accomuna l’intero territorio della Capitale e del *conurbano* (AMBA) e che trova anticipazione nel romanzo di Chejfec, è delineata con particolare efficacia dalla raccolta



di racconti di Bruno Petroni intitolata *La revolución de los justos*. In essa, Buenos Aires, lungi dall'essere una città inclusiva, emerge invece come una realtà ormai disgregata e svuotata di valori, il cui immobilismo sociale sembra erigere un'impenetrabile barriera contro qualsiasi prospettiva di rinnovamento.

La decadenza morale, in questo contesto, non risparmia nemmeno i luoghi decantati come esemplari di una rinascita della società civile. In "Mamá, Don Armando y Flor", infatti, si racconta della visita di una scolaresca all'Argañaraz, positivo esperimento di una fabbrica occupata e dell'increscioso atto di violenza subito da una ragazzina nel corso di uno spettacolo teatrale organizzato dagli stessi occupanti. In un altro racconto, invece, "Al estruendo marcial que ayer fuera", una coppia di fidanzati dell'"Argentina bianca" decide di viaggiare in autobus verso il *conurbano* ovest per visitare una fiera provinciale. Attraverso il disprezzo espresso dai due protagonisti verso i passeggeri, tutti boliviani, che nel corso del viaggio affollano gradualmente l'autobus, si punta il dito contro il razzismo ancora imperante in una città pateticamente ancorata al passato.

Sempre nel quarto capitolo, l'analisi degli ultimi tre romanzi ha permesso di mettere in luce alcune caratteristiche specifiche del territorio del *conurbano*, così come si è andato configurando nel corso degli anni '90. Il primo, di Josefina Licitra, intitolato *Los otros, una historia del conurbano bonaerense*, è un esempio di *no-ficción*, che attraverso le «influencias mutuas entre periodismo y literatura» (PINEDO GARCÍA, 2020: 8), offre una prospettiva innovativa su una delle aree più problematiche del territorio del Gran Buenos Aires. Nel *conurbano*, infatti, configurato un «archipiélago urbano» (CICCOLELLA, 2009), l'accentuazione delle differenze sociali non si limita unicamente alla contrapposizione tra ghetti di ricchezza e di povertà, ma si estende anche ai diversi livelli di povertà dando origine a incomprensioni che costituiscono il terreno fertile per lo sviluppo di gravi conflitti sociali.

Una situazione che, nel romanzo, è rappresentata dalla vicenda legata al ponte, reale e simbolico, che avrebbe dovuto unire l'insediamento di Villa Giardino, prevalentemente popolato da residenti di origine europea, alla Capitale. Gli abitanti hanno atteso invano per oltre trent'anni, durante i quali, hanno invece assistito alla costruzione di un muro, voluto dalle autorità locali. Il muro ha lo scopo di separarli dai vicini latinoamericani, che si sono insediati negli anni '90 nella *villa miseria* nota come "Acuba" e sono designati con disprezzo come "los negros de Acuba".

In questo testo, così come avviene in altre indagini dello stesso genere, ad esempio nel romanzo-inchiesta di Cristián Alarcón del 2003 intitolato *Cuando me muera quiero que me toquen*

*cumbia*. *Vidas de pibes chorros* l'autrice, senza manifestare alcun sentimento di superiorità nei confronti dei protagonisti della storia, parte dall'intenzione «reconocer al otro» (CELLINO, 2016: 125); piuttosto che configurarlo come oggetto di analisi, proponendosi essa stessa come protagonista degli avvenimenti narrati.

Un'ultima porzione della città è stata esplorata attraverso il confronto di due romanzi polizieschi, pubblicati a distanza di tre anni l'uno dall'altro, entrambi ispirati all'omicidio di María Marta Belsunce: *Las viudas de los jueves* (2005) di Claudia Piñeiro e *Retrato de familia con muertas* (2008) di Raúl Argemí. Queste narrazioni introducono per la prima volta nella letteratura il contesto dei *country clubs*, lussuosi centri residenziali costantemente vigilati, edificati nelle immediate vicinanze dei tradizionali insediamenti popolari o addirittura delle *villas miseria* del *conurbano*, ovvero simboli emblematici dell'accelerazione del processo di segregazione urbana (GOLDWASER: 2012) consolidatosi nel corso degli anni '90.

Il confronto tra i due romanzi ha consentito di delineare un quadro esauriente di una realtà ancora pressoché assente nelle rappresentazioni letterarie e musicali della città. Infatti, mentre Piñeiro evidenzia gli aspetti sociali direttamente legati alla riconfigurazione economica della società e alla banalizzazione della politica degli anni '90 (REATI: 2006), Argemí mette in luce la persistenza della corruzione tra i membri della classe privilegiata. Tale corruzione affonda le sue radici nel periodo della dittatura e si consolida attraverso i rapporti mai interrotti tra le famiglie di maggior potere economico, le Forze Armate e il governo democratico. Queste élite, pur di non rinunciare ai propri privilegi, hanno costruito “un frammento di città” in cui è possibile «jugar con reglas propias» (ARGEMÍ, 2008: 32), e sono disposte a compiere qualsiasi azione, compreso l'omicidio di uno dei propri membri, qualora quest'ultimo diventi “scomodo”.

Alcune considerazioni di carattere conclusivo possono essere formulate anche attraverso l'analisi del corpus di canzoni, realizzata nel quinto capitolo. Nel caso del tango - la cui creazione testuale, in grado di tracciare «una iconografía de igualación democrática y general» (FLORES, 2015: 142), era nata specificamente intorno alla poetizzazione della città nei primi decenni del XX secolo - l'indagine ha portato a identificare alcuni eventi verificatisi durante gli anni della dittatura, che hanno contribuito a plasmare un immaginario nel quale il regime e il tango vennero associati, contribuendo al declino di quest'ultimo.

Un esempio emblematico di tali avvenimenti, finalizzati a trasformare il tango in una «marca-país» (BENEDETTI: 2019), che sono stati esaminati attraverso la ricognizione di dati

storici, interviste e documenti cartacei, è rappresentato dall'approvazione del decreto che istituiva il Día Nacional del Tango, firmato dal generale Videla in persona nel dicembre del 1977.

Dal corpus di *letras* esaminato è emerso come il tango, tornato al centro delle rappresentazioni culturali e artistiche, dagli ultimi anni '80, si sia riconfigurato come risorsa per sanare il trauma della dittatura (ROSBOCH: 2006). Tale processo avviene non soltanto insieme alla riappropriazione degli spazi cittadini dedicati alla pratica di questa danza (CECCONI: 2009), ma anche attraverso la rielaborazione della rappresentazione della città. Le strade, per la prima volta, vengono descritte come teatro di violenza e di morte nei brani di poeti che, in molti casi, hanno parenti o amici desaparecidos, oppure hanno assistito, durante l'infanzia, a episodi di violenza verificatisi negli anni Settanta.

Attraverso tanghi nei quali dittatura, sequestri e *desaparición* vengono esplicitamente nominati, come accade in *Pompeya no olvida* di Alejandro Szwarcman, il tango contribuisce inoltre a tracciare l'esemplare cartografia della memoria che rende Buenos Aires e l'Argentina un caso esemplare nel contesto latinoamericano.

Soltanto dopo aver accettato appieno il tramonto della "Reina del Plata" così come la cantava Carlos Gardel, i poeti del nuovo millennio si rivolgono ancora a Buenos Aires, come se si trattasse di un'amica o di un'amante, con la quale desiderano rivivere i tempi dell'idillio, pur evidenziandone le contraddizioni e la ferocia, e dunque prediligendo tematiche sociali e di denuncia (MAURICIO: 2022). Risulta evidente come questo approccio si configuri nucleo centrale attorno al quale si sviluppano le nuove ibridazioni musicali, coreografiche e testuali - specialmente nell'incontro con il filone del rock nazionale rimasto fedele alla tradizione militante (GOBELLO, OLIVERI: 2001, MAURICIO: 2022) - contribuendo così ad accentuare l'interesse con cui vengono rappresentati i contesti urbani più marginali. Un esempio emblematico è rappresentato dalle composizioni di Hugo "El Peche" Estévez, musicista di formazione rock.

Come accaduto nel caso della letteratura, anche in ambito musicale le esperienze collettive, che erano già iniziate nel 1999 con l'esperienza della Máquina Tanguera che aveva coinvolto musicisti, poeti e ballerini di diversi generi musicali, rivestono un ruolo di fondamentale importanza nella nuova percezione della città. Il territorio frammentato sembra infatti "ricomporsi" attraverso alcune iniziative della società civile che incoraggiano l'ibridazione culturale (CANCLINI: 1989) anche nel periodo più difficile della crisi sociale. Un esempio concreto di questo processo è rappresentato dall'esperienza di creazione di testi collettivi, sperimentata per la prima volta nell'ambito delle attività della Máquina Tanguera e del centro culturale

Pachamama, che coinvolse anche generi musicali per i quali questa modalità era precedentemente inesistente.

In ambito musicale, nei casi in cui il *conurbano* viene rappresentato in modo specificamente distinto dalla città, come accade per esempio nelle composizioni di rock *barrial*, è evidente come ciò si manifesti nelle canzoni, e in altre espressioni artistiche, diversi anni prima che avvenga nella letteratura (DEL CUETO, FERRAUDI CURTO, 2005). A tale proposito, l'analisi di un corpus di testi appartenenti a questo genere di rock, voce autoctona delle ex periferie operaie impoveritesi in seguito allo smantellamento delle fabbriche, che si differenzia dal rock nazionale, con un nucleo creativo chiaramente situato all'interno della Capitale, conferma la tendenza a mettere al centro dell'attenzione la città "periferica". Il *conurbano*, infatti, celebrato attraverso il vissuto del quartiere e i rituali famigliari, si configura in questi testi con un territorio preferibile alla "barbarie" della Capitale.

La Buenos Aires "latina" della quale, come già evidenziato, scrittori e compositori iniziano a restituire l'immagine sul finire del XX secolo, sembra autorappresentarsi quasi esclusivamente attraverso la cumbia. Questo genere musicale, il cui corpus si compone di testi di difficile reperimento e a volte trascritti attraverso l'ascolto diretto, offre uno scenario sociale che emerge come risultato del profondo e sistematico svuotamento ideologico vissuto dalla società a partire dai primi anni '90 (REATI: 2006).

Nei testi della cumbia conosciuta come *bailantera*, caratterizzata da composizioni esclusivamente orientate al ballo, sebbene accompagnate da testi cantati, che si diffuse verso la metà degli anni '80, la rappresentazione di Buenos Aires si limita al perimetro dello spazio destinato al ballo, la *bailanta*. Questa, in assenza di luoghi nei quali vivere esperienze collettive insieme agli altri abitanti della città (CANCLINI: 1995), rappresenta l'unico spazio di condivisione sociale, all'interno del quale il ballo si configura come l'unica "ricompensa" alle fatiche della quotidianità. Del tutto assenti sono, invece, i riferimenti al passato della dittatura, e così scarsa è la cosiddetta "coscienza politica" che un verso come «no quiero represión», presente in una cumbia di Amar Azul dal titolo *No quiero dormir*, allude unicamente, senza doppi sensi, alla proibizione di continuare il ballo oltre un certo orario.

Negli ultimi anni del secolo, tuttavia, con l'affermarsi della cumbia *villera*, sottogenere della cumbia (ALABARCES, SILBA: 2014) nato nel nord del Gran Buenos Aires, la popolazione latinoamericana appartenente al settore più svantaggiato della società prende voce per la prima volta adottando toni di denuncia sociale.

Pablo Lescano, riconosciuto come l'iniziatore del genere e autore dei testi più significativi, condensa nella canzone *Quieren bajarme*, la stigmatizzazione quotidiana alla quale è soggetto il *villero/negro*, minacciato in una città in cui rischia in ogni momento di essere accusato di furto e fermato dalla polizia.

Il corpus di *letras* esaminate, le quali costituiscono, tuttavia, una breve parentesi all'interno del genere conclusasi intorno al 2003 (SEMÁN, VILA: 2011), mettono in luce la città delle *villas miseria*, sorte in gran numero su tutto il territorio dell'AMBA e popolate prevalentemente da immigrati latini o provenienti dalle province interne.

In questi testi la città si riconfigura a partire da una dicotomia fondazionale della storia argentina, in linea con quella che aveva caratterizzato anche la letteratura *gauchesca*, ossia la distinzione tra «ser o no ser negro» (DUBIN: 2016), nell'accezione argentina del termine, con l'intenzione di dare voce a una *negritud* che, piuttosto che ricollegarsi a origini afroargentine, intende denunciare le discriminazioni imposte dalla società "bianca" argentina.

Resta la necessità metodologica di costruire un dialogo sempre più serrato tra le diverse rappresentazioni culturali della città. Questo dialogo, interagendo con il contesto urbano, costituisce un lavoro che potrebbe essere ulteriormente sviluppato attraverso un'approfondita ricognizione sistematica del vasto materiale scritto, registrato e filmato, spesso conservato su supporti effimeri, o semplicemente tramandato attraverso i ricordi dei protagonisti delle iniziative autogestite nel periodo post-crisi.

La ricognizione di tale materiale, il cui valore documentale è da tempo riconosciuto anche nel campo degli studi letterari e delle scienze sociali (CANCLINI: 1987; VILA: 1996), in parte già avviata nel contesto letterario come dimostra la pubblicazione del saggio di Elsa Drucaroff intitolato *Los prisioneros de la torre*, risulta pressoché assente in ambito musicale. Fatta eccezione per il tango contemporaneo, i cui testi sono stati in gran parte riuniti nella tesi dottorale di Carolina Mertz che è stata considerata nella presente indagine, non esiste una raccolta metodica di testi per il genere rock, nemmeno nella sua consolidata e famosa corrente di rock nazionale. Tale carenza è ancor più evidente per i testi di cumbia.

La relazione dialettica tra le diverse rappresentazioni culturali della città, che questa indagine ha cercato di stabilire, intende altresì costituire un contributo alla valorizzazione della tradizione orale, di cui fanno parte le canzoni, nel contesto latinoamericano.

Tale tradizione, per sua natura più direttamente connessa con l'esperienza della creazione collettiva e alla quale appartengono le canzoni, può essere letta in continuazione con quella che

è la contribuzione più peculiare degli scrittori latinoamericani, impegnati da sempre nella ricreazione della propria storia: affermare che il linguaggio, in ogni sua forma «es raíz de la esperanza» (FUENTES: 1995: 22). Un punto di vista confermato dalle interviste raccolte tra molti degli autori e i compositori intervistati, i quali ritengono di aver “ripreso la parola”, dopo la dittatura o dopo la crisi del 2001 proprio grazie all’esperienza collettiva di letture, laboratori e performance, nei quali la musica e il canto erano immancabili.

La creazione collettiva e orale, peraltro, è alla radice di opere fondamentali della letteratura latinoamericana, come affermava nel secolo scorso Miguel Ángel Asturias a proposito di *El señor presidente*, romanzo nato in realtà dalle conversazioni tra scrittori latinoamericani che, a Parigi, si riunivano al Café de la Rotonde: «es así como nace *Señor presidente*, hablado. No escrito. Y como al decirlo me oía, no quedaba satisfecho hasta que me sonaba bien, y tantas veces lo hacía, para que cada vez se oyera mejor, que llegué a saber capítulos enteros de memoria» (ASTURIAS, 1972: 134-135).

