

Las músicas de la memoria: conversación con Alessandro Portelli

Por José Antonio González Alcantud¹



Alessandro Portelli

Quedamos citados en la Casa della Memoria e la Storia, sita en un callejón anexo a la histórica prisión romana de Regina Coelli. Es la primavera romana, un 16 de mayo de 2019. Nos vimos la última vez en Sevilla, en un acto del archivo de Comisiones Obreras, y Alessandro debía partir rápidamente a la conmemoración anual de las fosas Ardeatinas en Roma, que rememora la muerte de muchos romanos (más de trescientos) a cargo de los nazis el 24 de marzo de 1944, en venganza por un atentado previo de la Resistencia. Este año yo pude asistir, con gran emoción, a ese acto. En el encuentro no tenía más remedio que volver a este tema, sobre todo porque en la casa de la memoria toda su atmósfera gira en torno a la Resistencia, incluida la musical, a la cual el profesor Portelli ha consagrado sus últimas obras². Las dependencias del Círculo Gianni Bossio donde nos encontramos, en el interior de la Casa, es fiel testimonio de ello.

JAGA: Estimado profesor, descubrí con gran curiosidad su libro –uno de los primeros libros académicos de su carrera universitaria–, *Rei nascosto: saggio su Washington Irving*, publicado en 1979. Como granadino y andaluz, me sorprendió mucho este libro que versa sobre el viajero norteamericano W. Irving que escribiera los *Cuentos de la Alhambra* ¿Cuál es la razón académica y personal de su realización?

AP: La realización fue casual. Había comenzado a trabajar en la universidad, asociado a la cátedra de Literatura Americana y siempre había escrito cosas muy políticas. Mi director de departamento me dijo “Estimado Portelli, si quiere hacer este trabajo en la universidad –enseñar literatura afroamericana– está muy bien ocuparse de afroamericanos y de trabajadores, pero debe hacer alguna cosa más, al menos un libro sobre un autor canónico”. Yo pensé en Washington Irving porque creía que había escrito muy pocas cosas, sólo un par de cuentos. Después descubrí 50 volúmenes de obras completas, que me llamaron mucho la atención. Lo que me sedujo fue que un relato clásico como *Rip Van Winkle* es en verdad una alegoría del trauma de la Revolución, que es también el trauma de la edad adulta: el protagonista se duerme antes de la Revolución y despierta después, cuando el mundo ha cambiado. En este sueño de 20 años tiene una visión en la que se encuentra con los fundadores de la colonia de Nueva York. Es la idea del héroe fundador que es enterrado sin estar muerto y, por tanto, puede regresar. Una de las fuentes de la historia de *Rip Van Winkle* es una leyenda alemana sobre el emperador Federico Barbarroja, según la cual tampoco está realmente muerto, sino que ha sido enterrado bajo una montaña, y por tanto volverá con todos sus caballeros. Por un lado, me atraía esta idea, la Revolución Americana como un trauma. Toda la historiografía del consenso la narra como un episodio tranquilo, un simple cambio de superficie. Sin embargo, este relato dice que no: hay una ruptura violenta en la subjetividad y un retorno a la memoria sobre la fundación. Leyendo el resto de la obra, había otro tema que aparecía continuamente: *The Alhambra*. En su libro de la Alhambra aparece la figura de Boabdil como héroe oculto, que duerme bajo la montaña y que regresará para devolver a Granada a la gloria de época morisca. Por tanto, en Washington Irving un tema importante son los traumas ocultos en los procesos revolucionarios, en las transformaciones históricas –la Revolución Americana, la conquista de España, el genocidio de los indios...– con grandes mitos a las espaldas como los Siete Durmientes de Éfeso, Atahualpa en América Latina...

Por el otro lado, yo había comenzado a trabajar sobre el período de la historia oral y me interesó mucho el trabajo que Washington Irving hace sobre la materia de la palabra, sobre la forma de las letras –entre la oposición que hace entre los gordos holandeses, cuyos nombres empiezan por b, y los delgados yankies, cuyos nombres empiezan por i o con l– y sobre los sonidos.

La parte sobre la Alhambra no era la parte principal del libro, porque estaba pensado sobre todo como una reflexión sobre la memoria histórica y los cambios en América, pero toda su experiencia española fue fundamental.

JAGA: En Granada, Washington Irving es sobre todo conocido por su obra sobre la Alhambra. Ha llegado a ser un monumento literario que todo visitante que llega debiera leer. La cuestión es que, frente a Chateaubriand, autor de *El último*

abencerraje, que trabaja sólo a partir de la imaginación, Washington Irving, lo hacía con la palabra viva, con informantes vivos.

