



La parola di Diamela Eltit: apocalisse senza fine o rivelazione ultima?

di Laura Scarabelli

Nelle speculazioni della nostra contemporaneità sembra dominare un certo sentimento apocalittico, non tanto legato al desiderio utopico di un nuovo inizio quanto alla determinazione dell'incombenza della catastrofe, all'eterno differimento della fine e alla posta in discussione del concetto stesso di rivelazione. Tutte queste caratteristiche, capaci di dire più che mai il nostro tempo, quando si incarnano in letteratura restituiscono un tramato intenso e sfuggente, denso nelle sue infinite opacità, mai definitivo, mai totale.

Il senso della parola di Diamela Eltit può essere agilmente ricercato nell'alveo di tale indeterminazione: una parola di soglia, tesa all'ascolto frammentato e instabile delle rivelazioni del mondo e, al tempo stesso, ripiegata sul grado zero del significante, una parola "apocalittica", congelata nella indefinita ricerca di un senso continuamente rinviato.



Le affinità tra l'Apocalisse e la scrittura di Eltit non si esauriscono nella significanza della prassi scritturale, possono essere cifrate in ogni singolo testo tracciando una serie anch'essa infinita di itinerari volti alla traduzione della complessità del reale e dell'esperienza umana, sempre spinta a testare i propri limiti.

La mia analisi della relazione tra la poetica di Diamela Eltit e il paradigma apocalittico si concentrerà su due romanzi, o meglio, esperimenti testimoniali¹: *El padre Mío*, trascrizione di tre monologhi di uno psicotico senza tetto dei sobborghi di Santiago del Chile, pubblicata nel 1983, ed *El infarto del alma*, resoconto in immagini e parole della visita all'ospedale psichiatrico di Putaendo, realizzato insieme alla fotografa Paz Errázuz e dato alle stampe nel 1998, che rivelano un particolare trattamento dell'immagine verbale nonché della funzione di mediazione della parola.

Prima di entrare in merito all'analisi del tramato narrativo, ritengo necessaria una premessa riguardo alla rete di significazioni a cui conduce la riflessione sull'Apocalisse.

APOCALISSE: RIVELAZIONE PER IMMAGINI

Il nucleo concettuale che propone il discorso apocalittico, così com'è formulato nel suo testo canonico, il *Libro della rivelazione* o l'*Apocalisse* di San Giovanni, normalmente interpretato come profezia della fine del mondo, risiede in una coppia di elementi fondamentali: prima di tutto l'Apocalisse racchiude in sé una rivelazione, la scoperta di una verità capace di portare un radicale rinnovamento del reale. Non si tratta di una trasformazione che implica una reintegrazione delle origini, nella forma dell'apocatastasi, ma di una vera e propria palingenesi: distruzione che è in grado di ripristinare una luce piena e assoluta. L'Apocalisse, quindi, conduce a un'attività di "disvelamento", veicola l'emersione di un contenuto nascosto, in grado di trasformare radicalmente le sorti del mondo.

In seconda istanza, questa rivelazione si realizza attraverso una visione, un'immagine. Il segreto, il mistero non è affidato alla parola che spiega e che dispiega ma alla semplice e pura figurazione.

¹ Definisco queste opere come esperimenti testimoniali perché voglio sottolineare la tendenza dell'autrice a evadere dalla forma canonica della narrazione testimoniale, pur mantenendone le caratteristiche fondamentali, creando un prodotto ibrido, che oscilla tra il metaromanzo, il saggio, il reportage. Per un approfondimento sul contributo della narrativa di Diamela Eltit nella tradizione della narrativa testimoniale latinoamericana si veda: Scarabelli 2013.



L'essere immagine dell'Apocalisse impedisce ogni interpretazione immediata. Non ci sono simboli da sciogliere in concetti univoci ma visioni fruibili singolarmente e di cui è possibile solo restituire una lettura minore, parziale, aperta, soggetta alla molteplicità².

Altro elemento interessante nel costrutto apocalittico consiste nel fatto che la rivelazione non esce dall'immediatezza epifanica del suo presentarsi agli occhi di un testimone, che diviene portatore di una verità, implicita nella sua attività di ricezione e trasmessa unicamente dalla visione.

