

El italiano en la Argentina como expresión de desarraigo: testimonios orales, escritos y espectáculos de narración oral

María Inés Palleiro

Universidad de Buenos Aires/ CONICET

palleiroines@gmail.com

Resumen

En esta contribución, me ocupo de aspectos identitarios vinculados con la incorporación del idioma y de la cultura italiana en testimonios y espectáculos artísticos vinculados con experiencias de migración, que combinan los códigos lingüísticos del castellano y del italiano. Trabajo, así, con dos *performances* de la narradora profesional argentina de origen italiano Juana La Rosa, “Detrás de las huellas” e “Hija de esta tierra”, dedicadas a la reconstrucción de la memoria de migración italiana en la Argentina, y con testimonios orales y escritos de la periodista italiana judía y Madre de Plaza de Mayo Vera Jarach, sobre la desaparición de su hija adolescente Franca Jarach, en tiempos de la última dictadura militar argentina. El objetivo es subrayar el impacto de experiencias de desarraigo en el discurso lingüístico, elaborado estéticamente en *performances* artísticas y recuperadas en enunciados testimoniales.

Considero la narrativa de desarraigo como género de discurso, a partir de los conceptos de Bajtín, quien define los géneros como tipos temáticos, compositivos y estilísticos situados. Destaco la relevancia de la corporalidad en los textos analizados, tanto en el despliegue performativo como en la evocación testimonial. Rastreo en los textos la metáfora del viaje, orientada a reconstruir una memoria bicultural. Considero esta estrategia retórica como dispositivo de reconstrucción de la memoria a través de la actualización del pasado en el presente. Como contrapartida del trabajo metafórico, identifico operaciones metonímicas vinculadas con el desarraigo migratorio y con la fragmentación de los cuerpos mutilados y desaparecidos durante la última dictadura militar argentina. Relaciono, entonces, el desarraigo con la retórica de la falta, propia de la metonimia, cuya completud es recuperada en expresiones estéticas a través de mecanismos de condensación simbólica del orden de la metáfora.

Palabras clave: narrativa de desarraigo – italiano – Argentina – Juana La Rosa – Vera Jarach

Introducción y fundamentos conceptuales

La vivencia de las lenguas vinculada con un código comunicativo convive a veces, en experiencias de desarraigo, con la pervivencia de otros que remiten al lugar de origen, como puede advertirse en discursos artísticos y testimoniales que recurren al idioma italiano para dar cuenta de experiencias migratorias.

La migración es un movimiento voluntario o involuntario de personas relacionado con situaciones diversas, desde guerras, persecuciones y genocidios, hasta la búsqueda de un nuevo espacio donde probar fortuna, establecer nuevos lazos familiares, u otras

motivaciones que impactan socialmente tanto en el contexto de origen como en el de llegada (Capello *et al.* 2014). Tal experiencia favorece la reconstrucción de identidades plurales, vinculadas con un sentido de pertenencia y de diferenciación de un colectivo frente a otros (Bauman 1972). Los/as inmigrantes son sujetos que acceden al espacio simbólico de una cultura diferente a la de su lugar de origen, en un cruce que da lugar a una tensión bicultural, rasgo distintivo de la retórica del desarraigo.

El discurso del desarraigo puede considerarse un género con recursos retóricos propios (Palleiro 2017) como la metáfora del viaje migratorio y la dinámica

metonímica, que remite a la experiencia de la falta y la ruptura de una continuidad, restauradas mediante el trabajo metafórico en expresiones emblemáticas como los viajes de la memoria, narrados a través de una combinación de códigos que da cuenta de una doble herencia lingüística y cultural.¹

Tales rasgos pueden advertirse en un archivo de relatos, compuesto por dos espectáculos de la narradora oral profesional Juana La Rosa: uno que tuvo lugar en el taller de memoria de migración “Detrás de las huellas” y otro, presentado en una sala teatral porteña, y por un testimonio oralizado de Vera Jarach, periodista judía italiana y Madre de Plaza de Mayo, referido a la desaparición de su hija adolescente italo-argentina Franca, durante la última dictadura militar argentina. El archivo, en su acepción etimológica de *arkhé*, constituye un principio de organización y domiciliación de la memoria (Derrida 1997) y la narrativa puede considerarse como principio cognitivo de articulación secuencial de la experiencia (Bruner 2003), que actualiza el pasado desde el presente. Dicha actualización del pasado remite a un proceso de construcción e invención de tradiciones (Fine 1989; Hobsbawm y Ranger 1983) a partir de un ejercicio de memoria –que consiste en la facultad de recordar, a través de procesos asociativos (Ferrater Mora 1971)–. La retórica del desarraigo recurre a signos icónicos, indiciales y simbólicos (Peirce 1987), vinculados con expresiones estéticas de configuraciones identitarias, objeto de estudio de la folklorística (Bauman 1977, Palleiro 2008, 2004a y b, 2018). Las expresiones narrativas por considerar tienen en común la combinación del italiano con el castellano, orientada, en el caso de Juana, a reconstruir aspectos identitarios vinculados con la memoria cultural de sus ancestros, y en el de Vera, a establecer una continuidad entre las experiencias de exterminio sufridas por sus mayores en tiempos del Holocausto judío y por su hija Franca, detenida desaparecida.

La construcción de una memoria bicultural en espectáculos performativos: la voz de Juana La Rosa

La construcción de una memoria bicultural es un tópico dominante en los espectáculos de la actriz-narradora Juana La Rosa, que tienen como fase previa la configuración de un repertorio que incluye, muchas veces, composiciones folklóricas. Un aspecto fundamental de la actividad de los narradores profesionales es la elaboración de repertorios (Palleiro 2016) que ponen en marcha un juego poético de selecciones y combinaciones (Jakobson 1964) para elegir no solo qué relatos se van a contar, sino también con cuáles otros se los pondrá en relación, para lograr un efecto estético. No es un dato menor que Juana, arquitecta, haya tenido un perfil profesional previo que la llevó a encarar la tarea artística con la misma profesionalidad que la de su formación de base. En entrevistas personales que hemos analizado en Palleiro y Fischman (2009), Juana asoció la construcción de mundos de palabras con materiales diversos, como los códigos del español y el italiano, con una arquitectura utilizada para articular la herencia de sus ancestros italianos con su cultura argentina.