Le narrazioni, le canzoni e i casi di studio qui considerati dimostrano che né la letteratura né il neoliberismo sono riusciti a cancellare questa pratica. Una tradizione che ha salde radici nella città di Buenos Aires e a cui hanno fatto appello scrittori e artisti per rielaborare dapprima i traumi della dittatura e in seguito le lacerazioni della crisi di fine millennio, per poi riappropriarsi della città in modo concreto e simbolico, attraverso nuove rappresentazioni culturali.

Gli studi sociali hanno confermato in diverse occasioni come le rappresentazioni culturali della città influiscano sulla sua trasformazione materiale (GORELIK: 2013). Pertanto, anche quando, alla luce degli accadimenti politici ed economici, sembrano non esistere le condizioni affinché possa sorgere un pensiero in grado di abbattere frontiere e costruire di nuovo una città di integrazioni sociali, questa ricerca, nel mostrare l’ostinazione e la passione con la quale romanzieri, poeti e compositori continuano a rappresentare la “loro” Buenos Aires, conferma che questa città, apparentemente “disperata”, è un laboratorio in continuo divenire e un esempio di solidarietà e creatività in grado di generare speranza, in cui «el deseo es más fuerte del miedo» (FUENTES, 1995: 126).

## BIBLIOGRAFIA

### Saggi e articoli accademici

ABDUCA, Leila. 2008. "Sociogénesis de las villas de la ciudad de Buenos Aires". *V Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

ACEVEDO, Emiliano. 2020. "¿El Tango es el nuevo under?". *Agencia de Noticias Ciencia de la Comunicación UBA*: <https://anccom.sociales.uba.ar/2020/12/02/el-tango-es-el-nuevo-under/en> (consultato: 3/11/2023).

ACKERMAN, Sebastián Ernesto. 2018. "Página/12: la articulación como transformación": 20vo Congreso REDCOM. Primer congreso latinoamericano de comunicación de la UNVM. Comunicaciones, poderes y tecnologías: de territorios locales a territorios globales. Villa María: Universidad Nacional de Villa María.

AGUERRE, Natalia. 2019. "Las performances musicales en las misiones jesuitas de guaraníes". Cuadernos del centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Núm. 71, pp. 61-74.

AGUILAR Gonzalo, ÁLVAREZ Gabriela, MÉNDEZ Pablo. 2017-2018. *Habitar lo urbano: 50 años del instituto de la Vivienda de la Ciudad*. Buenos Aires: Instituto de la Vivienda de la Ciudad de Buenos Aires.

ALABARCES, Pablo. 2002. *Fútbol y patria. El fútbol y las narrativas nacionales en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo.

-----, 2008. "Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)". *Revista Transcultural de Música*. Núm. 12. Barcelona: SIBE.

-----, 2012. "Transcultururas pospopulares. El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales en latinoamericanas". *Culturas y representaciones sociales*. Vol. 7. Núm. 13, pp. 7-39.

-----, 2019. *Una teoría general del aguante*: <https://www.bivipsi.org/wp-content/uploads/2019-v17-2-25.pdf> (consultato: 3/10/2023)

ALABARCES, Pablo, GARRIGA ZUCAL, José. 2008. "El 'aguante': una identidad corporal y popular". *Intersecciones en Antropología*. Núm. 9. Buenos Aires: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, pp. 275-289.

ALABARCES, Pablo, SILBA, Malvina. 2014. "'Las manos de todos los negros, arriba': Género, etnia y clase en la cumbia argentina". *Cultura representaciones sociales*. Vol. 8. Núm. 16, pp. 52-72.

ALCÍVAR BELLOLIO, Daniela. 2016. "Paisaje de la crisis, crisis de los afectos". *Anclajes*. Vol. 20. Núm. 2.

ANDREWS, George Reid. 1989. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.

ALTAMIRANO, Carlos. 2013. "El momento alfonsinista". *Revista Polhis*. Núm 12.

ARETZ, Isabel. 1973. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

- ARNESANO, Gabriele. 2016. "Il ruolo sociale e la biografia degli oggetti". *Palaver* 5. Num. 1. Università del Salento, pp. 125-136.
- ARONSKIND, Ricardo. 2019. "La hiperinflación de 1989: radiografía del país posdictatorial". Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales.
- ARROYO, Luis. 2017. "Arquitectura pública: proyectos del Estado en la poscrisis argentina de 2001". *Cuadernos urbanos*. Vol. 22. Núm. 22.
- AUGÉ, Marc. 2003. *Rovine e macerie*. Milano: Bollate Boringhieri.
- , 2009. *Non luoghi*. Milano: Elèuthera.
- BAER, Luis. 2010. "Transformaciones urbanas y de la estructura social de un barrio de la ciudad de Buenos Aires". *Economía, Sociedad y Territorio*. Vol. X. Núm. 33. Toluca: El Colegio Mexiquense, pp. 283-325.
- BAYER, Osvaldo, BORÓN, Atilio, GAMBINA, Julio, BARILLARO, Elvira, LA GRECA, Francisca. 2010. *El Terrorismo de Estado en la Argentina*. Buenos Aires: Instituto Espacio para la Memoria.
- BALBACHAN, Eduardo Luis. 2021. *Los ignorados pasajes de Buenos Aires. Una sinfonía de pasajes peatonales*. Buenos Aires: Diseño.
- BALDONI, Micaela. 2010. "Las transformaciones de los medios de comunicación y el periodismo político durante la década del ochenta y del noventa en Argentina: un recorrido por las trayectorias profesionales de Jorge Lanata y Luis Majul". VI Jornadas de Sociología. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- BAUDRILLARD, Jean. 2010. *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*. Bologna: il Mulino.
- BAUMAN, Zygmunt. 2018. *Città di paure. Città di speranze*. Roma: Castelvecchi.
- , 1999. *La società dell'incertezza*. Bologna: il Mulino.
- , 2000. *Modernità liquida*. Bari: Laterza.
- , 2023. *Dentro la globalizzazione*. Bari: Laterza.
- BAJINI, Irina. 2022. "De la basura al libro, de La Boca al mundo: mujeres 'cartoneras' en el siglo XXI", *Rassegna Iberistica*. Vol. 45. Num. 118. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- BARBERENA, Mariano Alejandro. 2017. "Las formas del asociativismo a principio del siglo XX de la historia argentina. Aportes para pensar la fraternidad en el Trabajo Social". *Jornadas de Investigación, Docencia, Extensión y Ejercicio Profesional*. La Plata: Facultad de Trabajo Social.
- BARNES, Trevor J., DUNCAN James S. 1992. *Writing Worlds, discourse, text & metaphor in the representation of landscape*. London and New York: Routledge.
- BARRAL GRIGERA, Noelia. 2012. "Interpelaciones a la democracia argentina de fines de Siglo XX: nuevas formas de protesta y movimientos sociales". VI Congreso Latinoamericano de Ciencia Política. Quito: ALACIP, Flacso Ecuador, p. 9.
- BARTOLOMÉ, Miguel Alberto. 2004. "Los pobladores del 'desierto'", *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers* : <https://doi.org/10.4000/alhim.103> (consultato 3/3/2022).



- BELLUCCI, Mabel. 2002. *El Movimiento de Madres de Plaza de Mayo*. Buenos Aires: Taurus.
- BENEDETTI, Cecilia Mariana. 2008. "El rock de los desangelados. Música, sectores populares y procesos de consumo". *Trans. Revista Transcultural de Música*. Núm. 12. Barcelona: Sociedad de Etnomusicología.
- BENZECRY SABÁ, Gustavo. 2015. *Los legionarios del abrazo*. Stoccarda: Abrazos.
- BERG, Edgardo. 1998. "Ficciones urbanas". *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Núm. 10. Buenos Aires: CELEHIS.
- BILBIJA, Ksenija. 2010. "Borrón y cuento nuevo: las editoriales cartoneras latinoamericanas". *Nueva Sociedad*. Núm. 230, pp. 95-114.
- BLANCO ARBOLEDA, Darío. 2018. *La cumbia como matriz sonora de América Latina. Identidad y cultura continental*. Medellín: Editorial de la Universidad de Antioquia.
- BLANCO, Oscar, SCARICACIOTTOLI, Emiliano. 2014. *Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia 1983-2001*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- BODEI, Remo. 2009. *La vita delle cose*. Bari: Laterza.
- BOGADO BORDAZAR, Laura. 2012. "Los chinos de ultramar en el Siglo XXI: características de la emigración china en la Argentina". Moneta, Carlos & Cesarín, Sergio (eds.). *La Tentación Pragmática. China-Argentina/América Latina: Lo actual, lo próximo y lo distante*. Buenos Aires: EDUNTREF, pp. 337-362.
- , 2021. "La migración china en la Argentina: particularidades de un flujo de fin del siglo XX" en SASSONE, Susana María (dir.). *Migraciones internacionales en la Argentina Panorama socioterritorial en tiempos del Bicentenario*. Buenos Aires: IMHICIHU, pp. 553-574.
- BOGGIANO, Silvana. 2011. *Tango oculto. El abrazo por venir*. Buenos Aires: Corregidor.
- BONNET, Alberto. 2002. "Crisis e insurrección en Argentina 2001". *Bajo el volcán. Revista de Posgrado de Sociología*. Núm. 5. Buenos Aires: BUAP.
- BUCHER, Marco. 2021. "Fábricas recuperada y espacio geográfico: el caso de Industrias Metálurgicas y Plásticas Argentina (IMPA)". *Estudios/Investigaciones*. Núm. 75. La Plata: Universidad Nacional.
- CALABRESE Claudio César, JUNCO Ethel. 2019. "Representación del titán cristiano: el descamisado peronista". *Cultura, lenguaje y representación*. Vol. XXII, pp. 7-20.
- CALVEIRO, Pilar. 1998. *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- CALVI, Maria Vittoria. 2018. "Paisajes lingüísticos hispánicos: panorama de estudios y nuevas perspectivas". *LynX. Panorámica de Estudios Lingüísticos. Valencia*. Núm. 17, pp. 5-58.
- CAMPO Javier, FLORES, Ofelia. 2014. *Tangos políticos*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- CAMPOS, Javier. 2020. *El tango en el Río de la Plata. Conversaciones con Osvaldo Natucci*. Buenos Aires: Corregidor.
- CARMAN, María. 2005. "El barrio del Abasto, o la invención de un lugar noble". *Runa*. Vol. XXV. Universidad de Buenos Aires, pp. 79-96.

- , 2015. "Cercanías espaciales y distancias morales en el Gran Buenos Aires" en Kessler, Gabriel (dir.). *El Gran Buenos Aires. Historia de la provincia de Buenos Aires*. Tomo 6. Buenos Aires: Edhasa-UNIP, pp. 521-548.
- CANCLINI García, Néstor. 1987. *Políticas culturales en América Latina*. México D.F.: Editorial Grijalbo.
- , 1995. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F.: Grijalbo.
- , 1997. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- , 2004. "¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?". *Diálogos en la acción, primera etapa*. México DF, pp. 153-165.
- , 2010. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz.
- CANOSA, Daniel. 2017. "Editoriales cartoneras: el paradigma emancipatorio de los libros cartoneros en contextos de vulnerabilidad social". Buenos Aires: El orejiverde.
- CARNICINA, Guillermina. 2006. "Los escraches. La invectiva de H.I.J.O.S.". *Invectives*. Presses universitaires de Perpignan, pp. 85-96.
- CASAMIQUELA, Rodolfo. 1965. *Rectificaciones y ratificaciones hacia una interpretación definitiva del panorama etnológico de la Patagonia y área septentrional adyacente*. Bahía Blanca: Los cuadernos del Sur.
- CASTILLO, Abelardo. 1993. "La década vacía". *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 604-611.
- CATELA DA SILVA, Ludmila. 2019. "Conquistas de la memoria". *Haroldo. La revista del Conti*: <https://www.revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=362%20%20> (consultato: 12/12/2022).
- CECCONI, Sofia. 2009. "Territorios del tango en Buenos Aires: aportes para una historia de sus formas de inscripción". *Iberoamericana*. Vol. 9. Núm. 33, pp. 49-68.
- CELLINO, Regina. 2013. "Espectáculo poético en Zelarayán de Washington Cucurto". *Cuadernos De H Ideas*. Vol. 7. Núm. 7. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social.
- , 2016. "La experiencia con el otro en el espacio literario: Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros, de Cristian Alarcón y Los otros. Una historia del conurbano bonaerense, de Josefina Licitra". *Badebec*. Vol. 6. Núm. 11. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes, pp. 114-132.
- CERUTTI, Marcela. 2005. "La migración peruana a la Ciudad de Buenos Aires: su evolución y características Población de Buenos Aires". Vol. 2. Núm 2. Buenos Aires: Dirección General de Estadística y Censos, pp. 7 – 28.
- , 2009. "Diagnóstico de las poblaciones de inmigrantes en la Argentina". Buenos Aires: Instituto de Investigación Gino Germani.

- CERVIO, Ana Lucía. 2023. "Racialización, alteridad y política de la mirada en Argentina: una aproximación desde la sociología de las sensibilidades". *Revista Novos Rumos Sociológicos*. Vol. 10. Núm. 18, pp. 77-102.
- CICCOLELLA, Pablo. 2004. "¿Ciudad global o ciudad dual del siglo XXI?". *Cuadernos del Cendes*. Núm. 43, pp. 29-50.
- , 2009. "Buenos Aires: Una metrópolis postsocial en el contexto de la economía global" en Pedro Pírez, (ed.). *Buenos Aires, la formación del presente*. Buenos Aires: Olacchi, pp. 35-62.
- CICCOLELLA, Pablo, BAER, Luis. 2008. "Buenos Aires tras la crisis: ¿Hacia una metrópolis integradora o más excluyente?". *Ciudad y territorio Estudios territoriales*. Núm. 158, pp. 641-660.
- CIOCOLETTI, Guadalupe. 2019. "El Mercado Andino de Liniers: huellas de la bolivianidad en Buenos Aires". *AREA*. Vol. 25. Núm. 2, pp. 1-20.
- CIPOLLONI, Marco. 1993. "Recensione a Rafael Flores, Otumba". *Quaderni ibero-american*. Num. 71, pp. 524-528.
- CIRIO, Norberto Pablo. 2009. *Tinta negra en el gris del ayer. Los afroporteños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882*. Buenos Aires: Teseo.
- CONSIGLIO, Jorge. 2011. "Contratapa" a Petroni, Bruno. *La revolución de los justos*. La Plata: Mil botellas.
- CONTI, Simonetta. 2006. *Profumi di terre lontane. L'Europa e le cose nuove*. Genova: Brigati.
- CONADEP. 2015. *Nunca más*. Buenos Aires: Eudeba.
- COHEN, Néstor. 2004. "Las migraciones tradicionales y las migraciones recientes: percepciones diferenciales" en Cohen Néstor (comp.). *Puertas adentro: la inmigración discriminada, ayer y hoy*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, pp. 26-32.
- CORTÉS CONDE, Roberto. 2003. "La crisis argentina de 2001-2002". *Cuadernos de economía*. Vol. 40. Núm. 121, pp. 762-767.
- CÓRDOBA TORO, Julián. 2018. "Misiones jesuíticas guaraníes". *Iberoamérica Social*. Núm. 21: <https://iberoamericasocial.com/misiones-jesuíticas> (consultato: 23/02/2023).
- CRAVINO, María Cristina (org.) *Construyendo barrios: Transformaciones socioterritoriales a partir de los programas federales de vivienda en el área metropolitana de Buenos Aires 2004-2009*. Buenos Aires: Los Polvorines.
- CRAVINO, María Cristina, DEL RÍO, Juan Pablo, DUARTE, Juan Ignacio. 2001. "Magnitud y crecimiento de las villas y asentamientos en el Área Metropolitana de Buenos Aires en los últimos 25 años": [http://www.fadu.uba.ar/mail/difusion\\_extension/090206\\_pon.pdf](http://www.fadu.uba.ar/mail/difusion_extension/090206_pon.pdf) (consultato: 3/5/2022).
- CRAVINO, María Cristina, MUTUBERRÍA LAZARINI Valeria. 2012. "Del piquete a la cooperativa de vivienda. La cooperativa como herramienta política y de trabajo autogestivo para la producción de viviendas" en CUBEROS GALLARDO, Francisco José. 2018. "Relaciones interétnicas y luchas contra la gentrificación en el barrio del Abasto". *Scripta Nova*. Vol. XXIII. Núm. 596.