La particolare collisione tra immagine e parola, evidente nella necessità di "traduzione" del messaggio angelico in scrittura, apre a una serie di possibilità di significato che sfuggono a qualsivoglia restrizione simbolica e cristallizzazione del senso, irradiando diverse forme di significazione.

Un aspetto centrale del discorso apocalittico contemporaneo risiede nella "stabile" permanenza nel tempo della fine, nell'incessante differimento dell'ora della catastrofe, tale da mettere in dubbio persino la stessa possibilità di palingenesi. La promessa di un nuovo mondo è posposta all'infinito e ciò che possiamo "vedere" è solo l'immediatezza della distruzione. Persa ogni speranza d'irradiamento di luce e di verità, il pensiero contemporaneo volge al disincanto, nella consapevolezza nichilista che questa fine, irrimediabilmente differita, è priva di incantamento e proiezione, ha smarrito il suo fine. Detto in altre parole l'Apocalisse si riduce alla paradossale pura immanenza della fine che non finisce³.

Di fronte a questa permanenza illimitata nel tempo penultimo dell'attesa, l'alchimia del tessuto narrativo può fornire una possibile "uscita", una via di fuga in grado di postulare nuove forme, alternative, di interpretazione del reale, "cesure" da tale discorso dominante?

È molto interessante, in tale senso, la proposta di Julio Ortega che, riflettendo sul paradigma apocalittico, sottolinea come la storia letteraria dell'America latina abbia riconosciuto nello schema della fine del tempo, intesa come rivelazione, disvelamento di un significato occultato e segreto, una delle sue strutture fondamentali. Intersecare la riflessione contemporanea sull'Apocalisse con il destino d'America significa riconoscere all'interno della sua storia la ricerca costante della rivelazione, l'anelo al Mondo Migliore, la spinta verso discorsi o, meglio, controdiscorsi, in grado di postulare una rete di alternative ai sistemi dominanti, articolazioni del reale capaci di smascherare e rompere le verità dogmatiche imposte dai dispositivi del potere.

² Sul pensiero dell'aperto nel dibattito estetico contemporaneo si veda Didi-Huberman 2008, in particolare le pp. 1-31.

³ Una significativa sintesi del significato dell'Apocalisse nella cultura contemporanea si trova in Boccali 2009. In particolare si vedano le pp. 242-246.



Si tratta, insomma, di un bisogno di rivelazione che rifugge ogni teofania universalmente inscritta in un universo stabile, assoluto e sacro, che riflette uno svelamento metamorfico, camaleontico e si presenta sempre come caleidoscopio di alternative mobili, politicamente orientate, proposte “dal basso” volte allo scardinamento dell’ordine costituito⁴.

Proprio all’interno del tempo differito della fine è possibile “scoprire” tali alternative, contribuendo a spezzare lo schema binario e dogmatico che regge il sistema/mondo occidentale e che articola i suoi organi di governo, centralizzati e monolitici. L’obiettivo non è raggiungere il tempo del fine ultimo, il nuovo inizio, ma trovare un punto di fuga dal fine, un’uscita, sovversiva ed anarchica, dal discorso del fine, una “evasione”.

Ciò che intendo dire è che nelle figurazioni di questo differimento risiede in potenza (e mai in atto) la quasi fine e il quasi fine dell’Apocalisse: quella rivelazione “quasi ultima” che è sempre simulacro non tanto di un’assenza, di un vuoto a riempire, ma di un’alternativa, di una infinita potenzialità.

Nell’aperto della visione e nella catena delle sue “esibizioni” in parola, possiamo cogliere quel disvelamento d’essere mai totalmente dato e centrato, ricco delle sue molteplici possibilità, nomadi, mobili, rizomatiche.

DIAMELA ELTIT E LA TESTIMONIANZA DEL TEMPO IN-COMPIUTO

A partire da queste argomentazioni, perché risulta particolarmente fruttuoso leggere la scrittura di Diamela Eltit attraverso il prisma apocalittico e perché è particolarmente significativo riflettere sulle pratiche testimoniali messe in opera dall’autrice? Per una serie di analogie.