“Detrás de las huellas”: una apertura a cruces lingüísticos y culturales

Este espectáculo performativo, que tuvo lugar en un taller de memoria oral, coordinado por Juana La Rosa y por mí misma, en setiembre de 2009, en la Asociación Calabresa de Buenos Aires, consistió en dos encuentros. La actuación de Juana tuvo lugar en el primero, el del día 19 de setiembre.²

Para comentar este espectáculo, resulta operativa la distinción entre memoria mimética, que concierne al hacer; la de las cosas; la comunicativa, vinculada con el lenguaje; y la cultural, que sirve como instrumento de transmisión del sentido, relacionado con la construcción social de identidades (Halbwachs 1968). Así, una valija y otros objetos relacionados con la memoria de las cosas sirvieron para reconstruir la memoria de

1 Estos rasgos fueron identificados a partir de un archivo de expresiones de narrativa de migración analizados en Palleiro (2011, 2017).

2 En el segundo, desarrollado el 23/09/2009, coordiné una actividad de narración oral a partir de la matriz folklórica de “El pasajero fantasma” (Palleiro 2017).

italianos que llegaron a nuestras tierras australes con su bagaje cultural.

El propósito del taller fue expuesto en el siguiente texto, redactado por Juana y por mí misma, difundido en la gacetilla de la Asociación:

La idea es desandar los caminos recorridos en el pasado por nuestros mayores, atreverse a cruzar el mar nuevamente con los barcos de la memoria, para traer al presente los recuerdos almacenados en los archivos del corazón, y ponerlos en relatos, que son como símbolos de otros tiempos y de otros lugares que dejaron nuestros padres y abuelos.

Con este propósito, la narradora adoptó el personaje de “Juana de la Valija” y abrió el encuentro con un cuento tradicional siciliano, auxiliada por una escenografía que consistió en la mencionada valija antigua, en la que colocó objetos propios de la cultura italiana: discos de vinilo con música de ópera, un pañuelo bordado por su abuela, el libro *Dolce Paese*, y un muñeco representando a *Pinocchio*, obra de un “*falegname*” (carpintero) italiano, traído a la Argentina desde la tierra de sus ancestros. Tales objetos, nombrados en italiano, adquirieron el valor de símbolos de una tradición étnica y familiar, asociados también con la memoria comunicativa, en una combinación de códigos lingüísticos encaminada a reconstruir una memoria cultural, a partir de una praxis artística.

La *performance* tuvo como eje una secuencia narrativa expresada en la oralidad que proporcionó un patrón de organización del recuerdo, reconstruido mediante las conexiones flexibles de la memoria (Assman 1997). Tales asociaciones flexibles permiten comparar la estructura de los relatos orales con un hipertexto virtual, definido como conjunto de bloques textuales, unidos entre sí por nexos asociativos flexibles, establecidos libremente por el usuario de un sistema informático (Nelson, 1992; Palleiro, 2004a y 2018). La narración oral actualiza un universo de saberes narrativos relacionado con la memoria colectiva, recreados con un estilo personal, espontáneo y acumulativo, que

despliega elementos identitarios. Tal estilo acumulativo es un rasgo distintivo de las psicodinámicas de la oralidad, contrapuestas a las estructuras subordinativas y abstractas del texto escrito (Ong 1987). Juana narró en forma oral su viaje a Sicilia, tierra de su padre y abuelos y, a partir de tales asociaciones flexibles, utilizó palabras en italiano para evocar los recuerdos de su *nonna* Giovanna, que enmarcaron la narración de un cuento de Giufá, célebre *trickster* o burlador del folklore siciliano, a quien José Pedrosa definió como “un siciliano [...] emblemático [...] en el que se reflejan [...] de modo irónico [...] virtudes [y...] vicios [...] emparentado con [...] personajes [...] que bajo nombres diferentes van y vienen por [...] paisajes fascinantes” (Pedrosa en Reitano y Pedrosa 2010: 16-17).³ Juana calificó a Giufá como “un tonto que no lo es tanto”, y lo asoció con el viaje a la tierra de sus ancestros, tópico de la narrativa de migración de dimensión arquetípica. El arquetipo es una forma constitutiva del mito, que remite a experiencias almacenadas en la memoria de la humanidad de distintos tiempos y lugares en el inconsciente colectivo, y actualizadas en contextos concretos, que se manifiestan individualmente (Jung 2009). El arquetipo característico de esta narrativa es el del viaje mítico del héroe (Villegas [1973] 1978), cuya primera instancia es la de separación del lugar de origen, seguida por pruebas que el protagonista debe superar lejos su lugar natal, para regresar victorioso o enriquecido. En el viaje migratorio, la prueba es la de adaptación a un nuevo contexto, a partir del desarraigo dado por la separación del lugar natal, que tiene como eje desplazamientos espaciales propios de la metonimia, los cuales requieren muchas veces el aprendizaje de otra lengua. El desafío de adaptación a nuevas realidades permite, en ocasiones, regresar en forma material o simbólica al paisaje originario, con el enriquecimiento de la experiencia vivida. Juana recuperó esta experiencia mediante una elaboración metafórica que le permitió, como enunciaba la gacetilla, desandar el camino de los antepasados y revertir el desarraigo con un viaje reparador. Walter Benjamin ([1933] 1982) asocia el viaje con el pasaje de una frontera, y se refiere a la experiencia (iniciática) del narrador al ingresar en el mundo de los relatos. Esta