- DAVENPORT, Oliver. 2020. "Ciudad para pocos: las políticas urbanas de la dictadura cívico-militar argentina en el AMBA (1976-1983)". *Sociales y Virtuales*. Núm. 7.
- DE DIEGO, José Luis. 2001. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al Margen.
- DE GORI, Esteban. 2005. "Notas sociológicas sobre la Cumbia Villera. Lectura del Drama Social Urbano". *Convergencia*. Vol.12. Núm. 38, pp. 353-372.
- DE LAURENTIS, Antonella. 2011. "Prefazione" a Flores Montenegro Rafael. *Passione e sconfitta*. Salerno: Edizioni Arcoiris.
- DEYMONNAZ, Santiago. 2011. "Sobre algunos temas en Cucurto: inmigración e imaginación urbana". *Confluenze*. Vol. 3. Núm. 1, pp. 139-152.
- DEL CUETO, Carla, FERRAUDI CURTO, Cecilia. 2015. "Made in conurbano. Música, cine y literatura en las últimas décadas" en Kessler Gabriel (dir.). *El Gran Buenos Aires. Historia de la provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa Gonnet UNIPe.
- DELGADO, Verónica, ROGERS Geraldine. 2016. *Tiempos de papel: Publicaciones periódicas argentinas (Siglos XIX-XX)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- DESTÉFANIS, Laura. 2012. "Cucurto: subversión simbólica e identidad emergente (Buenos Aires, cambio de siglo)": <https://p3.entendiste.ar/index.php/gramma/article/view/3498/4330> (consultado 3/7/2023).
- DI MARCO, Massimo. 2001. *El Cachafaz. È nato, ha vissuto, è morto per il tango*. Milano: DMK.
- DI SANTO, Víctor. 1987. *El canto del payador en el circo criollo*. Buenos Aires: Offset 25.
- DI STEFANO, Roberto. 2002. "Orígenes del movimiento asociativo: de las cofradías coloniales al auge mutualista 1776-1860" en Di Stefano, Roberto, Sábato, Hilda, Romero, Luis Alberto. *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina 1776-1990*. Buenos Aires: Edilab, pp. 23-163.
- DI STEFANO, Roberto, SÁBATO, Hilda, ROMERO, Luis Alberto. 2002. *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina 1776-1990*. Buenos Aires: Edilab.
- DIÉGUEZ, Gustavo, TELLA, Guillermo. 2008. "El paradigma de la autogestión: una producción social del hábitat en Argentina tras la crisis cívico-institucional de 2001". *Scripta Nova: revista electrónica de geografía y ciencias sociales*. Vol. 12.
- DOBO DE SOCOLSKY, Alejandra. 2006. "Cartoneros: Marco social, político y económico". *Working Paper Series*. Núm. 13. Miami: Latin American and Caribbean Center, Florida International University.
- DRUCAROFF, Elsa. 2011. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- 2016, "¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde Los prisioneros de la torre?", *El Matadero*. Buenos Aires: UBA. Núm.10, pp. 23-40.
- 2017. "Ricardo Piglia, la máquina de invención política y la civilizarbarie". *HeLix*. Núm. 10, pp. 68-87.

- DUBATTI, Jorge. 2011. "El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad". *Stichomythia*. Núm. 11-12, pp. 71-80.
- DUBÍN, Mariano. 2016. *Parte de guerra. Indios, gauchos y villeros: ficciones del origen*. La Plata: Colección Plan de operaciones.
- ECHEVARRÍA, Esteban. 2002. *El matadero*. Lima: Ediciones Cultura Peruana.
- EYNARD, Martí, ROMANIA, Vincenzo. 2017. "Madres y piqueteras. Partecipazione femminile e ambivalenza di ruolo nella crisi alimentare argentina". *AG Aboutgender. International Journal of gender studies*. Vol. 6. Núm. 12. pp. 285-305.
- FELDMAN, Jonathan. 2019. "Los colectivos artísticos y una mirada acerca de la crisis de 2001: el caso de Arde! Arte, 2001-2006". *Artilugio*. Núm. 5, pp. 115-132.
- FERNÁNDEZ MAYO, Manuela. 2009. "El trueque solidario: una estrategia de supervivencia ante la crisis argentina de 2001". *Revista Pueblos y Fronteras Digital*. Vol. 4. Núm. 7. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 5-29.
- FERRANTE, Betina. 2009. "Obreros y huelgas patagónicas: Representaciones en publicaciones santacruceñas de las primeras décadas del siglo veinte". *Boletim de Pesquisa NELIC*. Segunda Edição Especial, pp. 198-209.
- FERRARO, Nicolás (coord.). 2022. *Rostros del crimen*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- FERRAUDI CURTO, María Cecilia. 2006. "Lucha y papeles en una organización piquetera del sur de Buenos Aires" in Daniel Míguez, Semán Pablo. *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Editorial Biblos Sociedad.
- FÉVRE, Fermín. 1993. "Dos décadas de arquitectura argentina". *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 231-244.
- FIGARI, Carlos. 2006. "Ocupar, resistir, producir y educar. Fábricas y empresas recuperadas en la Ciudad de Buenos Aires". *Labour Again Publications*: <http://iisg.net/labouragain> (consultato: 20/3/2023).
- FLORES, Marta. 2000. "Cumbia en Argentina", en Casares, Rodicio, Emilio (coord.). *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de autores y editores, pp. 308-311.
- FLORES MONTENEGRO, Rafael. 1987. "Los letristas del tango y su ambiente". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Núm. 445, pp. 99-105.
- , 2000. *El tango, desde el umbral hacia adentro*. Madrid: Catriel.
- , 2007. *Carlos Gardel. Tango inacabable*. Stuttgart: Abrazos.
- , 2008. *Pasión y Caída. Memoria de la Mesa de Gremios en Lucha. Argentina, 1973-1976*. Stuttgart: Abrazos.
- , 2014. *Dionisio en la fiesta del tango*. Buenos Aires: Huerta de lectores
- , 2017. "Por vocación: los derechos humanos". *Contexto y acción*. Núm. 112.

- , 2021. "Tango y cultura libertaria". *Bicel*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, pp. 18-20.
- , 2022. *Poesía del tango. Pasión, transtierros y pensamiento libertario en el siglo XX*. Madrid: La linterna sorda.
- FOUCAULT, Michel. 1994. *Eterotopia, luoghi e non-luoghi metropolitani*. Milano: Mimesis.
- , 2011. *Spazi altri. I luoghi delle eterotropie*. Milano: Mimesis.
- FUENTES, Carlos. 1995. *Geografía de la novela*. México: Tierra firme.
- FUMAGALLI, Monica. 2013. *Jorge Luis Borges e il tango*. Stoccarda: Abrazos.
- , 2015. *Negritudine e tango. Un amore nascosto tra le note*. Stoccarda: Abrazos.
- , 2022. "¿Qué tango hay que cantar? Memoria de la dictadura en la poesía del tango contemporáneo" in Nuzzi, Giulia (cur.). *Sognavamo nelle notti feroci. Speranze, ossessioni e ricordi di sopravvissuti*. Salerno: Mirando al Sur, pp. 209-229.
- , 2023. "Buenos Aires años 90: representaciones literarias de una ciudad fragmentada". *Atlas histórico de América. Nuevas miradas en la huella del americano. Siglos XIX y XX*. Lima: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, pp. 135-143.
- GALANTE, Diego. 2014. "El juicio a las juntas en la escena política argentina" en Bufano, Sergio, Lotersztain, Israel (eds.). *Lucha Armada en la Argentina*. Año 10. Buenos Aires: Ejercitar la memoria editores, pp. 92-107.
- GALLEGO, Narciso. 1990. "Otumba: un viaje al origen", *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Núm. 484.
- GARCÍA, Victoria. 2016. "Testimonios y ficción en la Argentina de la postdictadura. Los relatos del sobreviviente testigo". *Revista Chilena de Literatura*. Núm. 93, pp. 73-100.
- , 2021. "Crítica y no ficción. Notas para repensar el género en tiempos de posverdad". *Recial XII*. Núm. 20, pp. 195-211.
- GARCÍA SARAIVÍ, Mercedes, ESCALADA, María Aurelia. 2012. "Los submundos en la nueva novela negra". VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- GARRAMUÑO, Florencia. 2007. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.
- GARRIGA ZUCAL, José Antonio y MOREIRA, Verónica. 2006. "El aguante: Hinchadas de fútbol entre la pasión y la violencia" en Daniel Míguez y Pablo Semán (eds.). *Entre santos, cumbias y piquetes: Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos, pp. 55-73.
- GELER, Lea. 2010. *Andares negros, caminos blancos*. Rosario: Prohistoria ediciones.
- GILBERT, Abel. 2021. *Satisfacción en la Esma. Música y sonido durante la dictadura (1976-1983)*. Buenos Aires: Gourmet musical.

- GOBELLO, José, OLIVERI, Marcelo. 2001. *Tanguetes y lunfardismos del rock argentino*. Buenos Aires: Corregidor.
- , 2002. *Diccionario de la crisis*. Buenos Aires: Corregidor.
- , 2003. *Tanguetes y lunfardismos de la cumbia villera*. Buenos Aires: Corregidor.
- GODOY, Mirta Clarisa (dir.). 2022. *Avañ'ẽ del Taragui. Diccionario guaraní-español, español-guaraní*. Corrientes: Ministerio de Educación de la Provincia de Corrientes.
- GOLDBERG, Alejandro. 2016. "La parte invisibilizada de la migración transnacional boliviana hacia Argentina": *Andamios*. Vol. 13. Núm. 32, pp.357-378.
- GOLDWASER, Beatriz. SORIA, Lidia. 2012. "Geografías del cambio en áreas consolidadas del área metropolitana de Buenos Aires". *Anuario*. Núm. 11 (2016-2017). Universidad Nacional.
- GÓMEZ, Cesar, HADAD, María Gisela. 2007. "Territorio e identidad. Reflexiones sobre la construcción de territorialidad en los movimientos sociales latinoamericanos". *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- GONNET, H. Daniel. 2017. "La construcción de conocimientos pluriversales en la escena del tango de principios de siglo XXI. La experiencia de la Escuela Orlando Goñi. *Revista Internacional de educación musical*. Universidad de Granada. Núm. 5, pp. 111-118
- GORELIK, Adrián. 2004. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- , 2006. "Políticas de la representación urbana: el momento situacionista". *Punto de Vista*. Núm. 86, pp. 23-30.
- , 2009. "Buenos Aires: el fin de la expansión" en Pírez, Pedro (ed.). *Buenos Aires la Formación del presente*. Buenos Aires: Olacchi, pp. 267-284.
- , 2015. "Terra Incógnita: para una comprensión del Gran Buenos Aires como Gran Buenos Aires", en KESSLER, Gabriel (dir.). *El Gran Buenos Aires. Historia de la provincia de Buenos Aires*. Tomo 6. Buenos Aires: Edhasa-UNIP, pp. 21-69.
- GORINI, Ulises. 1999. *A contrapelo. Conversaciones con Osvaldo Bayer*. Buenos Aires: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- , 2006. *La rebelión de las madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo*. Tomo I (1976-1983). La Plata: Edulp.
- GORRAIS, Javier Ignacio. 2017. "Rock y literatura: lo ilegible o legibilidades nómadas en el proyecto creador de Virus". *Trans*. Núm. 21. Paris: Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.
- GRANDE, Félix (dir.). 1993. *Cuadernos Hispanoamericano. La cultura argentina de la dictadura a la democracia*. Núm. 517-519. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- GRIMSON, Alejandro. 1997. "Relatos de la diferencia y la igualdad. Los bolivianos en Buenos Aires". *Nueva Sociedad*. Núm. 147, pp. 96-107.

- , 2017. "Raza y clase en los orígenes del peronismo: Argentina, 1945". *Desacatos*. Núm. 55, pp. 110-127.
- GUERRERO, Juliana. 2014. "Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la música de proyección folclórica argentina". *Runa*. Vol.35. Núm. 2, pp. 51-66.
- GUGLIELMUCCI, Anna. 2011. "La construcción social de los espacios para la memoria sobre el terrorismo de Estado en Argentina como lugares de memoria auténtica". *Sociedade e Cultura*. Vol. 14. Núm. 2. Brasil: Universidade Federal de Goiás Goiania, pp. 321-332.
- GUGLIELMUCCI, Anna, LÓPEZ, Loreto. 2019. "La experiencia de Chile y Argentina en la transformación de ex centros clandestinos de detención, tortura y exterminio en lugares de memoria". *Hispanic Issue*. Núm. 22, pp. 57-81.
- , 2019. "Restituir lo político: los lugares de memoria en Argentina, Chile y Colombia". *Kamchatka*. Núm. 13, pp. 31-57.
- GUTMAN, Margarita (coord.). 2010. *Argentina: persistencia y diversificación, contrastes e imaginarios en las centralidades urbanas*. Quito: Olacchi.
- HAMMERSCHMIDT, Claudia. 2013. "La realidad en añicos o la figuración literaria de Buenos Aires entre desrealización, virtualización e inversión". *Amerika*. Núm. 9.
- HARVEY, David. 2007. *Breve storia del neoliberalismo*. Milano: Il Saggiatore.
- , 2018. *Geografia del dominio. Capitalismo e produzione dello spazio*. Verona: Ombre corte.
- HEFFES, Gisela. 2013. *Utopías urbanas: geopolíticas del deseo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- , 2016. "Naturaleza apropiada: imaginario ecológico y utopía en las urbanizaciones privadas del siglo XXI". *Telar*. Núm 17, pp. 105-128.
- HERNÁNDEZ, José. 1973. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Caymi.
- HERZER Hilda María, DI VIRGILIO María Mercedes. 1996. "Buenos Aires: Pobreza e inundación". *Revista Eure*. Vol. XXII. Núm. 67, pp. 65-80.
- HEKER, Liliana. 1993. "Los talleres literarios". *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 187-194.
- HORVARTH, Ricardo. 2006. *Esos malditos tangos, apuntes para la otra historia*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- JANOSCHKA, Michael. 2002. "El nuevo modelo de la ciudad latinoamericana: fragmentación y privatización". *Revista Eure*. Vol. XXVIII. Núm. 85, pp. 11-29.
- , 2005. "Discursos de inseguridad y la ciudad cerrada: mitos, realidades, barreras y fronteras de un producto inmobiliario 'perfecto'". *Imaginales*. Núm. 2. México: Universidad de Sonora, pp. 11-13.
- JELIN, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid/Buenos Aires: Siglo XXI.
- JOSTIC, Silvia. 1974. "La villa miseria porteña en la novelística argentina. Una visita al museo del siglo XX". *INTI*. Cranston (USA): Ediciones INTI, pp. 29-55.