Prima di tutto il centro d’irradiazione di ogni discorso apocalittico risiede nella testimonianza, anzi in una catena di testimonianze. Giovanni riceve una comunicazione per mezzo di un messaggero e lui stesso si incarica di “portare” il sacro messaggio in scrittura. Questa attività di trasmissione è ibrida e polifonica. Ibrida per il suo essere intersemiotica, intrecciando immagine e parola, polifonica poiché le testimonianze che si irradiano dal discorso di Giovanni contengono in sé molti attori – l’angelo, Giovanni stesso, Gesù.

⁴ Nelle parole di Julio Ortega: “Apocalipsis después de todo se traduce como revelación. Des-velar o des-cifrar supondría ver más (milagro quiere decir ver más), y precisamente la genealogía de la revelación es en América Latina un trabajo de alternativas a la lógica dominante de las articulaciones predicativas y normativas” (Ortega 2004: 64).



Allo stesso modo Eltit condivide sempre la sua agenzia testimoniale con altri co-mediatori. La figlia e l'amica artista Lotty Rosenfeld, nel caso di *El padre Mío*, la fotografa Paz Errázuriz, nel caso di *El infarto del alma*. Portare testimonianza diviene un'attività corale e polifonica, indice evidente di una necessità di comunione della parola, di posta in relazione del verbo.

In seconda istanza le testimonianze "tradotte" da Diamela Eltit sottolineano una costante tensione verso la frammentazione, la decostruzione, la messa in discussione dell'integrità del sistema sociale, così come della sua unità minima, l'individuo. Non è un caso che venga messa alla prova la coscienza, organo fondamentale di articolazione del pensiero. Un pensiero dell'aperto⁵ deve partire proprio dalla possibilità di "impugnare" la funzione coscienziale, strumento preposto all'ordinamento del mondo.

Attraverso la sperimentazione linguistica, l'autrice sfiora il grado zero della parola, rendendosi portatrice di testimonianze che hanno valicato il limite della decostruzione del senso, hanno trasceso ogni possibilità simbolica e cercano, proprio all'interno della tragica apertura del verbo teso verso la sua insignificazione, alternative di dicibilità. Nella presentazione a *El Padre mío*,⁶ attraverso il ricorso a una mirabolante metafora architettonica, Eltit esplicita il suo genere di "evasione" dall'Apocalisse del verbo:

Es Cultura, pensé.

Esculturas diseminadas en los bordes negando la interioridad arquitectónica, tomando, en cambio las fachadas, a partir de constituirse ellos mismos en puros ornamentos, en fachadas después de un cataclismo. Observar esta conversión en esculturas era permitir la elaboración del pensamiento que asistía a un trabajo con la apariencia y la exterioridad. (Eltit 2003: 11)

⁵ Ricordo che nell'ambito della cultura psichiatrica, l'analisi di nuove forme di vita e di pensiero non più assoggettate dai dualismi della rappresentazione, si apre con l'*Antiedipo* di Deleuze, del 1972. Tale visione postdialettica del soggetto, aperta anche alle forme refrattarie e disarticolate della follia, deve molte delle sue argomentazioni agli studi sulla malattia mentale e sui manicomi di Foucault (Deleuze 2002; Foucault 1998).

⁶ È fondamentale rilevare che tale apparato paratestuale è identificato con il termine "presentazione" e non "introduzione" o "prefazione". Eltit non intende fornire al lettore gli strumenti per "entrare" nel testo, così come ci si aspetterebbe da una introduzione. Preferisce presentarlo, esibirlo, coronandolo di parole che non hanno lo scopo di rispecchiare contenute forme ma solo di darne polifonica eco.