SP: Él cuenta los encuentros y diálogos. El primer artículo que escribí sobre la historia oral comienza con una cita de Washington Irving de *The Legend of the Sleepy Hollow*, donde cuenta que el narrador, un personaje inventado que se llama Diedrich Knickerbocker, era uno que recogía las leyendas de antiguas familias holandesas. Dice que cuando encontraba una de estas viejas familias en sus casas escondidas entre los árboles, las deshojaba como si fuera un precioso manuscrito. Refleja la idea en Irving de que se puede encontrar e inventar una memoria histórica en un país muy nuevo y que se concebía todo de cara al futuro, es decir, sin memoria. En otro clásico americano, *La letra escarlata* de Hawthorne, en cuya introducción se habla del hecho de que los ingleses con la Guerra de la Independencia se habían llevado los archivos.

JAGA: Para mí, otra cosa interesante es la relación entre mito –porque, Washington Irving, habla con plena consciencia la cuestión del mito– y escritura.

SP: Yo pienso que él hace lo mismo que con *Rip Van Winkle*: coge un mito europeo y lo transfiere a un país que teóricamente no tenía mitos. Así pues, en parte inventa y en parte construye una memoria para un país. Todo el sustrato holandés de Nueva York (Nuevo Ámsterdam), pero también el sustrato nativo –en esta simpatía romántica por los indios, que ya está en su *Sketchbook*–, toma forma en el cuento extraordinario de *The Devil and Tom Walker*, que retoma el mito del rey durmiente, del rey oculto, en este caso Metacomet, el líder de la gran insurrección india del siglo XVII. Por tanto, se encuentra continuamente la idea de construir un pasado mítico en Estados Unidos. Creo que el encuentro con España lo fascinó, precisamente porque pensaba que España era un país que tenía memoria, que tenía mito, y que bastaba escuchar a la gente, mirar las piedras para reencontrar ese tipo de mito, que es a su vez un mito de fundación y de eterno retorno.

JAGA: Y no es un mito como significado de falsificación.

SP: Es un mito como sinónimo de narración constitutiva de identidad.

JAGA: Eso es muy importante, según creo, yo hoy para la relación entre la literatura actual y la historia oral y la antropología. Pienso en el antepenúltimo premio de literatura, otorgado a Bob Dylan, que es sujeto de análisis en tu último libro. ¿Hay una crisis hoy del relato literario y, por esta razón, llegamos a la historia oral, por un lado – pienso en *Las voces de Chernóbil* –, y por el otro, a la poesía misma?

SP: Yo pienso que con la revolución tecnológica de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, se inventan otras formas de narración, el cine, la fotografía, el fonógrafo – todo palabras que contienen el término –*grafía* –, y la escritura deja de ser el único medio para contar historias. Con la revolución burguesa, con la invención de la novela, la oralidad fue relegada al mundo popular, a las clases subalternas, a los sujetos coloniales. La forma de contar historias fue la novela. A partir de la invención del cine, la novela dejó de ser el único método para contar historias: mi mujer y yo, por ejemplo, vemos todas las tardes uno o dos capítulos

de la serie de *Downtown Abbey*. A mi parecer, esto ha supuesto que cada vez más la literatura se ha hecho – con riesgo de generalizar – autorreflexiva, ha comenzado a especializarse. Yo no creo que haya una idea diacrónica progresiva por la cual primero está la escritura, luego viene el cine, luego la televisión... No pienso que una forma sustituya a la otra, sino que aumenta el campo de las posibilidades: primero había un tiempo en el cuál sólo podíamos hablar, luego pudimos hablar y escribir, luego pudimos hablar, escribir e imprimir, luego pudimos usar el cine... Teniendo muchos modos de narrar, cada modo se especializa, cada modo sirve para contar las cosas que mejor cuentan sobre los otros: si quiero contar una gran historia, hago una serie de televisión. Mientras la novela se convierte, por un lado, en reflexiva, metaliteraria, por el otro, se especializan los géneros. En este momento, yo leo casi exclusivamente novelas policíacas, que son la forma con la que hoy puedes contar historias. En el medio no hay mucho porque muchas se adaptan rápidamente al cine o a la televisión. Por tanto, reconocer a Bob Dylan como una figura importante para la literatura significa haber tomado consciencia del hecho que esta forma decimonónica, que era la forma privilegiada cuando se inventó el término Nobel, aquella de la larga historia narrada en prosa, no sería la única nunca más. Por otro lado, en Italia había generado ya mucho escándalo el premio Nobel de Dario Fo. Tanto Dario Fo como Bob Dylan son testimonio de que se ha extendido la definición de literatura.