- KARG, Juan Manuel. 2016. "Chávez, Kirchner y Lula: del 'No al ALCA' a la nueva integración regional". *Cartografías del Sur*. Núm. 3. Buenos Aires: Universidad Nacional de Avellaneda, pp. 114-125.
- KESSLER, Gabriel (dir.). 2015. *El Gran Buenos Aires. Historia de la provincia de Buenos Aires*. Tomo 6. Buenos Aires: Edhasa-UNIP.
- KESSLER, Gabriel, DIMARCO, Sabina. 2013. "Hostilizados, sobrecontrolados y subprotegidos: La interacción policía y jóvenes en el conurbano bonaerense". *Voces en el fénix*. Núm. 23, pp. 94-101.
- KOHAN, Pablo. 1999. "La música nativista" en Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, "Argentina iii. Música popular urbana". Vol. 1. Madrid: SGAE, pp. 657-658.
- KOZACL, Daniel. 2011. "Construcción y transformaciones del Abasto, 1889-1998". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazso*. Vol. 41. Núm. 2, pp. 213-230.
- KRIGER, Miriam Elizabeth, GUGLIELMO, Luciana Cecilia. 2017. "Memorias sociales y familiares de la dictadura cívico-militar: narrativas biográficas de integrantes de la asociación Abuelas de Plaza de Mayo". *Revista Colombiana de Sociología*. Vol. 40. Núm. 1. Universidad Nacional de Colombia, pp. 45-63.
- LACOSTE, Pablo. 2003. "La crisis socioeconómica argentina y las respuestas sociales: las redes de clubes de Trueque". *Confluencia*, Año 1. Núm. 1. Universidad Nacional de Cuyo.
- LAMBORGHINI, Leónidas. 1993. "Disgresiones 1976-1993". *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 498-502.
- LANDI, Oscar. 1984. "Cultura y política en la transición democrática". *Crítica y utopía*. Buenos Aires. Núm. 10-11.
- LASTRA, María Soledad. 2012. "La (des)organización del retorno: tiempos, rutas y conflictos en el regreso de los exiliados argentinos (1983-1988)". *Andamios*. Ciudad de México. Vol. 10. Núm. 21, pp.321-344.
- , 2013. "¿Volver al hogar? La experiencia del retorno de los exiliados argentinos". *Andamios*. Vol. 10. Núm. 21, pp. 321-344.
- LECHINI Gladys, ROMERO Pedro. 2002. "La Argentina de los 90. Del milagro a la desilusión". *Revista Delcesla*. Núm. 4. Centro de Estudios Latinoamericanos Universidad de Varsovia, pp. 141-164
- LECHNER, Norbert. 1994. "La problemática invocación de la sociedad civil". *Perfiles Latinoamericanos*. Núm. 5. México: FLACSO, pp. 131-144.
- , 2000. "Nuevas Ciudadanías". *Revista de Estudios Sociales*. Bogotá. Núm. 5, pp. 20-26.
- LECHNER, Norbert , FILMUS, Daniel. 1999. *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba-FLACSO.
- LEGRAIN, Milli. 2004. "La crisis argentina de diciembre de 2001. Debilidad institucional y falta de legitimidad del estado". *Working Papers del Instituto Complutense de Estudios Internacionales*. Madrid: Universidad Complutense.

- LEIVAS, Marcela. 2017. "Educación secundaria, desigualdad educativa y nuevo desarrollismo en la Argentina pos 2001: estructuras que perduran y tendencias que se modifican". *RMIE*. Vol.22. Núm.72, pp.57-88.
- LEMO, Matías. 2021. "Utopía: Reflexiones a partir de El aire, de Sergio Chejfec": <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/12551> (consultato 3/5/2023).
- LEMUS, Francisco. 2014. *Exposiciones, entre el poder y el saber. La galería del Rojas y el arte argentino de los años 90 en Austin*. Buenos Aires: Estudios Curatoriales. Año 2. Núm. 2.
- LEVÍN, Federico. 2013. "El monstruo que escucha" in A.V. *Pasiones políticas*. Buenos Aires: Editorial QUADRATA.
- LIBERMAN, Arnoldo. 1993. "Rememoración del exilio". *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 544-552.
- LISKA, María Mercedes. 2013. "La revitalización del baile social del tango en Buenos Aires: neoliberalismo y cultura popular durante la década de 1990". *Ethnomusicology Review*. Vol. 18.
- LOCANE, Jorge. 2013. "Años 00, Argentina: el barrio protagoniza la novela". *Amerika*. Núm. 9.
- LOJO, María Rosa. 1994. *La 'barbarie' en la narrativa argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Corregidor.
- LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo. 2009. *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LÓPEZ, Mario Justo, WADDEL, Jorge Eduardo, MARTÍNEZ Juan Pablo. 2000. *Ferrocarriles, deuda y crisis: historia de los ferrocarriles en la Argentina, 1887/1896*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- LÓPEZ LEVI, Liliana. 2011. "El paisaje narrado". *Atelie Geográfico*. Vol. 5. Núm. 3, pp. 1-31.
- , 2012. "Paisaje correlativo, cine y urbanizaciones cerradas". *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*. Vol. 2. Núm. 2, pp. 63-76.
- LOTERSZTAIN, Israel (ed.). 2015. "Lucha Armada en la Argentina". Año 10, Buenos Aires: Ejercitar la memoria editores, pp. 92-107.
- LOUIS, Annick. 2019. "Una pedagogía del recordar: Notas sobre Lenta biografía de Sergio Chejfec (1990)" en Bonvalot, Anne-Laure, Rebreyend, Anne-Laure, Rosussin, Philippe (eds.). *Escribir la democracia: Literatura y transiciones democráticas*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 149-162.
- LUCERO, Hernán. 2010. "El cooperativismo en el tango: nuevas formas de organización". *Revista Idelcoop*. Vol. 37. Núm. 201, pp. 404-418.
- MANCINI, Adriana. 2103. "Un laberinto barroco para el grotesco argentino". *Boca de Sapo*. Año XIV. Núm. 15, p. 48.
- MANGUÍA, NOLI. 2016. "Censura a la Cultura durante la Última Dictadura Cívico-Militar Estudio de casos inéditos". *IX Seminario Internacional Políticas de Memoria*. Buenos Aires: [https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/anm\\_-\\_censura\\_a\\_la\\_cultura\\_durante\\_la\\_ultima\\_dictadura\\_civico-militar.pdf](https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/anm_-_censura_a_la_cultura_durante_la_ultima_dictadura_civico-militar.pdf) (consultato: 3/4/2022).

- MARIC PALENQUE, María Lily. 2015. "Los estereotipos en la construcción de la integración latinoamericana". *Rip-Estudios en sicología social y laboral*. Núm. 14, pp. 9-17.
- MARTÍN, Eloisa. 2008. "La 'cumbia villera' y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90". *Revista Transcultural de Música*. Núm. 12, pp. 1-14.
- MARTINI, Juan. 1993. "Duro oficio del exilio". *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 555-559.
- MARTINO, Alejandro. 1997. "El tango en la educación. Escuela de Música Popular de Avellaneda" in *¡Viva el tango! Revista de la Academia Nacional del Tango*. Núm. 7. Buenos Aires: Academia Nacional del Tango.
- MATAMORO, Blas. 1982. *La ciudad del tango. Tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- MATÍAS, Mauricio. 2022. *Tangos post 2001*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- MELELLA, Cecilia. 2016. "Prensa gráfica y migración sudamericana". *Revista de Estudios Sociales contemporáneos*. Núm. 13. Universidad Nacional de Cuyo, pp. 134-150.
- MELELLA Cecilia, MATOSSIAN Brenda, ESCOBAR BASAVILBASO Mauro. 2020. "Territorios, representaciones y fronteras urbanas en las narrativas sobre La Matanza". Buenos Aires: Teseo, pp. 121-151.
- SCHUSTER, Federico, NAISHTAT, Francisco, NARDACCHIONE, Gabriel, PEREYRA, Sebastián (comps.). 2005. *Tomar la palabra: Estudios sobre protesta social y acción colectiva en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Prometeo.
- MERA, Carolina. 1998. *La inmigración coreana en Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.
- MERKLEN, Denis. 2009. "Un pobre es un pobre. La sociabilidad en el barrio: entre las condiciones y las prácticas" en Pedro Pírez (ed.). *Buenos Aires, la formación del presente*. Buenos Aires: Olacchi, pp. 83-120.
- MERTZ, Melanie Carolina. 2016. *Las letras actuales de tango (1999-2013). Historia, antología, análisis*. Tesis doctoral. Universität Wien.
- MOLINA TELLEZ, Félix. 1947. *El mito, la leyenda y el hombre. Usos y costumbres del folklore*. Buenos Aires: Editorial Claridad.
- MORENO, José Luis. 2002. "La caída del Estado del Bienestar (Dictadura y reconstrucción democrática)" en Di Stefano, Roberto, Sábato, Hilda, Romero, Luis Alberto. *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina 1776-1990*. Buenos Aires: Edilab, pp. 277-333.
- MÍGUEZ, Daniel. 2006 "Estilos musicales y estamentos sociales. Cumbia, villa y transgresión en la periferia de Buenos Aires" en Daniel Míguez, Semán Pablo. *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Editorial Biblos Sociedad.
- MÍGUEZ, Daniel, SEMÁN, Pablo (eds.). 2006. *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Editorial Biblos Sociedad.

- MONTERA, Carolina. 2009. "Discursos de exclusión. Aproximaciones al proceso de construcción simbólica de los migrantes en la prensa nacional". *Temas de patrimonio cultural*. Núm.. 24. Buenos Aires: Comisión para la preservación del Patrimonio Histórico cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, pp. 121-134.
- MORENO, Laura Anabel, SOGARI, María Sol. 2015. "Voces sobre Ol once: un acercamiento a la discursividad sobre el barrio porteño": <http://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/2661> (consultato: 10/2/2022).
- MUÑIZ, María Gabriela. 2009. "Protagonismo villero: la nueva fisonomía de una Buenos Aires marginal en la segunda mitad del siglo XX", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*.
- NATALUCCI, Ana. 2011. "Entre la movilización y la institucionalización: Los dilemas de los movimientos sociales (Argentina, 2001-2010)". *Polis*. Vol. 10. Núm. 28, pp. 193-219.
- NIEBYLSKY, Diana. 2008. "Milonga al compás de ausencias: El cantor de tango entre las vanguardias, la restitución de la memoria histórica y la industria cultural". *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXIV. Núm. 224, pp. 777-792.
- NIGRO GIUNTA, Violeta. 2021. "Escuchar el ruido. Músicas y sonidos de la crisis del 2001 en Buenos Aires". *Aletheia*. Vol. 12. Núm. 23. La Plata: Universidad Nacional.
- ODERIGO ORTIZ, Néstor. 2009. *Latitudes Africanas del tango*. Argentina: Norberto Pablo Cirio Editor.
- OSZLAK, Oscar. 1983. "Privatización autoritaria y recreación de la escena pública". *Crítica y Utopía*. Núm. 10/11. Buenos Aires.
- , 1983a. "Los sectores populares y el derecho al espacio urbano". *Punto de Vista*. N. 125. Buenos Aires, pp. 15-10.
- , 1991. *El derecho al espacio urbano: Políticas de redistribución poblacional metropolitana en un contexto autoritario*. Buenos Aires: CEDES.
- , 2017. *Merecer la ciudad*. Buenos Aires: Eduntref.
- PÁEZ, Cecilia. 2015. "Industria editorial argentina: las políticas que acompañaron la concentración". *XI Jornadas de Sociología*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- PALACIOS, Cecilia, RODRÍGUEZ, Anabela. 2013. "¿Qué memoria(s) para Buenos Aires? Un análisis comparativo de los casos del Santuario de Cromañón y del Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos". *Estudios demográficos urbanos*. Vol. 28. Núm. 2, pp. 323-341.
- PALAU-SAMPIO, Dolors, CUARTERO-NARANJO, Antonio. 2018. "El periodismo narrativo español y latinoamericano: influencias, temáticas, publicaciones y puntos de vista de una generación de autores". *Revista Latina de Comunicación Social*. Núm. 73, pp. 961-979.
- PALMEIRO, Cecilia. 2010. *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Recursos Editoriales.

- PAPANAKIS, Dimitri. 2013. *La morte del tango. Breve storia politica del tango in Argentina*. Gorgonzola (MI): TU Orpheus Edizioni.
- PATÍÑO, Roxana. 2006. "Revistas literarias y culturales argentinas de los 80". *Ínsula*, Núm. 715-716.
- PERASSI, Emilia. 2006. "Prefazione" a Flores, Rafael. *Otumba*. Milano: Vienneperre.
- PEREIRA QUIROGA, Gonzalo. 2003. "Los guaraníes y el rugido del león". *Meteors*. Vol. 5. Núm. 22.
- PEREYRA, Daniel. 2003. *Argentina rebelde. Crónicas y enseñanzas de la revuelta social*. España: El viejo topo.
- PEROCHENA, Camila. 2021. "Presidentes en la tormenta. Alfonsín, asediado por la hiperinflación y los militares": [https://www.utdt.edu/ver\\_notas\\_prensa.php?id\\_notas\\_prensa=19623&id\\_item\\_menu=6](https://www.utdt.edu/ver_notas_prensa.php?id_notas_prensa=19623&id_item_menu=6) (consultado 10/12/2022).
- PIGLIA, Ricardo. 1993. "Ficción y política en la literatura argentina", *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 514-515.
- PINEDO GARCÍA, Peggy Paola. 2021. "El género de no ficción en América Latina: caracterización a partir de dos obras pioneras, Relato de un naufrago y Operación masacre". *Tesis*. Lima Vol. 13. Núm. 7, pp. 7-20.
- PIÑEIRO, María Teresa. 2017. "Visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos a la Argentina": <https://apdh.org.ar/sites/default/files/2020-07/Visita%20de%20la%20CIDH%20Pi%C3%B1ero.pdf> (consultado 2/3/2022).
- PÍREZ, Pedro (ed.). 2009. *Buenos Aires, la formación del presente*. Buenos Aires: Olacchi.
- , 2009. "La privatización de la expansión metropolitana en Buenos Aires" en Pedro Pírez (ed.). *Buenos Aires, la formación del presente*. Buenos Aires: Olacchi.
- POMES, Raúl. 2015. "Los orígenes del Partido Peronista en el municipio de La Matanza (1944-1948)". *La Argentina profunda*. Jujuy: Purmamarka ediciones.
- PRIETO, Julio. 2007. "El lujurioso sentimental: notas en torno a la prosaica poesía de Wáshington Cucurto". *Cahiers de LIRICO*. Núm. 3, pp. 183-196.
- , 2008. "Realismo, cumbia y el gozo de las palabras bajas: en torno a la poesía de Washington Cucurto". *Revista LETRAL*. Núm. 1, pp.109-127.
- PRIETO, Martín. 2006. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- PORTANTIERO, Juan Carlos, NUN, José. 1987. *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur.
- PRÉVÔT SCHAPIRA, Marie-France. 2002. "Buenos Aires en los años 90: metropolización y desigualdades". *Revista Eure*. Vol. 28. Núm. 85. Santiago de Chile.
- PUJOL, Sergio. 1993. "Canto y contracanto". *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 389-399.
- , 1999. *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé.