La scelta di “esibire” (e sottolineo la parola “esibire”, non si tratta di una parola “mediata” ma unicamente trascritta, presentata) la parola di uno psicotico, nella sua radicale inintelligibilità delegittima la funzione autoriale, sia del testimone, inabile a trasmettere il suo messaggio poiché ingabbiato nell’integralità della sua stessa espressione, nella sua interpretazione del mondo letterale e assoluta, sia del “mediatore”, che non può in alcun modo entrare in contatto con la parola cristallizzata, monolitica e chiusa dello schizofrenico. Negato ogni possibile intervento ermeneutico, l’unica alternativa di trasmissibilità dell’esperire del *Padre Mío* coincide con l’istituzione di una catena di corrispondenze:

1) la coincidenza della letteralizzazione del mondo dello psicotico con la monoglossia esatta ed astratta del discorso della dittatura⁷.

Visto desde la literatura, este relato del relato toma gesticulantes las palabras hasta paralizarlas, mostrando su evidencia monologante, al llevar hasta el límite –trágico o burlesco– el nombre, los nombres del poder. (Eltit 2002: 14)

2) la conseguente perdita di accesso a una parola connotativa, capace di aprirsi al simbolico e la proclamazione di una profonda crisi del linguaggio:

Es una honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena, pensé. Es Chile pensé. (Eltit 2002: 15)

3) La testimonianza dello psicotico, o meglio, l’esibizione della parola dello psicotico, l’immagine del suo verbo ripiegato su se stesso, coincide con lo sforzo di trovare nuove forme liminali ed eccentriche, atte a disvelare il reale.

Cuando escuché al Padre mío, pensé, evoqué a Beckett, viajando iracundo por las palabras detrás de una madre recluida y sepultada en la página. Después de Beckett, me surgió otra imagen: Es Chile, pensé. Chile etero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. (Eltit 2002: 15)

⁷ Si vedano le interessanti riflessioni di Pratt sulla morfologia del discorso paternalistico e autoritario del regime di Pinochet: “Los críticos han señalado con insistencia que las dictaduras del Cono sur practicaron una retórica homogeneizadora, monoglósica, prescriptiva y *abstracta*. [...] Los regímenes se veían obligados a simular un discurso público que pareciera interpelar a todos los ciudadanos, mientras activamente desterritorializaban a quien les daba la gana. Esta implacable letanía monoglósica tenía como objetivo no sólo descartar, sino prohibir un concepto de la cultura y de lo social como espacio de legítimo conflicto, heterogeneidad y negociación de las diferencias” (Pratt 2000: 19).



La rappresentazione della frammentazione della parola, lungi da essere virtuoso sfoggio di un atteggiamento postmoderno e nichilista, riflette la volontà di mettere alla prova la linearità del pensiero, proponendo e producendo nuove forme del reale, nate dal mistero dell'unione, congiunzioni eterogenee e rizomatiche, prodotte dalla relazione, dall'amorosa corrispondenza con l'altro.

La parola del *Padre Mío* non vuole, pertanto, essere una parola profetica, foriera di un'unica e inoppugnabile "verità", non vuole trasmettere rivelazioni ultime. È una parola meravigliosa e meravigliata, una parola che nasce da un incontro fortuito, una parola che cerca di mostrare i polifonici accenti di un mondo che ha perso il suo centro, grazie a nuove forme di "decibilidad debilitada". La testimonianza dell'autrice evade ogni affermazione dogmatica e si apre all'alterità, svelando un volto segreto, instabile, vivo nella sua incertezza:

Reconociendo que las palabras me hablan cuando me hablan y que en general me entrapa el lenguaje oral, que estoy seducida y comprometida por esa habla que recibí o encontré en la ciudad inesperadamente precisa, hoy recuerdo que pensé: es literatura, es como literatura. (Eltit 2002: 15-16)

EL INFARTO DEL ALMA: RIVELAZIONE E RELAZIONE

Rimane da discutere un'ultima analogia che lega la scrittura testimoniale di Diamela Eltit e il paradigma apocalittico, fondata nella peculiare relazione che sussiste tra immagine e parola. Riflettendo sulla struttura del racconto apocalittico mi sono già soffermata sull'importanza del suo essere immagine. Ciò che rende impossibile un'interpretazione univoca e, al tempo stesso, apre⁸ la ricezione del "testo" a un caleidoscopio opaco di possibilità di letture e a una catena di testimonianze. L'immagine rivelata, quindi, lungi da apparire come un'inespugnabile e indicibile forza, pulsa per il suo bisogno di essere trasmessa, attraverso un'operazione che necessariamente deve passare attraverso carne dei suoi interpreti, che ne divengono i "portatori".