3 En el folklore del mundo hispanohablante encontramos personajes similares, como Pedro de Urdemales en España y Pedro Ordimán en Argentina (Palleiro 2014).

es también una frontera lingüística, recuperada en el espectáculo mediante la incorporación del idioma italiano, para recobrar espacios físicos y simbólicos asociados con cruces interculturales. Juana utilizó recursos lingüísticos y corporales para reconstruir este viaje de la memoria en una actuación o *performance*. Dicha praxis consistió aquí en la construcción de un mensaje estéticamente marcado, ante una audiencia (Bauman 1977), en una actuación orientada a afianzar el sentido de pertenencia al colectivo ítalo-argentino, a través de un trabajo poético anclado en la corporalidad. Esta *performance* puede ser entendida no solo en el sentido que le da Richard Bauman de orientación ante una audiencia que legitima al/ a la enunciator/a, sino también, en el matiz que le agrega Richard Schechner (2000) de representación espectacularizada de la vida social en escena, con el efecto transformador propio de las prácticas artísticas. Ciertamente, la actuación performática de Juana –quien, en una referencia de su propio oficio, hizo suyas palabras de Ana Padovani al definirse, en la fase de preparación del espectáculo, como “actriz narradora”–, tuvo un sesgo marcado de despliegue actoral, dado no solo por el uso de recursos teatrales como la escenografía y la música, sino también por el trabajo corporal y la modulación de la voz, fruto de un trabajo previo de ensayo y elaboración de un guion, realizado con gran profesionalismo y con el manejo consciente de técnicas actorales.⁴ El significativo del viaje remitió a experiencias de desplazamiento, recuperadas por la memoria, que se vinculan con la ruptura de continuidad de permanencia en un territorio, propia de la metonimia. Con un estilo apelativo, Juana propuso al público “abrir la valija” de los recuerdos en su *performance* cercana al hecho teatral, con una modulación particular de la voz de tonos bajos y ritmo pausado que crearon un clima evocativo, y con gestos y ademanes orientados a atraer al espectador hacia el viaje imaginario. Estos recursos imprimieron a la *performance* un estilo personal, subrayado por el discurso corporal. La narración oral tiene ciertamente una impronta somática (Ong 1987) dada por la interacción presencial con el auditorio, ante el que los/as

narradores/as despliegan una red de signos mediante el cuerpo que se carga de significaciones expresadas espontáneamente, con un lenguaje de alcances mayores al de toda estructuración verbal (Merleau Ponty [1945] 1994). Eliseo Verón (1988) subrayó al respecto que todo discurso es de cuerpos actuantes, y consideró el cuerpo como capa metonímica de producción del sentido, con una relación de contigüidad existencial con aquello que designa. El discurso corporal emite, en efecto, de modo consciente e inconsciente, signos indiciales, dado que el cuerpo no puede desprenderse de la existencia histórica del sujeto. El despliegue corporal de Juana incluyó un juego de partes, propio de la sinécdoque (Le Guern 1985). Reprodujo así los movimientos fragmentarios de Giufá, vinculados a través de operaciones asociativas con el emblema metafórico del viaje a Sicilia, como dispositivo de recuperación de la memoria migrante a través de su tradición narrativa. Este trabajo metafórico tuvo que ver con la condensación de significaciones (ibíd) vinculadas con la recuperación de un universo cultural a través de la memoria, aglutinadas en el significante emblemático de Giufá. Tal condensación metafórica estuvo orientada a reparar la herida metonímica del desgarramiento migratorio. Juana hizo uso también de la dimensión icónica de la imagen corporal, empleando un vestuario colorido, con el motivo de la Trinakria,⁵ emblema de la cultura siciliana. La selección del relato siciliano, que evidenció el carácter de archivo de la memoria colectiva del cuento folklórico en tanto expresión narrativa espontánea de identidades colectivas (Palleiro, 2004a y b), estuvo motivada por su potencialidad para intercalar palabras en italiano, para asociarlo con la memoria de su abuela Giovanna. Fue así como, para introducir el cuento, Juana narró una anécdota personal de tono jocoso, vinculada con la historia de su abuela, cuya casa fue a buscar a Aci Reale:

De pronto, apareció una señora: –*Si ricorda di Giovanna Garano? Me contesta que sí, que habían vivido en esa casa [...] hasta que se fueron a la Argentina. – ¿Me parezco a mi nonna Giovanna? –Ma no!*

4 Para una reflexión más detallada acerca de la *performance* teatral en los narradores profesionales, ver Palleiro 2009: 97-141, especialmente pp. 99-101.

5 La *Trinakria* es un emblema que consiste en tres piernas flexionadas, que simbolizan los tres montes de Sicilia, con la cabeza de Medusa en el centro.

Lei era alta, bellissima! [...] Y ahí se fue una ilusión, la de parecerme a mi *nonna* Giovanna [...] de la que heredé el nombre [...] y los cuentos.

El recuerdo de la belleza de su abuela, recuperado a partir de un diálogo que incorporó frases en italiano, situó el relato en el plano de la “ilusión” de un parecido, recuperado a partir del “nombre” y de “los cuentos” que le permitieron reconstruir la memoria familiar, inscripta en una tradición migrante. Este y otros recursos del estilo folklórico fueron utilizados en una *performance* teñida con sus propias vivencias, enmarcada dentro de la travesía hacia el “*dolce paese*”. Esta travesía dio lugar a una evocación reminiscente del tiempo de la infancia mediante un discurso referido, en el cual la narradora recuperó las historias que “contaba mi papá”, aprendidas oralmente de la “*nonna Giovanna*”.