- , 2007. *Rock y Dictadura*. Buenos Aires: Booket.
- , *Cien años de música argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- , 2015. "El rock en la encrucijada. Apuntes para una historia cultural de Malvinas". *Composición libre. La creación musical argentina en democracia*. La Plata: Edulp, p. 103.
- , 2015a. "Escúchame, alúmbrame. Apuntes sobre el canon de la música joven argentina entre 1966 y 1973". Apuntes de investigación del CECYP. Núm. 25, pp. 11-25.
- QUEVEDO, Luis Alberto. 1999. "Política, medios y cultura en la Argentina de fin de siglo" en Daniel Filmus (comp.). *Los noventa: política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*, Buenos Aires: FLACSO-Eudeba, pp. 201-224.
- RAMA, Ángel. 1967. "La literatura de los vencidos". *Cuadernos de Marcha*. Montevideo. Núm. 6, pp. 59-65.
- RASO, Laura Elina. 2010. "El edén cercado. Segregación espacial y construcción de identidades en las urbanizaciones privadas". *Tóp. Sem. Puebla*. Núm. 24, pp. 25-39.
- RODRÍGUEZ DE FRAGA, Alejo. 1997. "Tango y rock nacional: metálica del arrabal". *Viva el tango*. Núm. 9, Buenos Aires: Academia Nacional del Tango, pp. 42-51.
- RODRÍGUEZ VERA, Sofía. 2012. "Movimientos sociales, territorio e identidad: El movimiento de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo". *Geograficando*. Núm. 8, pp. 213-232.
- ROLLE, Carolina. 2013. "El barrio porteño de Constitución en la poética cucurtiana: un espacio para la diversidad cultural latinoamericana". *Argus-a artes & humanidades*. Vol. II. Núm. 7, pp. 1-45.
- ROMANO, Eduardo. 2007. *Las letras del tango*. Rosario: Editorial Fundación Ross.
- RANDOMANKAS, Patricia. 2022. "Riachuelo se escribe con B de barro". *Boca de sapo*. Núm. 33. Año XXIII, pp. 15-23.
- ROSA, Silvia. 2019. "Experiencia e intimidad en Los chicos y las guerras de Bruno Petroni" in Nemvara, Daniel, Locane, Jorge (eds). *Experiencias límites en la ficción latinoamericana: literatura, cine y teatro*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuet, pp. 165-185.
- REATI, Fernando. 1992. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y representación literaria en la novela argentina, 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa.
- , 2006. *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina Neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- , 2006a. "Changas, churros y rebusques: narraciones sobre las nuevas formas del trabajo en Argentina" en Ricci, Cristián, Geirola; Gustavo. *¡Dale nomás, dale que va! Ensayos testimoniales para la Argentina del siglo XXI*. Buenos Aires: Nueva Generación, pp. 231-254.
- , 2010. "Política y ciudades imaginarias en la literatura argentina de las últimas tres décadas". *Coloquio Internacional*. Universiteit Gent y Université Catholique de Louvain.

- , 2018. "24 de marzo en Argentina: Las marchas de la memoria como narrativa, escenificación y agenda política". *Simposio Cinema, letteratura e diritti umani tra rivendicazioni e negazioni*. Università degli Studi di Salerno.
- , 2023. "Prólogo" a Flores Montenegro, Rafael. *Padre, mañana me van a dar muerte*. Madrid: La linterna sorda.
- REATI, Fernando, PERASSI, Emilia. 2020. "Cosas, objetos y artefactos. Memorias materiales de la violencia en América Latina". *Kamchatka*. Núm. 16, pp. 257-260.
- REZZÓNICO, Sabrina. 2016. "Emergencia y transgresión: poética del conubarno bonaerense en Rock Barrial de Juan Incardona". *Gramma*. Núm. 4, pp. 186-193.
- RIVERO, Carlos. 2007. *Bombo leguero y percusión folklórica argentina*. Edición del autor.
- ROCCHI, Roxana, SOTELO Ariel. 2004. *Los jóvenes y el tango ¿En busca de la identidad perdida?*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- ROGNA, Juan Ezequiel. 2011. "Latencia del malón: polís oligárquica e invasión". *Silabario*. Vol. 13. Núm. 14.
- ROMERO, Luis Alberto. 2002. "El Estado y las Corporaciones" en Di Stefano, Roberto, Sábato, Hilda, Romero, Luis Alberto. *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina 1776- 1990*. Buenos Aires: Edilab, pp. 171-272.
- , 2003. *La crisis argentina. Una mirada al siglo XX*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- , 2011. *Breve historia de la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de la Argentina.
- ROMERO, José Luis. 2017. *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Tierra firme.
- ROMERO José Luis, ROMERO Luis Alberto (dirs.). 1983. *Buenos Aires historia de cuatro siglos*. Buenos Aires: Editorial Abril.
- ROSAL, Miguel Ángel. 2013. "Manumisiones de esclavos en Buenos Aires (1600-1670)". *Revista Digital Estudios Históricos*. Rivera, pp.1-28.
- ROSOCH, María Eugenia. 2006. *La rebelión de los abrazos. Tango, milonga y danza. Imaginarios del tango en sus espacios de producción simbólica: la milonga y el espectáculo*. La Plata: Edulp.
- ROVIRA, José Carlos. 2005. *Ciudad y literatura en América Latina*. Madrid: Editorial Síntesis.
- SABÁ BENZECRY, Gustavo. 2015. *Los legionarios del abrazo. Historia del tango danza 1800-1983*. Buenos Aires: Abrazos.
- SAID, Judith. 2011. "Prólogo". Red Federal de Sitios de Memoria. Sitios de memoria: Experiencias y desafíos, pp. 7-9.
- SAÍTTA, Sylvia. 2002. "Después de Borges. Apuntes sobre la nueva narrativa argentina". *TodaVía*. Núm. 2.
- , 2006. "La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo veinte". *Nuestra América*. Núm. 2. Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 89-102.

- , 2014. "En torno al 2001 en la narrativa argentina". *Literatura y Lingüística*. Núm. 29, pp. 131-148.
- SALAS, Horacio. 1993. "Duro oficio el exilio". *Cuadernos Hispanoamericano* 517-519. Madrid, pp. 555-559.
- , 2004. *El tango*. Buenos Aires: Emecé.
- SARLO, Beatriz. 1984. "Argentina 1984: La cultura en el proceso democrático". *Nueva Sociedad*. Núm. 73, pp. 78-84.
- , 1994. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- , 1996. *Instantáneas: medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Buenos Aires: Espasa Calpe-Ariel.
- , 2009. *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- , 2019. "Buenos Aires: el exilio de Europa". *Escritos sobre la literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, pp. 30-45.
- , 2019a. "La ficción inteligente". *Escritos sobre la literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, pp. 391-393.
- , 2019b. "Anomalías. Sobre la narrativa de Sergio Chejfec". *Escritos sobre la literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, pp. 394-397.
- , 2019c. "La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías". *Escritos sobre la literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, pp. 471-482.
- SASSANO LUIZ, Silvana. 2015. "Transformación comercial en Buenos Aires: origen, evolución y localización de los shoppings centers como símbolo de la posmodernidad comercial". *Revista Universitaria de Geografía*. Vol. 24, Núm. 2. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, pp. 11-39.
- SASSEN, Saskia. 1991. *The global city. New York, London, Tokyo*. Princeton University Press.
- SCARPATI, Olga Eugenia, FORTE LAY, Juan Alberto, CAPRIOLO, Alberto Daniel. 2008. "La inundación del año 2001 en la Provincia de Buenos Aires, Argentina". *Mundo Agrario*, Vol. 9. Núm. 17. La Plata: Universidad Nacional.
- SCHUTTENBERG, Mauricio, PAGANINI, Laura. 2013. "Participación e identidad: Experiencias de las trabajadoras vecinales del Plan Más Vida en el gran La Plata". *Question*. La Plata: Universidad Nacional.
- SECUL GIUSTI, Cristián. 2014. "A favor de la disidencia: el rock argentino y su desempeño durante la dictadura cívico-militar (1976-1983)" en Flier P. (coord.) *Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente. Actas*. Universidad Nacional de La Plata.
- , 2020. "Ir a más: rock argentino, baile y democracia". *Primera Generación*. La Plata: Universidad Nacional.
- SEGADE, Laura. 2015. "Lejos de la guerra. Relatos de Malvinas en los primeros años de la democracia". *Páginas*. Vol. 7. Núm. 13, pp. 137-160.



- SEMÁN, Pablo. 2005. "Vida, apogeo y tormentos del "rock chabón". *Estudios de Comunicación Política*. México: UAM-X. Núm. 16, pp. 241-255.
- 2006. "El pentecostalismo y el rock chabón en la transformación de la cultura popular" en Míguez, Daniel, Semán, Pablo. *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Editorial Biblos Sociedad.
- 2012. "Cumbia villera: avatares y controversias de lo popular realmente existente. *Nueva Sociedad*. Núm. 242, pp. 149-161.
- SEMÁN, Pablo, VILA, Pablo. 1999. "Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neo-liberal" en Lechner, Norbert, Filmus, Daniel. *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba-FLACSO.
- 2011. *Cumbia, nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: La Gorla.
- SANTIAGO, María Eugenia. 2004. *Imaginario peronista y espacio simbólico: la plaza en el cine documental*. VI Jornadas de Sociología. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- SELLES, Roberto. 1998. "El alma que canta. La revista que hizo cantar al país". *Viva el Tango. Revista de la Academia Nacional del Tango*. Buenos Aires: Academia Nacional del Tango, pp. 4-15.
- SEOANE, Maria. 1991. "Introducción" a Atilio Borón et al. (comps), *El menemato: radiografía de dos años de gobierno de Carlos Menem*. Buenos Aires: Letra Buena, pp. 7-12
- 2004. *Argentina. El siglo del progreso y la oscuridad (1900-2003)*. Buenos Aires: Planeta.
- SILVESTRI, Graciela. 1999. "Memoria y monumento". *Punto de Vista*. Núm. 64. Buenos Aires, pp. 42-44.
- 2000. "El arte en los límites de la representación". *Punto de Vista*. Buenos Aires. Núm. 68, pp. 18-24.
- SIMMEL, Georg. 2005. *La metrópolis y la vida mental*. Bifurcaciones. Núm. 4
- SNITCOFSKY, Valeria. 2022. *Historia de las villas en la ciudad de Buenos Aires: de los orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Bisman Ediciones.
- SOLOMIANSKI, Alejandro. 2006. "Las voces de la calle y la canción imposible (un mapa de la violencia argentina y sus representaciones" en Ricci, Cristián, Geirola, Gustavo. *¡Dale nomás, dale que va! Ensayos testimoniales para la Argentina del siglo XXI*. Buenos Aires: Nueva Generación, pp. 22-37.
- SUÁREZ, Casiano. 1998. *Dichos del truco*. Buenos Aires: Macla.
- SVAMPA, Maristella. "Las dimensiones de las nuevas protestas sociales". *El Rodaballo*. Núm. 14. Buenos Aires.
- 2002a. "Las dimensiones de las nuevas movilizaciones sociales: Las asambleas barriales (segunda parte)": <https://www.maristellavampa.net/archivos/ensayo13.pdf> (consultato 3/12/2021).
- 2002b. "Movimientos sociales en la Argentina de hoy. Piquetes y Asambleas. Tres estudios de casos". Buenos Aires: CEDES.
- 2005. *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.

- , 2007. "Las fronteras del Gobierno de Kirchner: entre la consolidación de lo viejo y las aspiraciones de lo nuevo". *Cuadernos del Cendes*. Vol. 24. Núm. 5, pp. 39-61.
- , 2008. *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- SVAMPA, Maristella, PEREYRA, Sebastián. 2005. "La política de los movimientos piqueteros" en F. Schuster, F. Naishtat, G. Nardacchione y S. Pereyra (Comps.). *Tomar la palabra: Estudios sobre protesta social y acción colectiva en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Prometeo.
- SVETLIZA, Exequiel. 2011. "La guerra inolvidable: el recuerdo de Malvinas en la literatura y el cine argentino". *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- SZAJNBERG, Daniela. 2001. "Urbanizaciones cerradas en la región metropolitana de Buenos Aires. ¿Se ha de replantear la estructura de centralidades suburbanas? El caso de los partidos de Pilar y Tigre". *AREA*. Buenos Aires. Núm. 9, pp. 21-38.
- SZPILBARG, Daniela. 2015. "Escrituras permeables: la autogestión editorial en la literatura. El caso de Gordo de Sagrado Sebakis y *En construcción* de Pablo Strucchi". *Cuadernos LIRICO*. Núm. 13.
- TAYLOR, Diana. 2014. "El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política": <https://femicidio.net> (consultato: 2/05/2020).
- , 2015. *Performance*. Buenos Aires: Asuntoimpreso Ediciones.
- TELECHEA, Roxana. 2007. "Las movilizaciones sociales de los ahorristas argentinos ante las confiscaciones de depósitos". *XI Jornadas Interescuelas/Departamento de Historia*. San Miguel de Tucumán: Universidad de Tucumán.
- THWAITES REY, Mabel. 2003. *La Desilusión Privatista: El Experimento Neoliberal en La Argentina*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- TIMERMAN, Jordana, DORMAL, Magdalena. 2010. "Buenos Aires, ciudad de dicotomías: un recorrido por su historia", en Antonio Cicioni (cur.). *La Gran Buenos Aires. Rompecabezas metropolitano*, Buenos Aires: Konrad-Adenauer-Stiftung.
- TORRES, Horacio. 2001. "Cambios socioterritoriales en Buenos Aires durante la década de 1990". *Revista EURE*. Santiago de Chile. Núm. 80, pp. 333-56.
- , 2006. *El mapa social de Buenos Aires*. Buenos Aires: ediciones Fadu.
- TRINCHERO, Héctor Hugo. 2005. "Las fábricas recuperadas en Argentina": <https://www.recuperadasdoc.com.ar/Informes%20relevamientos/Empresas%20Recuperadas%202005.pdf> (consultato 3/8/2022).
- TRINCHERO, Héctor Hugo, LLOMOVATTE, Silvia Llomovatte, GRASSO, Francisco José. 2004. "Las empresas recuperadas en la Argentina". *VI Jornadas de Sociología. Actas*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales.