⁸ Quando parlo di "apertura" non riferisco i termini secondo cui Umberto Eco definisce l'opera aperta dal punto di vista strutturalista, come ventaglio di possibilità interpretative, lasciate alla libera ricezione. Mi interessa sottolineare, ripercorrendo la riflessione di Didi-Huberman sull'immagine aperta, la relazione tra apertura e memoria. L'apertura dell'immagine riesce a dare conto in simultaneità dell'economia psichica del soggetto, della catena di ripetizioni e rielaborazioni operati sul reale. L'apertura dell'immagine è, in un certo qual modo, il resto dell'esperienza, è ciò che resta, esibito e vivido, dell'esistere.



Il riconoscimento dell'impossibilità di penetrazione nel mistero dell'immagine, se non grazie a un'apertura alla potenza e instabilità del senso,⁹ viene posto al centro di un secondo "esperimento testimoniale" ideato da Diamela Eltit, in collaborazione con Paz Errázuriz, *El infarto del alma*.

La peculiarità dell'opera risiede nella centralità delle fotografie effettuate da Paz Errázuriz all'interno del centro psichiatrico di Putaendo che divengono il motore di un'apertura testuale articolata in sette apparati, eterogenei sia per forma che per contenuto. Il nucleo semantico irradiato da tali immagini consiste nella speciale relazione tra amore e follia, entrambe forme di uscita dal sé e di incontro con l'altro,¹⁰ incarnata dalle pose delle coppie di amanti che abitano il centro di accoglienza.

Le immagini della fotografa già di per sé compiono un'operazione altamente sovversiva, testimoniando "qualcosa" che si installa al di fuori dei confini comuni della rappresentazione, "qualcosa" che i linguaggi del potere, costrittivi e repressivi, hanno cercato di occultare e cancellare: l'amore tra esseri abietti, tra corpi inutili, tra resti della società condannati all'invisibilità. Oltretutto questi corpi, già di per sé residuali, sono chiusi nella loro soggettività, non essendo abitati da strutture linguistiche in grado di connetterli con il mondo. Non possono portare testimonianza. L'unico modo di farli "parlare", malgrado tutto,¹¹ risiede nell'immagine, nell'esibizione dei loro corpi, che dischiudono fessure di senso inaspettate. Ce lo dice Diamela Eltit, presentando il suo viaggio all'interno della struttura:

Las parejas se me confunden. Hay gran cantidad de enamorados. ¿Hay enamorados? Margarita con Antonio, Claudia con Bartolomé, Sonia con Pedro, Isabel y Ricardo y así y así y así. ¿Cuál es el lenguaje de este amor?

⁹ Didi Huberman, riflettendo sul pensiero dell'aperto afferma: "Aprire implica ferita e crudeltà. Non si parla di ferita anche quando si guarda qualcuno che ride a crepappelle? E succede lo stesso anche per il mondo visibile in generale: è un mondo diviso, un mondo spaccato e rispaccato incessantemente. Mondo aperto nel senso che si regge su implacabili conflitti. Mondo in cui la "sintesi" dialettica non è che un'ingannevole apparenza in attesa della sua prossima crisi o "sintomo" (Didi Huberman 2005: 23).

¹⁰ Secondo Deleuze ogni forma d'amore, lungi da essere simulacro di un'assenza, implica un'uscita dal sé e la produzione di una relazione, l'espansione in una rete di relazioni: "Che vuol dire amare qualcuno? Cogliarlo in una massa, estrarlo dal gruppo, anche ristretto, a cui partecipa, non fosse che per il tramite della sua famiglia o di qualche altro elemento. E poi cercare le sue mute, le molteplicità che racchiude in se stesso, che sono forse di tutt'altra natura. Congiungerle alle mie, farle penetrare nelle mie e penetrare nelle sue. Nozze celesti, molteplicità di molteplicità. Non esiste amore che non sia esercizio di spersonalizzazione su un Corpo senza Organi da formare. Al punto più alto di questa spersonalizzazione qualcuno può essere nominato, può ricevere il suo cognome o nome e acquistare la più intensa discernibilità nell'apprensione dei molteplici che gli appartengono e ai quali egli appartiene." (Deleuze – Guattari 2003: 83).