La combinación de códigos remite a la cuestión de las variantes, eje de la oralidad folklórica (Menéndez Pidal 1974). El cuento folklórico vive en variantes (Chertudi 1978), introducidas a partir de modificaciones de patrones temáticos denominados “tipos” y “motivos”. Los motivos son las unidades temáticas mínimas comunes a relatos de diversos tiempos y lugares, cuya combinación estable configura “tipos” narrativos (Thompson 1946), inventariados en el Índice Universal de Tipos de Aarne-Thompson-Uther (conocido con el acrónimo ATU). El cuento elegido por Juana tiene elementos temáticos comunes con el tipo ATU 1643 (“*Money inside the statue*”), al que la narradora vinculó con la serie narrativa de Giufá. En su *performance*, Juana intercaló variantes de “detalles” referidos al “*dolce paese*”, lugar de origen del protagonista del relato. Jan Mukarovsky (1977) consideró ese clase de “detalles” como unidades semánticas básicas de la composición folklórica, ejes de la transformación de estereotipos, generadores de variantes.

A partir de los parámetros de Mijaíl Bajtín (1982), quien definió los géneros como tipos temáticos, compositivos y estilísticos situados, caractericé la matriz narrativa folklórica como un conjunto de patrones temáticos (como los tipos y motivos), compositivos (episodios o secuencias) y estilísticos (estrategias retóricas), identificables mediante la confrontación

intertextual de versiones (Palleiro, 2004a; Palleiro, 2018).

En cuanto a composición y estilo, el relato giró en torno a la antítesis entre la ingenuidad de Giufá y la astucia de su madre, desplegada en el desarrollo secuencial. Esta antítesis fue el elemento estructurante del relato: fue resaltada por Juana desde el comienzo, en el que describió a Giufá como “un tonto que no lo es tanto”, ya que, gracias a su ingenuidad y a su aparente tontería, logró ganar una gran cantidad de dinero. Tal ingenuidad contrastó con la actitud desconfiada y astuta de la madre, dispuesta a obtener ventaja y rédito económico por la venta de pertenencias tales como “la tela”, valiéndose del accionar de su hijo, a quien impartió precisas instrucciones para la consecución de su objetivo de conseguir dinero. En el aspecto temático, Juana refirió cómo la madre mandó a Giufá a salir a vender una tela –lo que responde al motivo folklórico de la salida del protagonista de su hogar– y este acabó vendiéndosela a una estatua desnuda, a la que, enojado por la falta de pago, terminó rompiendo, descubriendo así un tesoro escondido en su interior. Este tesoro adquirió el valor metafórico del bagaje cultural atesorado en la valija de los recuerdos que formó parte de la escenografía del espectáculo. Las regularidades de tema, composición y estilo configuraron la matriz de “El tesoro escondido en la estatua”. Mediante agregados, supresiones, sustituciones y desplazamientos de posición de detalles (Mukarovsky 1977), Juana introdujo variantes en la matriz para construir su propia versión, con una combinación de códigos del castellano y del italiano. Refirió así cómo el “tonto” Giufá logró hacerse rico gracias a un error, ocasionado por su tontería, que lo llevó a descubrir dinero oculto en el interior de la estatua. Juana reprodujo con su propio cuerpo los gestos y movimientos torpes del protagonista, en un juego sinecdótico de partes que imitó los movimientos de Giufá, en distintas secuencias en las que se desplazaba, caminando de un lado a otro, para ofrecer una tela a distintas personas, con movimientos de brazos y manos. El lenguaje somático funcionó así como punto de anclaje de una *performance* desplegada en una secuencia narrativa, que proporcionó un formato apto para la articulación entre cuerpo y memoria. Tal despliegue favoreció el entretejido del cuento de Giufá con experiencias personales (Labov y

Waletzky 1967), como la del encuentro con la vecina siciliana que había conocido a su abuela, en el viaje de recuperación de la memoria. El viaje migratorio, vivido como desgarramiento y como pérdida de espacios del orden de la metonimia, fue recuperado así a través del principio narrativo y del trabajo integrador de la metáfora.

La experiencia del viaje fue utilizada por Juana para emprender un camino hacia un lugar y un momento concretos: el pueblo de Aci Reale y la fecha de nacimiento de su padre, inscrita en los registros del *dolce paese*. Este viaje nostálgico tuvo como anclaje la geografía de Sicilia, enlazada con el mapa simbólico de los recuerdos familiares, condensados en las figuras del padre y de la abuela que encarnaron la tradición de sus ancestros. La combinación de códigos sirvió para recuperar la memoria migratoria a través de la incorporación de palabras en italiano, como *nonna*, *dolce paese* y *falegname* (carpintero), en el discurso actoral. A partir de esta reconstrucción performática, Juana resignificó la experiencia del desplazamiento espacial de sus mayores, en una condensación metafórica que logró reunir distintas tradiciones lingüísticas y culturales en un producto artístico.

La memoria mestiza en clave femenina: “Hija de esta tierra” de Juana La Rosa

La identidad migrante, asociada con la doble tradición italiana y argentina –tópico recurrente en el repertorio de esta narradora– fue el eje de otra *performance* realizada con la cantante profesional Valeria Donati, en el espectáculo “Hija de esta tierra”, representado en 2017 y 2018 en la sala porteña “El camarín de las musas”. En dicha *performance*, Juana entrelazó recuerdos de su propia herencia siciliana, que incluyó composiciones tradicionales, con la cultura argentina. En un recorrido diacrónico, destacó la herencia de los pueblos originarios e incluyó la narración de episodios protagonizados por mujeres argentinas durante la gesta independentista, en una revalorización de la microhistoria en clave femenina.

El hilo conductor del espectáculo, que entrelazó narrativa y canto, fue el diálogo entre herencia europea y culturas vernáculas, ensambladas en el personaje de la propia Juana. Ella afirmó su doble filiación italiana y argentina, resaltada por la intercalación de la canción de cuna “*La Siminzina*” de Rosa Balistreri, que recrea patrones folklóricos en dialecto siciliano:

Vò e la rivò, ora veni lu patri tò / e ti porta la siminzina, la rosamarina e lu basilicò // Oh figlia mia lu Santu pasau / e di la bedda mi 'nni spiau / e iu ci dissi:—la bedda durmìa / e dormi figlia di l'arma mia. // Vò, vò, vò, / dormi figlia e fai la vo.