- TROLLIET, Ana Sánchez. 2019. "Cultura rock, política y derechos humanos en la transición argentina. Contemporánea". *Historia y problemas del siglo XX*. Vol. 10, pp. 157-166.
- TRUJILLO, Lucía, RETAMOZO, Martín. 2017. "Economía política de la desigualdad en Argentina (2003-2015): Instituciones laborales y protección social". *Temas debates*. Rosario. Núm. 33, pp. 35-61.
- ULANOVSKY, Carlos. 1997. *Parén las rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- USLENGHI, Alejandra. 2010. "Sarlo, Beatriz. *Mercancías y cultura urbana*". *Letras Femeninas*. Vol. 36. Núm. 1, p. 383.
- VANOLI Hernán, VECINO Diego. 2010. "Subrepresentación del conurbano bonaerense en la 'nueva narrativa argentina'". *Apuntes de investigación*. Núm. 16/17, pp. 259-274.
- VARELA, Gustavo. 2005. *Mal de tango*. Buenos Aires: Paidós.
- . 2016. *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Buenos Aires: Ariel-Historia.
- . 2022. *Variaciones. Mitología incompleta del tango*. Buenos Aires: Contemporánea Ediciones.
- VECSLIR, Lorena, KOZAK, Daniel. 2013. "Transformaciones urbanas en la manzana tradicional. Desarrollos y microtransformaciones en el tejido del barrio de Palermo". *Cuaderno Urbano, Espacio Cultura y Sociedad*. Vol. 14. Núm. 14.
- VILA, Pablo. 1985. *Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil*. Tesis de licenciatura. Buenos Aires: Universidad del Salvador.
- . 1987. "El rock. Música argentina contemporánea". *Punto de Vista*. Buenos Aires. Núm. 30, pp.23-29.
- 1987. "Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien. Musiques populaires et identités en Amérique latine*. Núm. 48, pp. 81-93.
- . 1996. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". *Revista Transcultural de Música*. Núm. 2.
- VILLANI Mario, REATI Fernando. 2011. *Desaparecido: memorias de un cautiverio*. Buenos Aires: Biblos.
- VILLANOVA, Nicolás. 2014. "La organización política de los cartoneros en la ciudad de Buenos Aires: 1997-2012. Aporte para una caracterización en su desarrollo político". *Cuadernos del Cendes*. Núm. 87, pp. 127-156
- VIÑAS, David. 2003. *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- WAISSBEIN, Daniel. 2018. "Descamisado(s), descamisada(s). Palabra y concepto durante el peronismo". *Prohistoria*. Rosario. Núm. 30, pp. 129-154.
- WIESER, Doris. 2010. "Raúl Argemí (Argentina) 'No terminé muerto de casualidad'". *Crímenes y sus autores intelectuales. Entrevistas a escritores del género policial en América latina y África lusófona*. Munchen: Verlag, pp. 37-64.

- WINIK, Marilina, RECK, Matías. 2012. "Un posible final para un certero inicio: acerca de los nuevos desafíos de las editoriales independientes". *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. La Plata.
- WINOKUR, Julia. 2021. "Ahora que lo antiguo se ha vuelto moderno: los pioneros del nuevo tango canción en la década del noventa". *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*. Vol. 16. Núm. 30, pp. 266-275.
- WORTMAN, Ana. 2007. "Políticas culturales de la sociedad civil en la formación de nuevos públicos. Una vez más sobre los sentidos de la palabra cultura". *Políticas Culturales Revista*. Vol. 10. Núm. 1, pp. 138-160.
- , 2007a. *Construcción imaginaria de la desigualdad social*. Buenos Aires: CLACSO.
- , 2009. "Cambios culturales, cambios de consumos culturales". *Revista Indicadores Culturales*, pp. 100-109.
- ROZENMACHER, Germán. 1962. *Cabecita negra*. Buenos Aires: Anuario.
- VIDART, Daniel. 1967. "Payadores gauchos y literatura gauchesca". *Cuadernos de Marcha*. Montevideo. Núm. 6, pp. 67-96.
- VIÑAS, David. 2003. *Indios, ejercito y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- ZENOBI, Diego. 2009. "De la pasión por el 'dinero' a la defensa del 'ahorro'. Transformances, arena pública e identidades". *E-misférica*. Universidad de Nueva York. Vol. 4. Núm 1, pp. 1-19.
- ZUBRZYCKI, Bernarda, AGNELLI, Silvina. 2009. "Allá en África, en cada barrio por lo menos hay un senegalés que sale de viaje: La migración senegalesa en Buenos Aires". *Cuadernos de Antropología Social*. Núm. 29, pp.135-152.

## Testi letterari

- ALARCÓN, Cristián. 2003. *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- ARGEMÍ, Raúl. 2008. *Retrato de familia con muertas*. Madrid: Roca Editorial.
- ARLT, Roberto. 1991. *Los siete locos en Obra completa*. Tomo 1. Buenos Aires: Planeta Carlos Lohle, pp. 117-305.
- , 1991. *El juguete rabioso en Obra completa*. Tomo 1. Buenos Aires: Planeta Carlos Lohle, pp. 9-116.
- ASTURIAS, Miguel Ángel. 1972. *América, fábula de fábulas*. Caracas: Monte Ávila.
- BIOY CASARES, Adolfo. 1972. "Encrucijada". *Historias de amor*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. 1985. *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Alianza Emecé.
- , 1996. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral.
- , 1996a. "Sobre The purple land". *Obras completas*. Vol. 2. Barcelona: Emecé, pp. 111-114.

- , 2016. *El tango. Cuatro conferencias*. Barcelona: Lumen.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. 2009. *La virgen cabeza*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- CHEJFEC, Sergio. 1992. *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara.
- , 2016. *Teoría del ascensor*. Zaragoza: Jekill & Jill.
- CONCOLORCORVO. 1942. *El lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima, 1773*. Buenos Aires: Solar.
- CORTÁZAR, Julio. 1987. "Las puertas del cielo". *Bestiario*. Barcelona: Biblioteca de autor.
- CUCURTO, Washington. 2003. *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona.
- , 2005a. *La máquina de hacer paraguayitos*. Buenos Aires: Mansalva.
- , 2005b. *Hasta quitarle Panamá a los yanquis*. Buenos Aires: Eloisa Cartonera.
- , 2006. *El curandero del amor*. Buenos Aires: Emecé.
- , 2007. *Zelarayán*. Buenos Aires: Libros de Eloísa Cartonera.
- , 2018. "El hombre del casco azul". *Quaderni di LaTina Cartonera*. Num. 2.
- DÍAZ DE GUZMÁN, Ruy. 2021. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-argentina-del-descubrimiento-poblacion-y-conquista-de-las-provincias-del-rio-de-la-plata--0/html/ff57d7e8-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_13.html#l\\_18](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-argentina-del-descubrimiento-poblacion-y-conquista-de-las-provincias-del-rio-de-la-plata--0/html/ff57d7e8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_13.html#l_18) (consultato: 3/1/2023).
- ENRÍQUEZ, Mariana, "Bajo el agua negra", *Las cosas que perdimos en el fuego*. USA: Vintage español.
- FLORES MONTENEGRO, Rafael. 2000. *Otumba*. Madrid: Ediciones de la Tierra.
- FOGWILL, Rodolfo. 1983. *Los Pichiciegos*. Buenos Aires: Planeta.
- , 2018. *Vivir afuera*. Buenos Aires: Alfaguara.
- , 2022. *Urbana*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- GELMAN, Juan. 2018. *Bajo la lluvia ajena*. Buenos Aires: Libros del zorro rojo.
- GOROSTIZA Facundo, LEVÍN Federico, MOLINA Ignacio, OLIVERA Lucas, ROMERO, Ricardo. 2010. *La fiesta de la narrativa*. Buenos Aires: Una ventana.
- INCARDONA, Juan Diego. 2016. *Villa Celina*. Buenos Aires: Interzona.
- , 2016. *Las estrellas federales*. Buenos Aires: Interzona.
- , 2017. *Rock barrial*. Buenos Aires: Interzona.
- , 2018. *El campito*. Buenos Aires: Interzona.
- LEVÍN, Federico. 2009. *Ceviche*. Buenos Aires: Negro absoluto.
- LICITRA, Josefina. 2011. *Los otros: una historia del conurbano bonaerense*. Buenos Aires: Debate.
- MAGGIORI, Germán. 2013. *Entre hombres*. Buenos Aires: Edhasa.
- MARECHAL, Leopoldo. 1966. *Adán Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana.
- OYOLA, Leonardo. 2008. *Santería*. Buenos Aires: Ediciones Aquilina SA.
- PETRONI, Bruno. 2015. *La revolución de los justos*. La Plata: Mil botellas.

PIÑEIRO, Claudia. 2021. *Las viudas de los jueves*. Barcelona: Alfaguara.

RIVERA, Andrés. 2002. *El Farmer*. Buenos Aires: Punto de lectura.

SARLO, Alberto. 2019. *El origen de la furia*. Buenos Aires: Metropolis.

SCALABRINI ORTIZ, Raúl. 1991. *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.

VERBITSKY, Bernardo. 2003. *Villa Miseria también es América*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

WALSH, Rodolfo. 2007. *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

### Articoli su quotidiani e riviste

ALBA, Leandro. 2020. "Me gusta más el movimiento que la reflexión". *Sonámbula*: <https://sonambula.com.ar/bruno-petroni-me-gusta-mas-el-movimiento-que-la-reflexion/> (consultato: 3/9/2023).

BIANCHI, Paula Daniela. 2018. "Juan Diego Incardona y los monstruos del conurbano matancero (Rock barrial)": <http://bibliotecasparaarmar.blogspot.com/2018/05/juan-diego-incardona-y-los-monstruos.html> (consultato: 2/8/2023).

BONASSO, Miguel. 2002. "En sordina". *Página12*: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-6377-2002-06-16.html> (consultato: 15/12/2022).

BOCCANEGRA, Jorge. 2015. "El vértigo de lo impredecible en los cuentos de Bruno Petroni". *Telám*: <https://www.telam.com.ar/notas/201512/130035-el-vertigo-de-lo-impredecible-en-los-cuentos-de-bruno-petroni.html> (consultato: 3/9/2023).

BORJA, Martín. 2020. "Historia del Carnaval: la presencia corporal en la murga porteña": <https://lacolmenaargentina.wordpress.com/2020/02/28/historia-del-carnaval-la-presencia-corporal-en-la-murga-portena/> (consultato: 12/1/2023).

CAMPERO, Esteban. 2021. "Reseñas breves de un lector entusiasta: Bolsillo de cerdo y Ceviche de Federico Levín". *Suburbano*: <https://suburbano.net/bolsillo-de-cerdo-y-ceviche/> (consultato: 1/08/2023).

CAMPO, Javier. 2018. "Las ideas libertarias en el tango". *Fractura Expuesta*: <https://www.fracturaexpuesta.com.ar/las-ideas-libertarias-en-el-tango/> (consultato 1/10/2023).

-----, 2011. "El barrio me sirve para contar historias mayores". *Página12*: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-20395-2011-01-04.html> (consultato: 6/8/2023).

D'ALESIO, Rosa. 2020. "Cuando Menem indultó a Videla y compañía": <https://www.laizquierdadiario.com/Cuando-Menem-indulto-a-Videla-y-compania> (consultato: 12/12/2022).

DANZA, Fernando. 2018. "Un recorrido por el barrio del Pity Álvarez, el cantante argentino acusado de homicidio: <https://www.vice.com/es/article/pawg7v/un-recorrido-por-el-barrio-del-pity-alvarez-el-cantando-acusado-de-homicidio> (consultato: 3/8 /2023).

DRUCAROFF, Elsa. 2015. "La pulsión de inventar mito". *Página12*: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/37562-8931-2015-12-21.html> (consultato: 2/8/2022).

FALCOFF, Laura. 2023. "Tango argentino, ese rayo misterioso". *Clarín*: [https://www.clarin.com/revista-n/tango-argentino-rayo-misterioso\\_0\\_TnauLTq9f9.html](https://www.clarin.com/revista-n/tango-argentino-rayo-misterioso_0_TnauLTq9f9.html) (consultato il 3/11/2023).

FONDERBRIDER, Jorge. "10 años sin José Luis Mangieri, el gran editor argentino de corazón generoso". *Infobae*: <https://www.infobae.com/cultura/2018/11/01/10-anos-sin-jose-luis-mangieri-el-gran-editor-argentino-de-corazon-generoso/> (consultato 10/7/2023).

FRIERA, Silvina. 2001. "Una experiencia inédita en el barrio del Almagro. Una auténtica cultura del trabajo". *Página12*: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-02/01-02-26/pag21.htm> (consultato: 2/03/2023).

-----, 2006. "La Marina entró al teatro y se llevó a un actor". *Página12*: [https://www.pagina12.com.ar/especiales/30anos/mi\\_24\\_de\\_marzo-abelardo\\_castillo.html](https://www.pagina12.com.ar/especiales/30anos/mi_24_de_marzo-abelardo_castillo.html) (consultato: 3/2/2023).

-----, 2008. "Hay un espíritu más o menos anarco que nos abarca a todos". *Página12*: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-10245-2008-06-03.html> (consultato: 3/7/2022).

-----, 2012. "Verosimilitud de un mundo delirante". *Página12*: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-24451-2012-02-25.html> (consultato: 9/9/2023).

GAGO, Verónica. 2009. "Radiografía de Buenos Aires". *Página12*: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4846-2009-04-10.html> (consultato: 30/12/2023).

GARZÓN, Raquel: 2020. "Ricardo Piglia, elogio de la lentitud". *Clarín*: [https://www.clarin.com/revista-n/literatura/ricardo-piglia-elogio-lentitud\\_0\\_Cw7GJVQlv.html](https://www.clarin.com/revista-n/literatura/ricardo-piglia-elogio-lentitud_0_Cw7GJVQlv.html) (consultato 2/9/2023).

GIARDINELLI, Mempo. 2002. "Carta abierta para la resistencia cultural": <https://www.unicen.edu.ar/content/el-impacto-de-la-crisis-de-2001-en-la-cultura> (consultato: 22/03/2023).

GONZÁLEZ, Juan. 2021. "30 marzo 1983: El comienzo del fin de la dictadura militar": <https://www.noticiasurbanas.com.ar/noticias/30-de-marzo-de-1982-el-comienzo-del-fin-de-la-dictadura-militar/> (consultato 03/02/2023).

HALFON, Mercedes. 2009. "La segunda editorial más chica del mundo": <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3406-2009-03-29.html> (consultato: 10/09/2022).

HERRERA, María José. 2015. "El Rojas, semillero de los '90": <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-34568-2015-01-27.html> (consultato: 2/3/2023).

INCARDONA, Juan Diego. "El indio, el gaucho, los que bajaron de los barcos y de los trenes. El autor de El campito explora los personajes literarios que componen la periferia": <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/colaboraciones/item/periferia.html> (consultato: 3/6/2023).

JALIL, Oscar. 2002. "Malvinas, el rock y la historia detrás del Festival de la Solidaridad Americana": <https://es.rollingstone.com/malvinas-el-rock-y-la-historia-detras-del-festival-de-la-solidaridad-americana/> (consultato 10/6/2022).

KASAÑETZ, Martín. "Reseña de *Los chicos y las guerras*": <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4574-2012-02-12.html> (consultato: 20/9/2023).

LABORDE, Walter. 2021. "Batiendo la posta: El Chino Laborde entrevista a Adriana Varela". *Metafierro*. Núm. 3: <https://es.scribd.com/document/635786467/METAFIERRO-N3-Junio2021Ok> (consultato: 3/7/2021).

LAUTARO, Romero. 2018. "Un tango para la crisis": <https://revistacitrica.com/un-tango-para-la-crisis.html> (consultato: 3/7/2022).