¹¹ La mia argomentazione è debitrice della suggestiva lettura delle immagini di Auschwitz operata da Didi-Huberman (2005).



Me pregunto cuando los observo, pues ni palabras completas tienen, sólo poseen acaso el extravío de una sílaba terriblemente fracturada. Entonces ¿en qué acuerdo? ¿desde cuál instante?, ¿qué estética amorosa los moviliza? Veo ante mí la materia de la desigualdad cuando ellos rompen con los modelos establecidos, presencio la belleza aliada a la fealdad, la vejez anexada a la juventud, la relación paradójica del cojo con la tuerta, de la letrada con el iletrado... (Eltit 2010: 16)

La testimonianza di Putaendo, lungi da coincidere con una semplice mediazione della parola dei pazienti, una parola frammentata e nomade, diviene esperienza viva di Diamela e Paz, passando attraverso la consistenza della loro carne.¹² Per questa ragione il semplice reportage si dissemina in una catena di racconti che evadono le mura dell'edificio, veri e propri punti di fuga pronti a dilatare la sostanza dell'ospedale ed evocare una ricerca del senso tutta inscritta nella soggettività delle interpretanti, parte integrante dell'opera nell'inusuale messa in scena – la dimensione “drammatica” del testo – che le contiene e le circonda:

Estamos rodeadas de locos en un desfile que podría resultar cómico, pero, claro, es inexcusablemente dramático de veras, más allá de las risas, de los abrazos, de los besos, pese a que una mujer me tome por la cintura, ponga su boca en mi oído y me diga por primera vez: “Mamita”. Ahora yo también formo parte de la familia, madre de locos.

De esa manera entramos al edificio, abiertas a la profundidad de nuestra propia insania, cercadas por los cuerpos materiales que me parecen cada vez más definitivos, incluyendo toda la notoria desviación de sus figuras. (Eltit – Errázuriz 2010: 10)

I corpi di Putaendo non sono quindi visibili in quanto corpi oggettivi, monolitici e sempre uguali a sé stessi, sono corpi che prendono vita, forma e consistenza solo nella relazione con altri corpi, con altri soggetti che si aprono al loro sguardo. Da questo gioco di rispecchiamenti e di intersezioni soggettive e psichiche nasce una nuova forma di testimonianza, una testimonianza al secondo grado, una metatestimonianza, capace di rendere visibile l'invisibile e narrabile l'inenarrabile attraverso il corpo vivo di chi si incarica, si prende carico della testimonianza.

Di qui la perfetta coerenza dei percorsi dischiusi dai fotogrammi: sette sezioni, molto diverse tra loro, nella forma e nei contenuti e tutte indissolubilmente riconducibili all'amore, come esperienza di soglia e di deterritorializzazione.

¹² Nel senso fenomenologico espresso da Merleau Ponty e indagato da Didi-Huberman nelle sue riflessioni dedicate all'immagine (Didi-Huberman, 2008, in particolare si veda l'introduzione).



Le lettere che costituiscono *El infarto del alma*, testimoni di un amore infelice, assente, perduto per sempre; il diario di viaggio, che rende conto dell'itinerario di Paz Errázuriz e Diamela Eltit nella struttura psichiatrica; *La falta*, che attraverso il linguaggio esatto del microracconto esprime sentimenti di privazione e di indigenza; *El otro mi otro*, sorta di saggio che, a partire dalla messa in discussione della teoria lacaniana del desiderio, riflette sulla tensione dinamica dell'io verso l'altro, in una sorta di viaggio a ritroso nel grembo della madre; *El sueño imposible* e *Juana la loca*, sorta di materiale clinico, trascrizione del sogno di una paziente e libera riflessione sulla sua pazzia; *El amor a la enfermedad*, nuovo apparato saggistico che, a partire da una serie di osservazioni sul legame tra amore e malattia nel romanticismo, divaga sul rapporto tra amore e produttività facendo eco alle teorie di Deleuze sulla capacità del desiderio di costituirsi come produzione sociale alternativa, attraverso la creazione della relazione.