Ro y arroró, que ahora viene el padre tuyo / Y te trae la semilla de zapallo, el romero y la albahaca // ¡Oh, mi hija el santo pasó/ y por la bella me preguntó / Y yo dije: “La bella dormía”. / Y duerme, hija del alma mía. // Ro, ro, ro / Duerme hija, y arroró.

Esta canción es una *ninna nanna* o canción de cuna cantada por madres sicilianas con acompañamiento de movimientos corporales que asemejan el vaivén de una barca, con especial modulación de voz y un ritmo que reproduce el movimiento ondulatorio.⁶ Todos estos aspectos fueron actuados con el canto de Valeria, y los movimientos corporales de Juana. La combinación de los códigos musical, corporal y lingüístico estuvo orientada a reafirmar una identidad bicultural, que llevó a Juana a subrayar su condición de “hija de esta tierra”, que dio título al espectáculo. El eje de la *performance* fue la puesta en acto de la propia identidad, en un contrapunto polifónico entre la narración de Juana y la musicalización de Valeria. A este diálogo, que tuvo como pre-texto el trabajo poético de selección y combinación de un repertorio, se sumó la elección de un vestuario que incluyó detalles ornamentales vernáculos como la guarda pampa en la ropa de Juana y Valeria, cuidadosamente armonizada para crear un efecto de complementación entre ambas *performers*. Tal efecto fue subrayado por iluminación y maquillaje, en una combinación multisemiótica, a partir del pre-texto del guion. Todo esto dio pie para una representación espectacular de la vida social en escena, propia de la *performance* (Schechner 2000), con una puesta en

6 Tales especificaciones referidas a esta canción se encuentran en el sitio <http://www.culturasiciliana.it/>.

acto de aspectos identitarios vinculados con las tradiciones locales de Sicilia y de pueblos originarios de la Argentina.

Desarraigo y cuerpo ausente: el testimonio de Vera Jarach

El desarraigo, expresado mediante la combinación del castellano y el italiano, fue también el tópico dominante de un evento artístico encuadrado en el proyecto de extensión universitaria “Actuar las memorias” del Instituto Universitario Nacional del Arte, que coordiné en el año 2002, en el Museo “José Hernández” de la Ciudad de Buenos Aires. Dicho evento tuvo como protagonistas a dos mujeres ítalo-argentinas: la antropóloga Eleonora Smolensky y la periodista y Madre de Plaza de Mayo Vera Vigevani Jarach, autoras de una obra testimonial sobre italianos judíos en la Argentina (Smolensky y Jarach 1999). Smolensky se refirió a la experiencia de migración del colectivo italiano-judío, llegado a la Argentina desde Italia como consecuencia de las leyes raciales. Este fue el marco para la narración testimonial de Vera, quien evocó la memoria de su hija Franca, joven alumna del Colegio Nacional de Buenos Aires, desaparecida en 1976 siendo todavía adolescente, víctima de las persecuciones políticas de la última dictadura militar argentina. El evento tuvo como telón de fondo la exhibición de dos gigantografías del fotógrafo Marcelo Brodsky, actualmente domiciliadas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, cuya reproducción se encuentra en su libro de testimonios fotográficos y verbales *Buena Memoria* (Brodsky 2000). Tal gigantografía consiste en una intervención sobre la foto escolar del primer año del mismo colegio secundario al que asistió Franca, correspondiente al curso de su hermano desaparecido Fernando Brodsky, con imágenes tachadas de los alumnos desaparecidos. La segunda gigantografía, en sepia, representa las aguas del Río de la Plata con el epígrafe “Al río los tiraron. Se convirtió en su tumba inexistente”. Este fue el marco visual para la oralización de Vera, quien leyó un testimonio escrito incluido en la obra de Brodsky. Dicho testimonio recurrió a patrones de la narrativa personal y del discurso folklórico para destacar la condición de

ítalo-argentina de Franca y expresar su consideración sobre la Argentina como espacio de prolongación de la tragedia sufrida por sus mayores. Vera relacionó las persecuciones del fascismo italiano con el desarraigo migratorio y la desaparición de su hija, que selló una continuidad entre experiencias de persecución con final trágico. Vinculó así la metáfora del viaje con el desplazamiento del viaje migratorio a través del océano Atlántico de ella y de su esposo, y con el tránsito de la vida hacia la muerte de Franca, anclada en la “tumba inexistente” del Río de La Plata, como Vera supo mucho después por las declaraciones testimoniales de sobrevivientes de la ex ESMA.⁷

En el mencionado testimonio, consignado en la edición bilingüe en castellano y en italiano del libro de Brodsky (2000) y oralizado en el evento, Vera aludió a su propio viaje migratorio a raíz de las leyes raciales, y a las canciones tradicionales italianas escuchadas por Franca en su niñez, similares a las reproducidas por Juana La Rosa en su espectáculo, cuyo recuerdo, según su percepción materna, habría acompañado los últimos momentos de Franca durante su cautiverio en la ex ESMA, antesala de su muerte:

Esa Italia [...] dejé, niña de 11 años, pocos meses después de la promulgación de las leyes raciales [...] Llegamos a Buenos Aires en [...] 1939. Yo me casé con Giorgio Jarach, que había llegado [...] por el mismo motivo [...]. Nuestra única hija, Franca, estaba empapada de cultura italiana [...]; tenía 18 años cuando fue secuestrada, llevada a un lugar de detención clandestino [...] y luego “desaparecida” [...]. Durante años, tratando de imaginar algo a lo que ella pudiese aferrarse para resistir [...], yo pensaba [...] que [...] quizás habría recordado aquellas canciones italianas que cantábamos [...]. Hace poco supe que [...] fue una de las víctimas de aquellos dramáticos “vuelos” por medio de los que la dictadura se liberaba de hombres y mujeres, arrojándolos vivos en las aguas del Río de la Plata [...]. Cuando [...] llegué a Buenos Aires [...]. el color y el aspecto fangoso del río me impresionaron mucho a mí, que era una niña [...]. Ahora no puedo mirar hacia el río