JAGA: ¿Y la colega bielorrusa Alexiéovich que ha realizado *Las voces de Chernóbil* sobre la base de la historia oral?

SP: Cierto. Ella ha hecho un gran trabajo de reescritura, porque le interesa sobre todo contar historias y en esto es más cercana a la literatura. Yo, personalmente, soy amigo de la historia oral, pero muchos años después de que comenzase a hacer trabajos sobre la historia oral en los barrios populares de Roma, me acordé que ya de adolescente, con 15-16 años, cuando estaba en mi cuarto por la noche, antes de dormir, leía un libro: *Ragazzi di vita*, de Pier Paolo Pasolini. El escándalo de Pasolini era el uso del dialecto, era como hablaban sus personajes, el uso del romanesco. El protagonista era un trabajador de Bérgamo, que habla como un burgués de Florencia; un escándalo lingüístico por parte de Pasolini. Y yo recuerdo que leía ese libro y me dije: “¿Qué se necesita? Basta tomar una grabadora y darse una vuelta”. Esto lo había olvidado completamente. De niño pensaba que quería ser escritor. Después me di cuenta que, en primer lugar, no sé inventar historias; en segundo lugar, que no tengo la capacidad de dar un lenguaje a los personajes, hablarían todos igual. La historia oral es aquello que me marca: encontré las historias y las voces. Y después lo organizo como si fuera una novela. En el libro sobre Terni, sobre todo, y en el libro sobre las Fosas Ardeatinas, las fuentes son históricas, pero el modelo narrativo es literario.

JAGA: Un modelo literario que me ha sorprendido mucho por las cuestiones planteadas por de Ernesto de Martino, es la crisis de la presencia. Porque la literatura italiana – incluido Pasolini – habla de la rabia como un concepto derivado de la *souffrance*: el sufrimiento de la clase subalterna y la expresión de este sufrimiento.

SP: Aquí hay una figura importante en este sentido, que es Rocco Scotellaro, poeta, militante político e investigador de economía agraria en la época de la ocupación

de las tierras. Por el otro lado, hay una literatura industrial de Giovanni Pirelli, el hijo de Pirelli, un militante revolucionario extraordinario. Una de sus novelas se llama *A proposito di una machina*, que es de hecho sobre el sufrimiento obrero y femenino. También está Volponi, *Memoriale*. No hay muchísimos, pero sí hay una cierta literatura que intenta hacer cuentos con las historias del mundo popular. Naturalmente, no se hace desde el interior; esta es la diferencia de las fuentes orales. Hubo también ejemplos interesantes de escritores-obreros; el más interesante es, según creo yo, Tomasso di Ciaula, un trabajador de la Apulia, que tiene la rabia campesina, obrera y meridional. Son novelas muy bonitas, de en torno a los años 70, pero sé que todavía escribe.

JAGA: Toda la literatura italiana –el mismo Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*– es una literatura fundacional. He encontrado esta pulsión – Luisa Passerini, su trabajo sobre Turín, el suyo sobre los años 30...

SP: Luisa es muy interesante porque combina una cantidad de niveles diferentes. La dimensión autobiográfica está siempre. En mi libro sobre Terni...

JAGA: Su localidad de nacimiento.

SP: No de nacimiento –nací en Roma–, pero me crié allí. En el caso de Luisa Passerini, lo que interesa es la cuestión de la subjetividad. Ella tiene una formación más familiar con la dimensión psicológica, psicoanalítica. Pero ella, en su trabajo inicial, en su *tesi de laurea*, se dedicó a los movimientos de liberación en África. Escribió sobre Mozambique.

JAGA: Sí, me ha sorprendido mucho.

SP: Porque la historia oral en Italia –parece paradójico–, pero no es una cosa que hayan hecho los historiadores: yo vengo de la literatura, Giovanni Contini trabaja en los Archivos del Estado, no enseña Historia en la universidad, Cesare Bermani es lo más lejos que uno se pueda imaginar de la academia, Gianni Bossio, antes de él, también fuera de la academia completamente...

JAGA: El mismo Pasolini, porque llegó a hacer una antología de la poesía popular italiana...