Tutti questi apparati costituiscono una concrezione delle immagini di Putaendo, e convergono nella produzione di una testimonianza corale, collettiva, edificata non solo dalle interpreti dirette della visione, Errázuriz ed Eltit, ma anche da ogni lettore si appresti a entrare nel testo (non è un caso che *El infarto del alma* si apra con un'immagine, accompagnata da un appello diretto trasversalmente al ricevitore del testo: "Te escribo ¿Has visto mi rostro en alguno de tus sueños?").

Ma possiamo dire di più: se nell'Apocalisse l'annuncio portato in visione dall'Angelo era un chiaro messaggio del volere di Dio, di una verità e di una volontà assoluta, gli angeli di Putaendo non sono più in grado di condurre alcun messaggio. Sono angeli ombrosi e silenziosi, capaci di esibire solamente le profondità della terra, una breccia, un varco *memorioso*, capace di mostrare la stratificazione del suo passato. Di qui la straordinaria evocazione dell'angelo che presenta la lettera ad incipit dell'intera narrazione:

Ah tú y yo habitamos en una tierra difusa, con grietas tan profundas que impiden el encuentro. A quién podría decirle que el ángel se niega a llevarme sobre sus espaldas y me desprecia y me abandona en las peores encrucijadas que presentan los caminos. No hay sombra más devastadora, más poderosa que la que proyecta el vuelo de un ángel. Sé que necesito una espada para abrirme camino ahora que la tierra acaba de espesarse. (Eltit-Errázuriz 2010: 5)

Che cosa resta della testimonianza e alla testimonianza? Solamente la cavità concava del sottosuolo, da esplorare, da indagare, da interrogare. La testimonianza come denuncia e come proclamazione, come rottura dei discorsi canonici, linea di fuga capace di riscattare l'uniformità dei linguaggi dell'ordine costituito, dei dispositivi del potere e creare così una nuova lingua, della relazione e del contatto, una lingua polifonica, data dallo stare-insieme, dall'essere-insieme.



BIBLIOGRAFIA

Avelar I., 1999, *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*, Duke University Press, Durham.

Boccali R., 2009, "Immagini da Patmos. Visioni e profezie dal tempo debito al tempo differito", in *Poli-femo*, n. 0 *Apocalisse*, pp. 239-256.

Brito E., 1990, *Campos Minados. (Literatura Post-Golpe en Chile)*, Cuarto Propio, Santiago de Chile.

Consoli S., 1995, "El relato del psicótico", in Julia Kristeva (ed.), *Loca verdad (Verdad y verosimilitud del texto psicótico)*, Fundamentos, Madrid, pp. 94-98.

Deleuze G. – Guattari F., 2002, *L'Anti-edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino.

Deleuze G. – Guattari F., 2003, *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma.

Didi-Huberman G., 2008, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Mondadori, Milano.

Didi-Huberman G., 2005, *Immagini malgrado tutto*, Cortina, Milano.

Dorfman A., 1986, "Código Político y Código Literario: El Género testimonio en Chile hoy" in Jara, René – Hernán Vidal (eds.), *Testimonio y Literatura*. Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis, pp. 170-234.

Eltit D. –Errázuriz P., 2010, *El infarto del alma*. Ocholibros, Santiago de Chile.

Eltit D., 2003, *El padre mío*, LOM, Santiago de Chile.

Eltit D., 2000, *Signos vitales: escritos sobre literatura, arte y política*, Planeta/Ariel, Santiago de Chile.

Epple J. A., 1994, *El arte de recordar*, Mosquitos Editores, Santiago de Chile.