7 Ver al respecto la declaración testimonial de Vera en la causa Ex ESMA, disponible en: <https://causaesma.wordpress.com/2013/03/07/audiencia-26-7-de-marzo-de-2013/>, consultada por última vez el 10-03-2022.

sin pensar que es la tumba de tantos desaparecidos, entre los cuales está mi hija. (Vigevani Jarach en Brodsky 2000: XVI-XVII)

L'Italia [...] lasciai, bambina di 11 anni, alcuni mesi dopol'emanazione delle leggi razziali [...] giungemmo a Buenos Aires nel [...] 1939 [...]. Io mi sposai con Giorgio Jarach, anche lui venuto [...] per le stesse ragioni [...]. La nostra única figlia, Franca, aveva un [...] patrimonio di cultura italiana [...]; aveva 18 anni quando fu sequestrata, portata in un luogo clandestino di prigionia [...] e poi "scomparsa" [...]. Quando, per anni, cercavo di immaginare a cosa ci si potesse aggrappare in quelle terribili circostanze [...], pensavo che [...] le sarebbero tornate allá memoria [...] quelle canzoni italiane che cantavamo assieme. Recentemente, però, ho saputo che [...] [fu] tra le vittime di quei drammatici "voli" mediante i quali la dittatura si liberava di uomini e donne, vivi, gettando nelle acque del Rio de la Plata [...]. Quando arrivai [...] a Buenos Aires [...], il colore e l'aspetto un po'fangoso impressionarono fortemente me bambina [...]. Ora non posso guardare verso il fiume senza pensare che é la tomba di tanti "desaparecidos", fra i qualli mia figlia". (ibíd: XVIII)

Este testimonio correspondió al de una "militante de la memoria", como ella misma se definió en el museo, sitio por excelencia de domiciliación de la memoria. En este mismo evento, jóvenes bailarines y bailarinas del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) crearon la coreografía "Vernos venir", en la que repusieron la corporalidad mutilada y ausente de los jóvenes desaparecidos, del orden de la metonimia, a través del cuerpo en movimiento desplegado en un espacio demarcado por las gigantografías de Brodsky, que recuperó en imágenes la densidad metafórica de la "tumba inexistente" del río. Tanto el testimonio verbal de Vera como el mensaje icónico de Brodsky tuvieron como eje la falta de un cuerpo, que recurrió al simbolismo metafórico de la imagen, y a la lógica sinecdótica de la fragmentación, como signo de violencia contra los cuerpos, en un ejercicio de ocultamiento de la corporalidad, implicado en la categoría de "desaparecidos". Las bailarinas desplegaron una coreografía con un juego sinecdótico de partes de brazos y piernas deslizándose por el suelo, al que sucedió una ronda

con el atuendo de pañuelos, imitando las rondas de las Madres de Plaza de Mayo. En este movimiento de ronda, considerado por Curt Sachs (1933) como manifestación primera de la danza con una dimensión cósmica, repusieron la corporalidad aniquilada, mediante el simbolismo corporal.

Los testimonios de Vera, en español y en italiano, desarrollaron tópicos vinculados con la continuidad de tragedias familiares ancladas en espacios y tiempos distantes. A la inversa de Juana, que recurrió a la combinación de ambos códigos para marcar su filiación bicultural presentada como sello identitario, Vera recurrió en su testimonio oralizado en el Museo al uso alterno de cada código para hacer conocer los horrores de las leyes raciales y el desgarramiento metonímico del viaje migratorio, que tuvo su clímax en la desaparición de su hija Franca. Fue así como Vera, en su discurso oral, tradujo ella misma fragmentos del texto original en italiano al castellano, en un ejercicio de lectura en el que destacó su condición de hablante bilingüe. La metáfora del viaje, anclada en imágenes auditivas como las de las canciones italianas, adquirieron en el discurso de Vera el valor de emblemas de memoria, en una condensación orientada a resignificar tragedias vividas en el pasado para evitar que, como advirtió Primo Levi (2002), lo que sucedió, que corre el peligro de repetirse, no vuelva a suceder en el futuro.

Espacio, tiempo y memoria funcionaron como dispositivos de organización del testimonio de Vera. El relato secuencial del viaje estuvo teñido de un estilo evocativo, que convivió con la denuncia de persecuciones y cuerpos desaparecidos. El tópico del viaje fue asociado a la vez con las persecuciones nazifascistas y con las de la última dictadura militar argentina, en un trabajo poético de selección y combinación de elementos, que apeló a la lógica sinecdótica de la falta, encaminada a una resignificación del pasado desde el presente anclado, del mismo modo que, en el espectáculo de Juana, en emblemas metafóricos del recuerdo. La memoria fue ponderada como dispositivo apto para conjurar estos horrores y evitar el peligro del olvido. Con lúcida elaboración retórica, Vera logró oralizar en castellano, en el evento del Museo "José Hernández", las palabras escritas también en italiano en la publicación *Buena Memoria* (Brodsky 2000), poniendo de

manifiesto una tradición bicultural sellada por su experiencia migratoria, que adquirió un sesgo trágico a lo largo de las generaciones. Bailarines y bailarinas repusieron la corporalidad de los desaparecidos en un despliegue coreográfico, mediante un juego sinecdótico de brazos y piernas, condensado en el simbolismo metafórico de la ronda.