SP: Todo fuera de la universidad. Y hubo una intensa resistencia de los historiadores. La carrera universitaria de Luisa Passerini es significativa desde ese punto de vista: ella no fue profesora hasta que no escribió libros en los que no usaba las fuentes orales. En el caso de Luisa también hay una dimensión de género, obviamente. Pero hubo un momento importante, a finales de los años 70, cuando hubo un congreso con el *Istituto Nazionale per lo Studio del Movimento di Liberazione*, que debía ser de historiadores de izquierda, en el que, por primera vez, Cesare Bermani y yo hablamos de la historia oral. Nos acusaron casi de ser terroristas. El reconocimiento de la historia oral, muy poco practicada todavía por la historiografía universitaria, llega con los años 90. Entonces sucedieron algunas cosas. A mitad de los años 90 asciende al poder una coalición política – Berlusconi, Lega Nord, Movimento Sociale, es decir, los neofascistas –, de fuerzas políticas que no se ven representados en la Constitución antifascista de la democracia italiana. Ponen en discusión pre-

cisamente estos fundamentos antifascistas y la narración antifascista del país. Así, la memoria se convierte en un elemento político importantísimo. Mientras antes, a los historiadores les interesaba reconstruir los hechos, de repente, a mitad de los años 90 se dan cuenta que el modo en el que los hechos son contados y recordados tiene un impacto político actual. Es el momento en el que sale mi libro sobre las Fosas Ardeatinas. Porque sale en el momento justo y es realizado de tal manera que no se pudiera poner en duda la metodología, es el libro que hace que la historia oral sea aceptada también a nivel académico. Este es el momento en el que hay un reconocimiento de la seriedad de las fuentes orales – dependiendo también de cómo se haga, naturalmente. De cualquier manera, también porque la narración antifascista del país era un mito, en el sentido de que como era contada, es decir, la versión oficial antifascista, era que el pueblo italiano al completo era antifascista, negando completamente la existencia de fascistas. El libro importantísimo de Claudio Pavone, *Una guerra civile*, ponía en duda todo esto. Por tanto, el trabajo de las fuentes orales ha servido también para reconstruir el relato sobre otras bases.

JAGA: Lo distinto respecto a España es que la historia oral de la guerra civil española, la han hecho extranjeros: Jerome Mintz, Ronald Fraser... No existe un verdadero relato oral local de la guerra civil de fundamento colectivo. Por ejemplo, el caso de Lorca es muy controvertido hoy; un caso que me afecta personalmente porque mi mujer es del mismo pueblo de Lorca y pasé toda mi juventud pisando la supuesta tumba del poeta. Pero Lorca se ha convertido en un mito sin crítica, sin fuentes orales. Se ha hecho todo –Ian Gibson incluido, que es el gran narrador del mito de Lorca– a partir sólo de fuentes hemerográficas y literarias. Y la gran diferencia que encuentro respecto a la situación italiana – amateurismo incluido, como Nuto Revelli, *Il mondo dei vinti* – es la existencia de un movimiento de oralidad a partir de la historia del PC, el Partido Comunista Italiano.

SP: Ahí ha habido un conflicto porque gran parte de la sospecha hacia una historiografía que partiera de abajo venía precisamente de los relatos oficiales del Partido Comunista.

JAGA: Exacto. Lo mismo que en España.

SP: También me sorprende otra cosa. Tras Italo Calvino y Beppe Fenoglio, no se ha escrito más sobre la Resistencia. Sobre España, estoy leyendo todos los libros de Almudena Grandes, pero también este libro extraordinario, *Patria*, de Aramburu, y hay un trabajo de literatura sobre la memoria...

JAGA: Pero de la última década solo. Yo creo que la memoria histórica ha salido sólo a partir de la época del presidente Zapatero, a partir del debate del terrorismo de ETA, de la cuestión de las víctimas. La víctima es portadora de la memoria, del recuerdo.

SP: Aquí también está muy presente el tema de las víctimas. Debo decir que, desde este punto de vista, la historia del terrorismo italiano está muy polarizada. La historia de Italia de los años 50 se ha hecho en gran parte de autobiografías, de autonarraciones, de memorias y, por un lado, están las autobiografías de los

terroristas y, por el otro, de los familiares de las víctimas, y hay poquísima investigación histórica, al menos que yo conozca. En este caso hay un exceso de memoria y poca historia.

JAGA: De autobiografías en primera persona...