Forcinito A., 2006, "Voz, escritura e imagen: arte y testimonio en *El infarto del alma*". *Hispanófila*, n. 148, University of North Carolina, Department of Romance Languages & Literatures, pp. 59-72.

Foucault M., 1998, *Storia della follia nell'età classica*, Einaudi, Torino.

Jara R. - Vidal H. (eds.), 1986, *Testimonio y Literatura*. Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis.

Lagos M. I. (ed.), 2000, *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit 1983-1998*. CEGECAL /Cuarto Propio, Santiago de Chile.

Lértora J. C. (ed.), 1993, *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Cuarto Propio, Santiago de Chile.



Llanos Mardones B., 1997, "Eltit y la geografía del discurso del padre". *Literatura y Lingüística*, n. 10, Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago de Chile
<http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58111997001000002&script=sci_arttext>

Malverde I., 1993, "Esquizofrenia y literatura: la obsesión discursiva en *El Padre Mío* de Diamela Eltit" in Juan Carlos Lértora, Juan Carlos (ed.), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, pp. 155-166.

Morales L., 2009, "La verdad del testimonio y la verdad del loco" in Rubí Carreño Bolívar, *Diamela Eltit: Redes locales, redes globales*, Iberoamericana, Madrid, pp. 175-190.

Moreiras A., 1996, "The Aura of Testimonio", in George Gugelberger (ed.). *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*, Duke University Press, Durham, pp. 192-224.

Narváez J. (ed.), 1988, *La invención de la memoria*, Editorial Pehuén, Santiago de Chile, 1988.

Narváez J., 1986, "El testimonio 1972-1982. Transformaciones en el sistema literario" in René Jara - Hernán Vidal (eds.), *Testimonio y Literatura*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis, pp. 235-302.

Ortega J., 2004, "La alegoría del Apocalipsis en la literatura latinoamericana", in Fabry G. -Logie I. - Decock P. (eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Peter Lang, Oxford.

Patruno L., 2010, "El padre mío: hacia otro camino testimonial", *Actas del XXXVIII Congreso Internacional del Instituto de Literatura Iberoamericana (ILLI)*, 9 y 12 de junio de 2010. <<http://www.iilgeorgetown2010.com/2/pdf/Patruno.pdf>>

Pratt M. L., 2000, "Des-escribir a Pinochet: desbaratando la cultura del miedo en Chile", *Nomadías n. 2, Creación y resistencia. La narrativa de Diamela Eltit*, *Nomadías*, Serie Monográfica (Cuarto Propio, Santiago de Chile), pp. 17-34.

Ramos J., 2001, "Dispositivos del amor y la locura". *Nomadías 2*, SISIB, Universidad de Chile, Santiago de Chile.

<<http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/nomadias/n2/ramosj.html>>.

Recalcati M., 2011, *Cosa resta del Padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Raffaello Cortina, Milano.



Recalcati M., 2010, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*. Raffaello Cortina, Milano.

Richard N., 1998, *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Cuarto Propio, Santiago de Chile.

Scarabelli L., 2012, "La narrativa de Diamela Eltit y los límites del testimonio hispanoamericano", *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, 5.

Laura Scarabelli è ricercatrice di Lingue e Letterature Ispanoamericane presso l'Università degli Studi di Milano. Nelle sue indagini si è occupata delle forme di rappresentazione del negro e della mulatta nella narrativa antischiavista cubana (*Identità di zucchero. Immaginari nazionali e processi di fondazione nella narrativa cubana*, 2 vols., 2009) e dell'analisi dell'opera di Alejo Carpentier dalla prospettiva delle scienze dell'immaginario (*Immagine, mito e storia. El reino de este mundo di Alejo Carpentier*, 2011). Suo ulteriore ambito di interesse è la riflessione sulla modernità e postmodernità in America Latina (co-curatela di *Itinerari di cultura ispanoamericana. Ritorno alle origini e ritorno delle origini*, 2011). Attualmente si sta dedicando allo studio della narrativa della postdittatura del Cono Sur, con particolare attenzione agli apporti offerti dalle teorie biopolitiche.

laura.scarabelli@unimi.it