LEMENZ, Renata. 2022. "Palabra Santa: Julián Peralta - De Picasso, cumbias y religión". *Revista El Sordo*: <https://revistaelsordo.com/palabra-santa-julian-peralta-de-picasso-cumbias-y-religion/> (consultato: 1/9/2023).

LINARDI, Sebastián. 2013. "Tango nuevo, miradas nuevas". *Tinta roja*. Núm. 2, pp. 19-25.

-----, 2013. "En la medida en que estemos preocupados porque se mantenga el legado del tango, va a ser más difícil continuar al tango". *Tinta roja*. Núm. 3, pp. 22-25.

LIPCOVICH, Pedro. "Curtiembres para sacar el cuero": <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-174004-2011-08-08.html> (consultato: 13/10/2023).

LUCITZEL. 2015. "Washington Cucurto: Rey del realismo atolondrado". *Más claro*: [https://issuu.com/revistamasclaro/docs/masclaro\\_agosto\\_digital](https://issuu.com/revistamasclaro/docs/masclaro_agosto_digital) (consultato: 8/9/2023).



MARTÍN, Rodolfo Mariano. 2020. "16 de diciembre 1982: el pueblo en las calles contra la Dictadura": <https://www.agenciapacourondo.com.ar/militancia/16-de-diciembre-1982-el-pueblo-en-las-calles-contra-la-dictadura> (consultato 5/2/2022).

MARTÍNEZ, Claudia Regina. "Jorge Fandermole, el hombre que se hizo canción": <https://www.almagrovevista.com.ar/fandermole-el-hombre-que-se-hizo-cancion> (consultato: 3/2/2022).

MATAMORO, Blas. 1990. "Escribir para no morir". *El Independiente*. Madrid.

MÉNDEZ, Matías. 2016. "Mis cuentos son cambalachescos": <https://www.infobae.com/2016/02/21/1791611-bruno-petroni-la-incorreccion-politica-no-es-riesgosa-nuestra-generacion-el-que-tenia-pelotas-era-jorge-asis/> (consultato: 3/10/2023).

MERKLEN, Denis. 2017. "Intelectuales de los suburbios". *Revista Anfibia*: <https://www.revistaanfibia.com/intelectuales-de-los-suburbios/> (consultato: 2/5/2023).

MICHELETTO, Karina. 2004. "Una orquesta típica para la excarcelación del tango": <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-32869-2004-03-18.html> (consultato: 10/05/2023).

MONTERO, Rosa. 2015. "El camino de Damasco de Julio Cortázar": [https://elpais.com/elpais/2015/07/22/eps/1437562493\\_886614.html](https://elpais.com/elpais/2015/07/22/eps/1437562493_886614.html) (consultato: 2/2/23).

MUOYO, Adrián. 2022. "Desde los engranajes de la máquina tanguera: Julián Peralta, Astillero y sus aportes al tango actual (1ra. parte)". *Revista El Sordo*: <https://revistaelsordo.com/desde-los-engranajes-de-la-maquina-tanguera-julian-peralta-astillero-y-sus-aportes-al-tango-actual-1ra-parte/> (consultato: 1/10/2023).

-----, 2022. "Desde los engranajes de la máquina tanguera: Julián Peralta, Astillero y sus aportes al tango actual (2da. parte)". *Revista El Sordo*: <https://revistaelsordo.com/desde-los-engranajes-de-la-maquina-tanguera-julian-peralta-astillero-y-sus-aportes-al-tango-actual-2da-parte/> (consultato: 1/10/2023).

NATANSON, José. 2015. "Empezar por el conurbano". *Le Monde Diplomatique*: <https://www.eldiplo.org/195-los-nudos-de-la-economia/empezar-por-el-conurbano/> (consultato: 3/2/2022).

NICOLELLA, Aurelio. 2018. "Villa jardín, un muro que sigue en pie": [https://magazineobservador.blogspot.com/2018/05/villa-jardin-ianus-un-muro-que-sigue-en\\_22.html](https://magazineobservador.blogspot.com/2018/05/villa-jardin-ianus-un-muro-que-sigue-en_22.html) (consultato: 3/6/2023).

PARERA, Lucas. 2017. "Quién inventó el 'pogo' y de dónde viene el nombre. Breve historia de uno de los bailes más simples del mundo, pero que genera enorme entusiasmo en los recitales": <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/quien-invento-el-pogo-y-de-donde-viene-el-nombre-nid2022837/> (consultato: 2/8/2022).

PEKER, Luciana. 2007. "El champagne por la ventana" *Página12*: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/39-3222-2007-03-02.html> (consultato: 20/01/2023).

PLAZA, Gabriel. 2014. "Alejandro Guyot: Hoy el tango está vivo y en continua evolución": <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/alejandro-guyot-hoy-el-tango-esta-vivo-y-en-continua-evolucion-nid1700759/> (consultato: 3/11/2023).

PUJOL, Sergio. 2006. "Los caminos de la cumbia". *Caribania Magazine*: [https://caribaniamagazine.webcindario.com/AJULY7/h\\_il/cumbiahoy.htm](https://caribaniamagazine.webcindario.com/AJULY7/h_il/cumbiahoy.htm) (consultato 2/8/2022).

QUINTANS, Silvina. 2022. "Güemes, Roverano y Barolo. Los pasajes de Buenos Aires que tienen más de un siglo de historia": <https://www.lanacion.com.ar/revista-lugares/guemes-roverano-y-barolo-los-pasajes-de-buenos-aires-que-tienen-mas-de-un-siglo-de-historia-nid01012022/> (consultato 4/3/2022).

QUIROGA, Virginia. 2016. "Durante la dictadura los cafés porteños eran lugares de resistencia": <https://www.infonews.com/sociedad/liliana-heker-durante-la-dictadura-los-cafes-portenos-eran-lugares-resistencia> (consultato: 1/06/2020).

REY, Alejandra. 2011. "Crecen los circuitos culturales alternativos en Buenos Aires": <https://www.lanacion.com.ar/cultura/crecen-los-circuitos-culturales-alternativos-en-buenos-aires-nid1408795/> (consultato: 2/05/2023)

STANCANELLI, Pablo. 2002. "Cuando el Estado ya casi no existe. Explosivo crecimiento de los clubes de trueque". *Le Monde diplomatique*. Núm. 36. Buenos Aires: Edición Cono Sur.

VALES, Laura. 2002. "Piquete y cacerola, la lucha es una sola". *El País*: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-1321-2002-01-29.html> (consultato: 13/03/2023).

VARGAS, Joel. 2018. "El quinteto de la muerte revive para despedir a uno de los íconos de la movida porteña": <https://artezeta.com.ar/el-quinteto-de-la-muerte> (consultato: 01/05/2023).

VITALE, Cristián. 2006. "El Club Atlético Fernández Fierro": <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-4349-2006-11-03.html> (consultato: 3/7/2022).

ZARAZAGA, Rodrigo. 2017. "Política y punteros": <https://www.perfil.com/noticias/domingo/politica-y-punteros.phtml> (consultato 1/10/2023).

ZENTNER, María. 2013. "Cuando el ámbito se adapta a las ganas de crear": <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-30762-2013-12-07.html> (consultato: 15/7/2023)

ANRED. 2022. "1088 personas condenadas por crímenes de lesa humanidad desde 2006": <https://www.anred.org/2022/09/20/1088-personas-condenadas-por-crmenes-de-lesa-humanidad-desde-2006/> (consultato: 10/12/2022).

CLARÍN. 2003: “El Senado anuló las leyes de Punto Final y Obediencia Debida”: [https://www.clarin.com/politica/senado-anulo-leyes-punto-final-obediencia-debida\\_0\\_BJvWDdxl0te.html](https://www.clarin.com/politica/senado-anulo-leyes-punto-final-obediencia-debida_0_BJvWDdxl0te.html) (consultato: 8/3/2022).

CLARÍN. 2017: [https://www.clarin.com/ediciones-antiores/kirchner-esma-nombre-vengo-pedir-perdon\\_0\\_H1aZQ9pyAKg.html](https://www.clarin.com/ediciones-antiores/kirchner-esma-nombre-vengo-pedir-perdon_0_H1aZQ9pyAKg.html) (consultato: 23/01/23).

ELENTERRERÍOS. 2017. “A la cumbia villera le pasó lo mismo que al tango: la negaron y la ridiculizaron”: <https://www.elentrerios.com/actualidad/quota-la-cumbia-villera-le-pasa-lo-mismo-que-al-tango-la-negaron-y-la-ridiculizaronquot.htm> (consultato: 2/9/2022).

ETERDIGITAL. “El arte de editar”: <https://eterdigital.com.ar/el-arte-de-editar/> (consultato: 10/08/2022).

INFOBAE. 2005. “Fito acusó al rock chabón de cargar con 193 muertos”: <https://www.infobae.com/2005/06/01/187410-fito-acuso-al-rock-chabon-cargar-193-muertos/> (consultato: 3/10/2023).

PÁGINA12. 2008. “Lo interesante no es señalar autores si no la ebullición”: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-12307-2008-12-15.html> (consultato: 10/08/2022).

SWISSINFO. 2003. “Kirchner, una nueva etapa para Argentina”: <https://www.swissinfo.ch/spa/kirchner--una-nueva-etapa-para-argentina/3329402> (consultato 3 dicembre 2022).

THE WALKING CONURBAN. 2022. “El Conurbano en la música popular”: <http://cordon.unlz.edu.ar/2022/07/22/el-conurbano-en-la-musica-popular/> (consultato 2/3/2023).

## Fonti cinematografiche e multimediali

1983. “Primer discurso del Dr. Alfonsín como Presidente de la Nación”: [https://www.youtube.com/watch?v=prDz3z\\_Z8Fk](https://www.youtube.com/watch?v=prDz3z_Z8Fk) (consultato: 10/01/2023).

1987. “Alfonsín afirma ‘la casa está en orden...’”: <https://www.youtube.com/watch?v=YRcn7KDfhOU> (consultato: 3/3/2022).

2003. PIGNA, Felipe. El final de los principios (1989-2001): <https://www.youtube.com/watch?v=mnzDgTIZuaE> (consultato 3/2/2002).

2006. MARTEL, Lucrecia. 2006. *La ciudad que huye*: <https://www.youtube.com/watch?v=1grtEpw0q9c> (consultato: 1/8/2023).

2009. Calle: <https://www.youtube.com/watch?v=IXe3W6KqH9o> (consultato: 1/1/2023).

2010. SASTURAIN, Juan. “El tango. Entrevista a Ricardo Piglia”. *Ver para leer*. <https://www.youtube.com/watch?v=qMmCwVJVeU> (con. 01/6/2020).

2013. DIEZ, Alejandro. *Un disparo en la noche*: [https://www.youtube.com/watch?v=8mlAjm\\_0pSO](https://www.youtube.com/watch?v=8mlAjm_0pSO) (consultato: 3/2/2022).

2016. DIEZ, Alejandro. *Un disparo en la noche 2*: <https://www.youtube.com/watch?v=xXHDYYGk-KM> (consultato: 2/2/2022).

2019. *24M Nunca Más*: <https://www.youtube.com/watch?v=J7rkrA8Ze6k> (consultato: 4/8/2023).

2020. *Carmel: ¿Quién mató a María Marta?* di Alejandro Hartmann (Netflix Argentina).

2021. Juicio Contraofensiva - día 62 - Jueves 04/02 9:30 horas:

<https://www.youtube.com/watch?v=IZMm652V4TE&t=4593s> (consultato 2/3/2021).

2021. *Sonidos de una rebelión popular*, Archivo Nacional de la Memoria:

<https://www.argentina.gob.ar/noticias/el-archivo-nacional-de-la-memoria-presenta-sonidos-de-una-rebelion-popular> (consultato: 13/03/2023).

2021. *¿Por qué contar bien es tan difícil?* - Charla con la periodista Josefina Licitra:

<https://www.youtube.com/watch?v=k2MoEo1fk54> (consultato: 10/101/2023).

2021. "La explosión de la cumbia en Argentina" (cap.1): <https://www.youtube.com/watch?v=P-4R7XkWZIA&t=879s> (consultato: 1/10/2023).

2021. "La explosión de la cumbia en Argentina" (cap. 2):

<https://www.youtube.com/watch?v=2RzMCcm88vU&t=37s> (consultato: 1/10/2023).

2022. *El fotografo y el cartero: el crimen de Cabezas*, di Alejandro Hartmann (Netflix Argentina).

## Siti web e Blog

CETBA: <https://cetba.info>

Desaparecidos.org: <http://www.desaparecidos.org/arg/victimas/escr.html> (consultato: 2/4/23)

Ediciones belleza y felicidad: <https://norafisch.com.ar/fernanda-laguna-plaquetas/> (consultato: 3/03/2023).

Eloisa cartonera: [www.eloisacartonera.com.ar](http://www.eloisacartonera.com.ar) (consultato: 1/04/2023).

Espacio Memoria y Derechos Humanos: <https://www.youtube.com/@espaciomemoria>.

Fundación Luis Eduardo Duhalde: <https://eduardoluisduhalde.org.ar/historia-de-eld/> (consultato: 3/1/2022).

Mapa Centros Clandestinos:

<https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/sitiosdememoria/mapacentrosclandestinos> (consultato: 3/7/2023).

Mapa Interactivo "Huella de la memoria":

<https://buenosaires.gob.ar/vicejefatura/derechoshumanos/memoria-ba-mapa-interactivo-huellas-de-la-memoria> (consultato: 3/3/2023).

Milena Caserola: <https://milenacaserola.com/sobre-nosotrxs/> (consultato: 25/04/2023)

Orlando Goñi: <https://escueladetangoog.blogspot.com/?view=magazine>

Pachamama: <http://ccpachamama.blogspot.com> (consultato: 4/05/2023).

RadioCaff: <https://radiocaff.com.ar/#concepto> (consultato: 15/7/2023).

Tangos al Bardo: <http://tangosalbardo.blogspot.com/>

## Canzoni citate<sup>674</sup>

*A cielo partido* (2008), di Marta Pizzo: <https://www.todotango.com/musica/tema/6532/A-cielo-partido/> (consultato 3/3/2022).

*Andén* (2007), di Julián Peralta e Pablo Campoliet.

*Aquella cantina de la ribera* (1926), musica di Cátulo Castillo, testo di José González Castillo (ROMANO, 2007: 91).

*Ángel del Docke* (2004), di La Mancha de Rolando.

*Argentina primer mundo* (2000), di Eladia Blázquez (CAMPOS, FLORES, 2014: 120).

*Babilónica*, di Matías Mauricio, Juan Pablo Gallardo, Daniel Melingo, Rafael Villazón (MAURICIO, 2022: 142).

*Balvanera sin cielo* (2000), musica di Javier González, testo di Alejandro Szwarcman: <https://baroneygonzalez.com.ar/canciones/balvanera-sin-cielo/> (consultato 4/6/2022).

*Barracas sin luna*, di Pablo Sensoterra: <https://www.tintaroja-tango.com.ar/barracas-sin-luna-pablo-sensoterra/> (consultato: 3/3/2023).

*Barrio de tango* (1942), musica di Anibal Troilo, testo di Homero Manzi (ROMANO, 2007: 318).

*Barrio del Abasto*, testo di Alberto Luis Capparelli e Guido Zecca, musica di Alberto Caroprese.