SP: Pero también en los Estados Unidos se habla de una relación de propiedad con la historia de los años 60; la pueden contar sólo los que vivieron los años 60 y hay poco trabajo histórico. El otro único texto que se puede asemejar un poco al caso español es la historia de Elsa Morante. La historia de la Resistencia, de la guerra de un niño proletario. Establece el problema de dónde están en la Historia las clases populares. Fue un libro muy criticado porque contaba una historia, porque no era completamente diferente, porque no era experimental, sino que era sentimental. Es cierto que es también un libro sentimental, pero no entiendo por qué los sentimientos no deben estar.

JAGA: ¿Y en este contexto cuál es la importancia de la batalla de Valle Giulia³?

SP: La importancia de la batalla de Valle Giulia es que es el momento en el cual los jóvenes burgueses se dan cuenta de que la policía no está sólo para ellos. Es el momento en el que por primera vez reaccionan. Yo investigué algo...

JAGA: Sí, por eso la pregunta.

SP: Según el tipo de memoria histórica personal, cada uno lo vio como una cosa terrible o como una cosa insignificante. La policía golpeaba a garrotazos a los que estaban dentro... Se muestra en el movimiento las caras diversas de una misma generación. Recientemente ha salido un libro de Francesca Socrate, que ha realizado una serie de entrevistas sobre el 68 y hace un tipo de análisis lingüístico, que se puede también discutir, pero en general es interesante. Lo que ella dice es que sustancialmente hay dos caras de la generación: una era la de los nacidos antes del 45, que llegan al 68 con una cierta experiencia política, y la otra, los nacidos después, que llegan a la política con el 68. No voy a criticarla, pero yo por ejemplo nací antes del 45 y llegué a la política por primera vez en el 68. De todas formas, se corresponde a la experiencia que yo tuve en Valle Giulia: por un lado, había personas que a lo mejor estaban afiliadas al Partido Comunista y que habían participado en las manifestaciones de los obreros, que habían visto la violencia de la policía sobre los trabajadores y, por otro lado, llegaban jóvenes que no se lo esperaban. Pero lo mismo sucedió en parte en 2001 en Génova, cuando la policía agredió con maneras propiamente fascistas la manifestación – hubo un joven asesinado. Y allí de nuevo realicé una serie de entrevistas a los alumnos del departamento y encontré de nuevo el trauma de descubrir la violencia del Estado. Tú tienes, 19 o 20 años, no has hecho política, vas a Génova con el mito de participar en una fiesta y encuentras una masacre: el estupor de esos relatos, como el estupor de los de Valle Giulia. ¿Cómo puede agredirme? Por eso hablo en el libro de Bob Dylan, porque la canción de *A Hard Rain's A-Gonna Fall* es precisamente sobre un joven sale al mundo y descubre que existe el mal. Valle Giulia es un momento de iniciación.

JAGA: Pero la reacción de Pier Paolo Pasolini es muy conocida.

SP: También porque es la única cosa de Pasolini que... si uno la lee correctamente, no está diciendo que la policía lo esté haciendo bien. Pasolini tiene esta dimensión muy ambigua en la cual este tema de la homologación antropológica, de la sociedad de consumo en la cual él mantiene un mito de pureza proletaria, de pureza de los marginales. Y, por tanto, ontológicamente los policías parecen mucho más cercanos a la imagen de pureza que los estudiantes, que son hijos de una sociedad de consumo. Ha sido muy instrumentalizada esta idea...

JAGA: Para mí no es una cuestión de opinión corriente. Es una cuestión del sentimiento de Pasolini de la nostalgia del tiempo pasado y el rechazo a la modernidad, que son las mutaciones antropológicas de los italianos.

SP: Las formas que la modernidad ha tomado, porque él hace cine...

JAGA: Absolutamente.

SP: ...Que no es contradictorio, que es sólo el tipo de complejidad de su razonamiento. Ayer, en un seminario que estuve, había una colega que decía que no, que Pasolini era un fascista. No es así. Seguramente ayuda más la crítica al sistema más que la alternativa, porque la alternativa no es real.

JAGA: Es muy pesimista. Es una actitud digamos anticomunista para la época. El pesimismo histórico no es una cosa buena, visto desde aquel tiempo. Es más anarquista, más existencialista.

SP: Yo siempre he pensado que en literatura el pesimismo es el que produce las grandes obras. En cambio, los grandes modernistas, ya sean ingleses, americanos o incluso italianos, si uno piensa en Conrad, Yates, Joyce, Faulkner, Pound, Pirandello, Elliot –todos personas de derechas–, les gustaba muchísimo la izquierda. Esta visión desesperada del futuro hace extraordinaria la crítica al presente, la idea de una historia que va hacia la catástrofe. En la izquierda tenemos la necesidad de decir: “No, venceremos”.