A modo de cierre

Tanto el testimonio de Vera como el espectáculo de narración oral y la recreación coreográfica desplegaron una retórica de la memoria, orientada a reconstruir experiencias de migración italiana en la Argentina, actualizadas mediante un discurso que comprendió códigos verbales, musicales, fotográficos y corporales en una combinación multisemiótica. En el trabajo poético, tuvo especial relevancia la combinación del castellano, el italiano y el dialecto siciliano, vinculada con identidades locales integradas en una tradición multicultural que trazó un puente con comunidades originarias “de esta tierra”.

Los discursos evidenciaron una lógica sinecdótica del desarraigo, intensificada en el discurso de Vera por la amenaza sobre los cuerpos de jóvenes desaparecidos por el terrorismo de estado. El significativo metafórico del viaje, común a todos los discursos, condensó significaciones asociadas con la separación, el exilio, la guerra y la muerte, contrapuestas a recuerdos de arraigo en un pasado infantil. El paisaje estuvo ligado tanto con el ámbito físico como con el espacio cultural de cantos y los relatos, puntos de anclaje del recuerdo.

La narrativa de desarraigo se reveló como género discursivo con una retórica propia, caracterizada por el predominio de imágenes sensoriales, y por la contraposición entre dos ámbitos: el dejado atrás y el del nuevo contexto, en una tensión antitética con la evocación reminiscente del paisaje de infancia (Palleiro 2017). En este juego retórico, la narración tuvo el

poder de transformar el lugar físico en territorio, esto es, en espacio simbólico de relaciones culturales (Correa Álvarez y Doria López 2021). Un rasgo discursivo predominante es el uso de la primera persona testimonial, en un vaivén temporal entre pasado y presente, asociado a la comparación paralelística entre el paisaje de origen y el de llegada. El principio narrativo funcionó como soporte de actualización del recuerdo, que adquirió el formato de relación de experiencias personales y de actualización de matrices folklóricas, en un entretejido en el que cobraron relevancia “detalles” (Mukarovsky 1977) alusivos al lugar de origen.

En el espectáculo de Juana y en el testimonio de Vera, los ecos del italiano, del dialecto siciliano y de la cultura de los pueblos originarios, entretejidos con el castellano, contribuyeron a desmentir la ilusión de una identidad cultural monolítica, tanto en un grupo familiar como en contextos nacionales. La combinación de códigos, que en Juana incluyó el dialecto local y, en Vera, el bilingüismo, sirvieron como estrategias para actualizar la experiencia migratoria, encaminadas a reparar un desgarramiento metonímico, a partir de la condensación simbólica de la metáfora, que tuvo como punto de anclaje emblemas del recuerdo materializados en objetos, canciones, discursos verbales y corporales que buscaron tender un puente entre realidades diferentes.

La corporalidad adquirió relevancia en la actualización del recuerdo, y evidenció el carácter somático de la memoria oral (Ong 1987). El lenguaje se reveló como instrumento eficaz para trazar un perfil plural de la cultura argentina, articulada por la combinación de comunidades vernáculas, criollas y migrantes. La combinación multisemiótica de códigos –verbal, visual, musical y corporal– dio cuenta de un mosaico de identidades plurales, edificado a partir de experiencias de ruptura metonímica del orden, reconstruidas en una condensación orientada a restaurar una completud metafórica a partir de un ejercicio activo de memoria.

Referencias

- Aarne, Antti/ Stith Thompson ([1928] 1961): *The Types of the Folktale: a Classification and Bibliography*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Assman, Jan ([1992] 1997): *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Turín: Einaudi.
- Bajtín, Mijaíl (1982): *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno.
- Balistreri, Rosa (1967): “La Siminzina (tradizionale) (audio)”. La voce della Sicilia. En <<http://www.culturasiciliana.it/20-rosa-balistreri/le-canzoni-inedite/581-la-siminzina-liotti>> [Último acceso: 22-08-2023].
- Bauman, Richard (1972): “Differential Identity and the Social Base of Folklore”. En Paredes, Américo/ Richard Bauman (eds.): *Toward New Perspectives in Folklore*. Austin y Londres: The University of Texas Press, pp. 31-41.
- Bauman, Richard (1977): *Verbal Art as Performance*. Nueva York: Waveland Press.
- Benjamin, Walter ([1933] 1982): *Experiencia y pobreza*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- Brodsky, Marcelo (2000): *Buena memoria. Un ensayo fotográfico*. Roma: Associazione Culturale Ponte della Memoria.
- Bruner, Jerome (2003): *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Traducción de Luciano Padilla a partir de la versión italiana de Mario Carpitella. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Capello, Carlo/ Pietro Cingolani/ Francesco Vietti (2014): *Etnografia delle migrazioni. Temi e metodi di ricerca*. Roma: Carocci.
- Correa Álvarez, Heidy/ Félix Doria López (2021): “La narrativa en la identidad territorial”. En *IE Revista de Investigación Educativa de la Red de Investigadores Educativos de Chihuahua*, 12. DOI: 10.33010/ie_rie_rediech.v12i0.1481
- Chertudi, Susana (1978): *El cuento folklórico*. Buenos Aires: OMEP.
- Derrida, Jacques (1997): *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Madrid: Trotta.
- Ferrari, Antonio/ Alessia Rastelli (2015): *Il rumore della memoria. L'inchiesta. Il viaggio di Vera dalla Shoah ai desaparecidos*. Milán: Corriere della Sera.
- Ferrater Mora, José (1971): *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fine, Gary (1989): “The Process of Tradition: Cultural Models of Change and Content”. En *Comparative Social Research*, 11, pp. 263-277.
- Halbwachs, Maurice (1968): *La mémoire collective*. París: Presses Universitaires de France.
- Hobsbawm, Eric/ Terence Ranger (1983): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jakobson, Roman (1964): “Closing Statement: Linguistics and Poetics”. En Sebeok, Thomas (ed.): *Style in Language*. Massachusetts: MIT Press, pp. 350-377.
- Jung, Karl (2009): *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Traducción de Miguel Murmis. Madrid: Paidós.
- Labov, William/ Joshua Waletzky (1967): “Narrative analysis: oral versions of personal experience”. En Helms, June (ed.): *Essays on the Verbal and Visual Arts*. Seattle: University of Washington Press, pp. 12-44.
- La Rosa, Juana/ María Inés Palleiro (19-09-2009): “Detrás de las huellas (espectáculo-taller de narración oral)”. En *Gacetilla de la Asociación Calabresa de Buenos Aires*.