*Barrio y obsesión* (2008), di Patricio Bonfiglio.

*Blues de la libertad* (1996), di Indio Solari e Skay Bellinson.

*Borracho soy* (2002), di Pibes chorros.

*Botas locas* (1974), di Charly García.

*Buenos Aires* (1923), testo di Manuel Romero, musica di Manuel Jovés (ROMANO, 2007: 56).

*Buenos días Buenos Aires* (2000), di Hugo “El Peche” Estévez (MAURICIO, 2022: 128).

*Buenosairece* (2006), di Marina Baigorria (MERTZ, 2016: 76).

*Buscando un ángel* (2010), di Ricardo Mollo e Diego Arnedo.

*Cacerolas*, di Roberto Selles (GOBELLO, OLIVERI, 2002: 58).

*Canción con todos* (1969), di Armando Tejada Gómez e César Isella.

*Canción para Carito* (1979), di León Gieco e Antonio Tarragó Ros.

*Calle* (2009), di Alfredo “Tape” Rubín: <https://alfredorubin.com.ar/wp/> (consultato 3/3/2022).

---

<sup>674</sup> Se non diversamente specificato, i testi sono stati forniti dagli autori oppure trascritti in seguito all’ascolto o dalle copertine dei dischi.

*Cambalache* (1935), di Enrique Santos Discépolo (ROMANO, 2007: 275).

*Capitán América* (1994), di Germán Gustavo Daffunchio e Tomás Fernando Sussman.

*Casitas inundadas, a votar* (2002), di Diego Arnedo e Ricardo Mollo.

*Chicos del andén* (2000), di Yerba brava (MÍGUEZ, SEMÁN, 2006: 41).

*Ciudad de nadie* (2002), música di José Ogivieki, testo di Alejandro Szwarzman (MERTZ, 2016: 154).

*Como la cigarra* (1979), di María Elena Walsh.

*Cuadrado obviado* (2006), di La Renga.

*Cumbia cabeza* (1999), di Flor de Piedra (MARTÍN: 2008).

*Cumbia chapa* (2000), di Meta Guacha.

*Declaración de amor a Buenos Aires*, di Ernesto Pierro e Jorge Dragone: <https://www.todotango.com/musica/tema/5955/Declaracion-de-amor-a-Buenos-Aires/> (consultato 3/11/2023).

*Desbarro*, di Victoria Di Raimondo (MAURICIO, 2022: 128).

*El ángel de la bicicleta* (2005), di León Gieco e Luis Gurevich: <https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=6257&lang=it> (consultato: 3/10/2023).

*El domador y las jaulas* (1998), di La Mancha de Rolando.

*El hijo de la Cuca* (1990), di Pocho la Pantera e Miguel Ángel Escalante (GOBELLO, OLIVERI, 2003: 112).

*El hijo del diputado* (2007), di Lucio Arce (MERTZ, 2016: 72).

*El fortín* (2001), di Yerba Brava (DUBÍN, 2016: 75).

*El martillo de las brujas (Malleus maleficarum)*, (2018), di Carlos Indio Solari e Marcelo Figueras.

*El portenito* (1903), di Ángel Villoldo (ROMANO, 2007: 22).

*El resentido* (2000), di Hugo “El Peche” Estévez (MERTZ, 2016: 107).

*El shopping* (1999), di Adrián Rodríguez, Diego Rodríguez, Gabriel Manelli.

*El taita del arrabal* (1922), di José Padilla, Manuel Romero, Luis Bayón Herrera: <https://www.todotango.com/musica/tema/577/El-Taita-del-Arrabal/> (consultato: 3/3/2022).

*El tango del diablo* (2010), di Acho Estol.

*El tango que no silbó* (2008), di Juan Subirá e Salvador Batalla: [https://ricbruno.blogspot.com/2019/12/blog-post\\_43.html](https://ricbruno.blogspot.com/2019/12/blog-post_43.html) (consultato 3/3/ 2022).

*El Tanguito del Nefasto General*, Juan Vattuone 2006: <https://www.youtube.com/watch?v=70NGI-gE7mg> (consultato: 12/3/2021).

*El trompito* (1943) di Enrique Cadícamo: <https://www.todotango.com/musica/tema/3274/El-trompito/> (consultato: 3/4/2022).

*En la ciudad de la furia* (1988), di Gustavo Cerati.

*En la ciudad del gran río* (1997), di Vitico, Michel Peyronel, Boff Serafine (Riff).

*En qué esquina te encuentro Buenos Aires* (1966), musica di Héctor Stamponi, testo di Florencio Escardó:

<https://www.todotango.com/musica/tema/4590/En-que-esquina-te-encuentro-Buenos-Aires/>  
(consultato: 3/3/2022).

*Gardeliando* (1998), di Korneta Suárez (GOBELLO, OLIVARI, 2001: 100).

*Fanfarrón* (1928) di Luis Visca ed Enrique Cadícamo:  
<https://www.todotango.com/musica/tema/2742/Fanfarron/> (consultato: 3/3/2022).

*Estrella del rock and roll* (1996), di Los Gardelitos.

*Giuseppe el zapatero* (1930), testo e musica di Guillermo Del Ciano (ROMANO, 2007: 202).

*Griseta* (1924), música di Enrique Delfino, testo José González Castillo (ROMANO, 2007: 65).

*Herencia pa' un hijo gaucho* (1968), di José Larralde: <https://www.letras.com/jose-larralde/1690463/>  
(consultato: 10/5/2023).

*Instituciones* (1974), di Charly García.

*Ir a más* (1982), di Los abuelos de la nada.

*Juan Manuel* (1934), musica Sebastián Piana, testo di Homero Manzi:  
<https://www.todotango.com/musica/tema/247/Juan-Manuel/> (consultato: 4/4/2023).

*Junio* (2005), di Jorge Fandermole: <https://anansie26.wordpress.com/2008/11/04/junio-homenaje-de-jorge-fandermole/>  
(consultato: 4/4/2023).

*Yo vengo a ofrecer mi corazón* (1985), di Rodolfo "Fito" Páez.

*La argentinidad al palo* (2004), di Oscar Righi, Gustavo Cordera, Juan Subirá, Pepe Céspedes, Carlos Martín.

*La balsa* (1967), di Lito Nebbia e José Alberto Iglesias "Tanguito".

*La bestia pop* (1985), di Indio Solari.

*La cría del Plata* (2009), di Jorge "Alorsa" Pandelucos:  
<https://elmondongodepalermo.bandcamp.com/track/la-cr-a-del-plata-milonga> (consultato: 3/11/2023)

*La crítica*, di Los Dandys de Boedo: <https://www.lacampora.org/con-un-grito-de-corazon/> (consultato: 3/3/2023).

*La cumbia del peregrino* (2000), di Malafama (GOBELLO, OLIVARI, 2003: 160).

*La frontera inesperada* (1992), di Michel Peyronel ed Héctor Oscar "Boff" Serafine (Riff).

*La gente quiere fiesta* (2000), di Ricky Maravilla.

*La historia esta* (1998), di León Gieco.

*La libertad y la tumba*, di Raimundo Rosales e Tato Finocchi:  
<https://www.todotango.com/musica/tema/7060/La-libertad-y-la-tumba/> (consultato 3/11/2023).

*La marcha de la bronca* (1972), di Miguel Cantilo (GOBELLO, OLIVERI, 2002: 35).

*La memoria* (2001), di León Gieco.

*La ñapi de mamá* (2000), di Diego Arnedo e Ricardo Mollo.

*La otra Buenos Aires*, di Matías Mauricio e Pablo Nemirovsky (MAURICIO, 2022: 141).

*La patota* (1997), di Acho Estol: <https://letrastango.com/letra/la-patota> (consultato: 3/3/2023).

*Ladrón de lo sacaste* (2000), di Flor de Piedra (GOBELLO, OLIVERI, 2002: 56).

*Las ollitas* (1973), di Quilapayún: <https://nomequieroolvidar.wordpress.com/2012/11/08/las-ollitas-quilapayun-las-caerolas-en-contra-de-allende-en-chile/> (consultato: 3/6/2022).

*Late un corazón* Homero Expósito intitolato

*Los cien barrios porteños* (1945), musica di Rodolfo Sciammarella, testo di Carlo Lepetit: <https://www.todotango.com/musica/tema/2374/Los-cien-barrios-portenos/> (consultato 3/3/2022).

*Los muchachos peronistas* (1948), autore anonimo.

*Los pibes chorros* (2001), di Pibes Chorros (MÍGUEZ, SEMÁN, 2006: 42).

*Los porteños*, musica di Marcelo Saraceni, testo di Raimundo Rosales: <https://www.todotango.com/musica/tema/7057/Los-portenos/> (consultato: 3/3/2023).

*Mamá, yo quiero un novio* (1927), musica di Collazo Ramón, testo di Roberto Fontaina (ROMANO, 2007: 129).

*María y José* (2000), di Los Piojos.

*Mariposa Pontiac* (1996), di Indio Solari e Skay Beilinson.

*Malos Aires* (2000), di Hugo “El Peche” Estévez (MERTZ, 2016: 109).

*Mi Buenos Aires querido* (1934), di Carlos Gardel e Alfredo Le Pera (ROMANO, 2007: 259).

*Mi Perú* (1946), di Manuel Raygada Ballesteros.

*Mi vieja* (1992), di Eduardo Frigerio e Sebastián Borensztein.

*Misántropo* (1994), di Juan Vattuone: <https://www.todotango.com/musica/tema/6829/Misantropo/> (consultato 3/3/2022).

*Música y romance* (1988), di Lía Crucet.

*No lo van a lograr* (2008), di Saúl Cosentino ed Ernesto Pierro (FLORES, CAMPO, 2014: 150).

*No quiero dormir* (1999), di Amar Azul.

*Noche vudú* (2003), di Gustavo Fabián Napoli.

*Olvidalo y volverá por más* (1991), di Hermética.

*Paco a paco* (2009), musica di Raúl Garelo, testo di José Tcherkaski (MERTZ, 2016: 157).

*Pensar en nada* (1981), di León Gieco.

*Pompeya no olvida* (1998), musica di Javier González, testo di Alejandro Szwarcman (MERTZ, 2016: 155).

*Por qué canto así* (1929), musica di José Razzano, testo di Celedonio Flores (ROMANO, 2007: 162).

*Puente Puyrredón*, di Pablo Sensoterra: <https://www.tintaroja-tango.com.ar/puente-pueyrredon-p-sensoterra/> (consultato: 3/37/ 2023).

*¿Qué le pasa a la ciudad?* (2011), di José Arenas e Alan Haksten (MERTZ, 2016: 75).

*¿Qué tango hay que cantar?* (1980), musica di Rubén Juárez, testo di Cacho Castaña: <https://www.todotango.com/musica/tema/2161/Que-tango-hay-que-cantar/> (Concultato: 1/2/2021).

*Quieren bajarme* (2002), di Pablo Lescano (DUBÍN, 2016: 21).



*Rebelde* (1965), di Moris e Pajarito Zaguri (BLANCO, SCARICACIOTTOLI, 2014: 365).

*Requiem para la última esquina*, música di José Ogiviek, testo di Alejandro Szwarcman: <https://www.todotango.com/musica/tema/5549/Requiem-para-la-ultima-esquina/> (consultato 3/3/2023).

*Resucitango* (2003), música di Héctor Denís, testo di Bibi Albert (MERTZ, 2016: 70).

*Se viene* (1999), di Gustavo Cordera e Alberto Verenzuela (GOBELLO, OLIVERI, 2002: 52).

*Señor Cobranza* (1999), testo e musica Hernán de La Vega (GOBELLO, OLIVERI, 2002: 53)

*Sigo el ritmo*, di Gilda e Juan Carlos Giménez.

*Sistema al mejor postor. La pantalla* (1992), di Gustavo Cordera

*Soy de la esquina* (1994), di Ricardo Iorio e Antonio Romano (SEMÁN, 2005: 244).

*Sol de Once* (2009), di Hugo “El Peche” Estévez (MERTZ, 2016: 11).

*Solo* (1984), musica di Astor Piazzolla, testo di Pino Solanas (CAMPO, FLORES, 2014: 112).

*Soy* (2004), musica di Raúl Garelo, testo di Marcela Bublik: <https://www.abuelas.org.ar/archivos/itemDifusion/Diario39.pdf> (consultato: 3/10/2022).

*Tango y mugre*, di Raimundo Rosales e José Teixidó <https://www.todotango.com/musica/tema/6013/Tango-y-mugre/> (consultato: 3/7/2023).

*Todavía cantamos* (1983), di Victor Ramón Cournou (Victor Heredia).

*Tratando de crecer* (1983), di Rodolfo “Fito” Páez.

*Tren de cartón* (1999), di Amar Azul.

*Tren F.C.G.S.M.* (2002), di Hugo “El Peche” Estévez (MERTZ, 2016: 111).

*Un baile a beneficio (la podrida)*, musica di Juan Carlos Caviello, testo di José Alfredo Fernández: <https://www.todotango.com/musica/tema/2071/Un-baile-a-beneficio-La-podrida/> (consultato: 6/6/2022).

*Valentín Alsina* (1994), di 2Minutos ((BLANCO, SCARICACIOTTOLI, 2014: 389).

*Vamos a bailar* (2001), di Yerba Brava.

*Vamos a robar* (2001), di Fidel Natal.

*Vende patria clon* (1998), di Gustavo F. Napoli (BLANCO, SCARICACIOTTOLI, 2014: 384).

*Viaje a la Libertad* (1983), di La Torre.

*Vientos del ochenta* (1980), música di Rubén Juárez, testo di Juanca Tavera (CAMPO, FLORES, 2014: 135).

*Viva la cumbia* (1964), musica di Ismael Orozco, testo di Ben Molar (GOBELLO, OLIVERI, 2003: 106).

*Volver* (1935), di Carlos Gardel e Alfredo Le Pera (ROMANO, 2007: 265).

## **Interviste**

Rafael Flores Montenegro: Madrid, 7 aprile 2006, 2 aprile 2021; Milano, 13 aprile 2022, 20 aprile 2023.

Patricio Bonfiglio: Milano, 20 settembre 2020.

Omar Viola: 3 agosto del 2021.

Alfredo "Tape" Rubín: 8 marzo 2022.

Gustavo Varela: Buenos Aires, 18 luglio 2022.

Alejandro Szwarzman: Buenos Aires, 30 luglio 2022.

Osvaldo Natucci: Buenos Aires, 4 agosto 2022.

Julián Peralta: Buenos Aires, 5 agosto 2022.

Matías Mauricio: Buenos Aires, 9 agosto 2002.

Hernán Langiotti: Buenos Aires, 10 agosto 2022.

Simón Ingouville: Buenos Aires, 18 agosto 2022.

Federico Levín: Buenos Aires, 20 agosto 2022.

Matías Reck, Buenos Aires, 24 agosto 2022.

Juan Diego Incardona, Buenos Aires, 5 settembre 2022.

Yuri Venturin, Buenos Aires, 8 settembre 2022

Lucas "Funes" Olivera, Buenos Aires, 8 settembre 2022.

Washington Cucurto, Buenos Aires, 12 settembre 2022.

Elsa Drucaroff, Buenos Aires, 15 settembre 2022.

Leandro De Biase, 9 maggio 2023.