JAGA: Una actitud naíf.

SP: Por tanto, en este sentido Pasolini está dentro de esta historia del pesimismo histórico. La visión de la izquierda sobre la historia es el futuro, mientras que la visión de la derecha es el apocalipsis. Literariamente, el apocalipsis es mucho más efectivo.

JAGA: Ha hablado de Faulkner: ¿es una fuente de inspiración para que hiciera su trabajo sobre los mineros norteamericanos?

SP: No, porque Faulkner escribe mucho sobre el mundo rural agrícola, las plantaciones del sur profundo, Mississippi sustancialmente. El interés por el mundo de Kentucky viene más bien de la música. El que el redescubrimiento de la música popular y de la canción de protesta en los Estados Unidos comience en los años treinta, cuando los intelectuales urbanos descubren ciertos aspectos del mundo popular por el momento crucial de la gran huelga de Harlan (Kentucky), un conflicto desesperado, trágico y acabado en derrota, que es por sí una historia épica. Ocurrió que, abandonados por el sindicato oficial, por un breve período se organizaron en Harlan los trabajadores y establecieron un sindicato

de comunistas, que cometió errores terribles y sufrió una derrota trágica. Aquello que hizo el sindicato comunista fue dar visibilidad, porque era un momento en el que muchos escritores pensaban que el capitalismo no funcionaba, en el que muchos intelectuales estaban próximos al Partido Comunista. Así pues, fueron a Harlan escritores importantes –Theodore Dreiser, Sherwood Anderson, John dos Passos– y descubrieron un radicalismo proletario, que se manifestaba en las formas populares del sermón y el canto político y popular. En un momento, un grupo de estos radicales populares descubre el comunismo y se entremezclan. Después, cuando esta vanguardia cultural y política de la lucha en Harlan logra escapar, van a Nueva York y ese es el momento en el cuál Theodore Dreiser conoce a Molly Jackson, y los intelectuales de Nueva York descubren la música popular. Hasta ahora estaba el colectivo de compositores comunistas que buscaban formas musicales revolucionarias, que eran dodecafonías, formas musicales de vanguardia experimental, etc., que naturalmente eran escuchadas casi únicamente por ellos. Contemporáneamente, Alan Lomax estaba recopilando la música popular, los cantos de los trabajadores forzosos en Texas. Además, hay un cambio político, de la teoría del socialfascismo, la línea del Partido pasa a las fuentes populares: el acercamiento del Partido Comunista al *New Deal* tiene un gran impacto para la historia oral, porque manda a los intelectuales a entrevistar a los ex esclavos, generando los grandes volúmenes de la Library of the Congress. Ello hace que la izquierda piense inmediatamente que existe un radicalismo nativo del mundo popular que se manifiesta a través de la música. Aparecen figuras como Woody Guthrie, que parece encarnarlo –un gran mediador en este sentido, radicado en el mundo popular pero con formación semiculta.

Yo había ya escuchado una canción importante para el movimiento americano, *Which side are you on?*, “¿De qué parte estás?”, que habla de Harlan Country. Después, cuando fui allí descubrí que en Harlan Country se compuso una canción que decía más o menos “odio el sistema capitalista”. Yo fui a Estados Unidos a principios de los años 70 y hasta el 2010 iba todos los años. Ya fuera allí, ya fuera en Terni, hice investigaciones que me ocuparon bastante tiempo. Comencé la primera entrevista en Harlan en 1973 y las últimas en 2009 y el libro salió en 2011, por tanto, 40 años. En Terni, las entrevistas las hice en los 70 y el libro salió en 1986 y, después, otro en 2007. En resumen, un largo período. Pensaba escribir sobre el *ethos* del movimiento obrero. Con el tiempo vi la derrota y acabé escribiendo la elegía del movimiento obrero. Cuando uno estudia la revolución industrial en un país como Italia, hacer la historia de Terni es entrevistar a personas que recordaban cuando llegaron a las fábricas, la primera generación de trabajadores, personas nacidas en el 1890, cuyos padres habían nacido en 1830-1840. Por tanto, una memoria de cómo era antes de la industria para después llegar a una memoria en la que la industria se está yendo. Y darse cuenta de que esta revolución industrial duró 100-120 años. Es poquísimo, son dos o tres generaciones, no más.