- La Rosa, Juana/ Valeria Donati (29-10-2017): “Hija de esta tierra (espectáculo performativo de narración oral)”. Teatro El camarín de las musas, Buenos Aires. . En <<http://www.alternivateatral.com/obra53484-hija-de-esta-tierra>> [Último acceso: 13/09/2023].
- Le Guern, Michel (1985): *La metáfora y la metonimia*. Traducción de Augusto Gálvez-Cañero y Pidal. Madrid: Cátedra.
- Levi, Primo (2002): *Si esto es un hombre*. Traducción de Pilar Gómez Bedate. Barcelona: Muchnik.
- Menéndez Pidal, Ramón (1974): *Estudios sobre el Romancero*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Merleau-Ponty, Maurice ([1945] 1994): *Fenomenología de la percepción*. Traducción de Jem Cabanes. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Mukarovsky, Jan (1977): “Detail as the Basic Semantic Unit in Folk Art”. En Burbank, John/ Peter P. Steiner (eds.): *The Word and Verbal Art: Selected Essays*. New Haven: Yale University Press, pp. 180-204.
- Nelson, Theodor (1992): *Literary Machines 90.1*. Padua: Muzzio.
- Ong, Walter (1987): *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducción de Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica.
- Palleiro, María (2004a): *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Amado Alonso” Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Palleiro, María (2004b): *Arte, comunicación y tradición*. Buenos Aires: Dunken.
- Palleiro, María (2008): *Formas del discurso*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Palleiro, María (2009): “De las brasas del fogón a las luces de la ciudad: el repertorio del narrador folklórico y la narrativa profesional urbana”. En Palleiro, María/ Fernando Fischman (eds.): *Dime cómo cuentas. De la narración folklórica a la producción cultural profesionalizada*. Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 97-141.
- Palleiro, María (ed.) (2011): *San Patricio en Buenos Aires. Narrativa, celebraciones y migración*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Palleiro, María (2015): ““Del otro lado del mar”. La narrativa de desarraigo como género discursivo”. En *Gramma*, 5. Anejo. <<https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/4261>>.
- Palleiro, María (2014): “Pedro Urdemales”. En: Boden, Doris/ Susanne Friede/ Ulrich Marzolph/ Christine Shojaei (eds.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, XIV. Berlín: de Gruyter, pp. 1770-1774.
- Palleiro, María (2016): *El cuento folklórico riojano: una aproximación a la narrativa oral*. Buenos Aires: La Bicicleta.
- Palleiro, María (2017): “Voces de la memoria en el contexto argentino: la narrativa de desarraigo como género de discurso”. En Palleiro, María (ed.): *Discursos de migración, desarraigo y exilio en el Cono Sur: entre la oralidad y la escritura*. Buenos Aires: Università di Salerno-Universidad de Buenos Aires, pp. 65-87.
- Palleiro, María (2018): *La dama fantasma. Los laberintos de la memoria en el relato folklórico*. Buenos Aires: La Bicicleta.
- Palleiro, María/ Fernando Fischman (2009): *Dime cómo cuentas. De la narración folklórica a la producción cultural profesionalizada*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

- Peirce, Charles (1987): *Obra lógico-semiótica*. Traducción de Ramón Alcalde y Mauricio Prelooker. Madrid: Taurus.
- Reitano, Romina/ José Manuel Pedrosa (2010): *Las aventuras de Giufà en Sicilia. L'avvinturi di Giufà'n Sicilia*. Guadalajara: Palabras del Candil.
- Sachs, Curt (1933): *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Berlin: Georg Olms Verlag.
- Schechner, Richard (2000): *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Traducción de M. Ana Diz. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Smolensky, Eleonora/ Vera Vigevani Jarach (1999): *Tantas Voces, una Historia: Italianos Judíos en la Argentina, 1938-1948*. Buenos Aires: Temas.
- Thompson, Stith (1946): *The Folktale*. Nueva York: The Dryden Press.
- Uther, Hans (2004): *The Types of International Folktales: a Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Verón, Eliseo ([1975] 1988): "Cuerpo significante". En Rodríguez Illera, José Luis (ed.): *Educación y comunicación*. Barcelona: Paidós, pp. 41-61.
- Vigevani Jarach, Vera (2000): "Para el libro de Marcelo". En Brodsky, Marcelo (ed.): *Buena memoria. Un ensayo fotográfico*. Roma: Associazione Culturale Ponte della Memoria, pp. XV-XIX.

María Inés Palleiro es doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires, y Laurea Magistrale in Filologia Moderna dell' Università di Bologna. Se desempeña como investigadora del CONICET. Es vicepresidenta de la International Society for Folk Narrative Research (ISFNR). Ha sido profesora titular de Metodología de la Investigación Folklórica en la Universidad Nacional de las Artes y profesora invitada en el Seminario Genética Textual y Crítica Genética, de la Universidad de Buenos Aires, coordinado por la magíster Lucila Pagliai. Es autora de 20 libros y de más de 150 artículos, capítulos de libros y presentaciones a congresos con referato. Dictó conferencias y cursos en Italia, Portugal, España, Estonia, India, Chile y EE. UU. Ha sido directora de tesis doctorales, de maestría y de licenciatura en universidades nacionales y extranjeras, y de proyectos de investigación en UBA, UNA y CONICET sobre archivos de narrativa tradicional argentina. Ha trabajado como editora de revistas en español y en inglés, la más reciente de las cuales es el número *Folklore and Folk Narrative in Latin American Contexts* (2021) de la revista internacional *Folkloristika*.