JAGA: De la presencia viva de la historia hacia la memoria. En esa línea, pensaba hacer un momento en dos obras: una que me gusta mucho, *Il caso Aldo Moro* de [Leonardo] Sciascia, que hizo el relato al mismo tiempo que el caso Moro llegaba al Parlamento italiano, y, el otro día, encontré también otro libro para mí también extraordinario de Carlo Ginzburg sobre el caso de un militante

de *Lotta Continua*, que contó la historia para hacer su defensa. Un histórico de la academia, Ginzburg, del que escuché el otro día en la universidad que su padre acabó en la prisión nazi de Via Tasso. ¿Esto es verdad?

SP: Sí, fue asesinado después. Carlo Ginzburg escribió un libro que se llama *Giudice dello storico*.

JAGA: Sí, sí, es ese libro del que hablo. No lo he leído todavía, sólo he hecho una lectura rápida.

SP: En Italia gran parte de la historia ha sido delegada a los jueces, a los procesos. ¿Los partisanos que eran héroes o criminales? Lo debía decidir un juez, no un historiador. Es lo sucede con el caso que él cuenta, el Caso Sofri. Lo importante que emerge del libro es que el deber del juez es cerrar, llegar a una conclusión definitiva; el deber del historiador es mantenerlo siempre abierto y volver a poner siempre en discusión. El hecho de que el juicio del pasado se haya encargado a la magistratura es por una aplicación pragmática de la historia.

JAGA: Y Sciascia hace lo mismo con Moro.

SP: Sciascia usó muy inteligentemente la novela negra, un poco como Pasolini, porque su novela inconclusa *Petronio* es también algo parecido. Sciascia se da cuenta de los misterios de este país, las cosas secretas, escondidas, y, por tanto, el instrumento de descifrar es el instrumento de la *Detective Story*. Por otro lado, Ginzburg escribe *Indizi*, un libro clásico en el que mezcla la crítica de arte, Sherlock Holmes y un tipo de análisis historiográfico; construir la interpretación a partir de indicios con un método...

JAGA: Sí, él escribió sobre Aby Warburg un pequeño libro.

SP: Sí, eso lo hizo después. La idea es que la metodología de la *Detective Story* es una metodología de un historiador que tiene que afrontar un dilema. Por otro lado, el tipo de lógica con la que escribe. Yo escribí un libro sobre el uso de la oralidad en la literatura americana, que después lo reescribí en inglés. Me di cuenta que para hacerlo en inglés debía cambiar todo el razonamiento. Aquello que en italiano eran las conclusiones, en inglés se convirtieron en la introducción, porque la retórica de la frase italiana es “pongo un problema y llego a la solución”, que es la estructura del *giallo* [novela negra]. Nosotros lo llamamos *giallo* porque los primeros libros, las primeras *Detective Stories* italianas salían en una colección con las tapas amarillas que se llamaba *I gialli*. Sólo en Italia se llaman así. Mientras que la estructura del ensayo americano es la del teorema: “Hago una afirmación y después la demuestro”. En Sciascia y en Ginzburg está presente esta modalidad lógica de darse cuenta de una contradicción, reconocer la existencia de un dilema, de un problema y acompañar al lector a la solución o a la no solución.

JAGA: En Sciascia es la no solución.

SP: También en Camilleri. Es fascinante como la mejor serie policíaca americana es el *Teniente Colombo*, porque se sabe desde el principio quién es el asesino. El problema es cómo lo hará para demostrarlo. Es cambiar nuestra modalidad: no quién ha sido sino cómo logramos demostrarlo.

JAGA: Es completamente verdad. También he pensado en la cuestión de la militancia. Hoy estábamos en el círculo Gianni Bosio, la cuestión de la militancia y la historia oral, ¿es una incompatibilidad al estilo de Max Weber de *El Político y el científico* o es compatible hoy, en la que la militancia ha llegado a una situación sin salida?

SP: Yo creo que para la militancia el método científico es necesario. Yo no nací de izquierdas, yo me hice de izquierdas por persuasión, no por herencia, y también por situación social, siendo clase media académica. Por tanto, la opción de “Which side are you on?”, “¿De qué parte estás?”, es una opción para mí no de fe, sino de convicción.

JAGA: Y de piedad.

SP: Quizás de piedad también. La piedad si has sido más cristiano.

JAGA: En el fondo de todo discurso, seguimos estando en la cultura cristiana.

SP: También quizás la esperanza. Si uno cree de verdad que la igualdad sea mejor que la jerarquía, que la libertad sea mejor que la dictadura, no hace falta inventar los hechos ni falsificar los datos. Cuando me percaté de que era antifascista fue cuando me di cuenta de dos cosas: una, que también los partisanos habían cometido cosas terribles. Podría decir, “sí, pero hicieron menos y tenían razón”, pero no es ese el punto. El punto es que cuando me di cuenta que ningún partisano acusado de crímenes – hicieron cientos de procesos entre 1949 y 1952 – dijo nunca “lo he hecho porque obedecía una orden”. Es en ese momento comprendí lo que quería decir ese mantra que decía que la Constitución italiana está fundada en la Resistencia. Fue cuando me di cuenta que ningún partisano se hizo partisano porque se lo mandaron. La Constitución italiana, tal y como está escrita, está fundada en la idea de la autonomía subjetiva de los ciudadanos, que parte del momento en el que una generación de italianos a los que le habían enseñado “no se hace política”, “creer, obedecer, combatir”, “dejad trabajad al Duce, que trabaja por nosotros”, de repente debe decidir de qué parte está, y no lo decide y no obedece las órdenes. Hay una canción partisana que dice “no hay teniente ni general, esta es la marcha de los ideales”. No es que los partisanos no tuvieran comandantes; obedecían a sus comandantes porque estaban convencidos que ellos sabían lo que hacer y no porque fueran comandantes. Para mí no es un problema reconocer los horrores de los partisanos. Mi compañero de escuela, con el que jugaba a la pelota, era el hijo de un jerarca fascista fusilado en Piazza dei Partigiani. Yo crecí escuchando más bien estos relatos y no en un ambiente antifascista. Mis padres no eran particularmente antifascistas, se hicieron de izquierdas siguiéndome, justamente al contrario. En este sentido, puedo reconocer que los comunistas yugoslavos masacraron algunos miles de personas en el frente oriental...

JAGA: Y el estalinismo.

SP: Y el estalinismo. Yo nunca he estado en el Partido Comunista porque sabía cómo era la Unión Soviética.

JAGA: Sabíamos cómo era la Unión Soviética. Yo lo conocí en mi temprana juventud en la clandestinidad, el estalinismo jerárquico de los camaradas del Partido Comunista.

SP: Yo estoy convencido que es una gran pérdida que no exista el Partido Comunista [Italiano]. Creo que el problema de fondo es un problema de la izquierda. Los historiadores de Trieste, de Terni, lo saben. El problema es, en primer lugar, los datos: ¿cuántos estragos fueron perpetrados por los italianos antes de todo? No justifica nada, pero contémoslo de todas formas. En segundo lugar, recuerdo un debate. Hubo un presidente de la región, de extrema derecha, que lanzó una campaña contra los libros de escuela antifascistas porque decía que eran facciosos. Así pues, me encontré debatiendo con exponentes de izquierda en educación y recuerdo que uno de ellos, que después se hizo diputado, hablaba de los estragos. Le pregunté: “¿Cuántas eran? ¿Cuántas fueron las víctimas?”. Y él decía 20000 –las cifras siempre varían entre 3000 y 6000, que ya son demasiadas. Y le pregunto “¿cómo lo sabe?”, y me contesta, “me lo han dicho ellos”. Inventarse los datos significa que no le interesaba conocer los hechos.

JAGA: Los hechos y las personas.

SP: Yo creo que el deber de la cultura de izquierdas y de la cultura democrática es conocer los hechos, no ignorar las cosas problemáticas. Todavía, hace dos o tres días, *Il Corriere della Sera* abría con el enésimo artículo sobre los crímenes de los comunistas. Porque atacar a los comunistas, atacar a los partisanos, significa legitimar a Salvini, legitimar el fascismo. No creo que el método científico sea incompatible con una militancia. Pienso, en primer lugar, que una militancia sin método científico es débil. En segundo lugar, que el método científico no puede no llevarte a una posición militante, porque finalmente no llegarás a ver cómo fueron las cosas.

JAGA: Para mí, quizás la ideología como categoría filosófica, que es fundacional en el primer marxismo, es un obstáculo epistemológico para el conocimiento.

SP: Puede ser. Yo soy muy débil a nivel teórico. Con todo lo que no sé de filosofía podría llenar la Biblioteca Nazionale. En lo que a mí respecta, mi opción está más ligada a una idea moral, una idea de justicia.

JAGA: La pregunta moral es la primera pregunta. Por eso he mencionado la piedad, porque Rousseau habla de la piedad como el sentimiento humano por excelencia.

SP: Sí, la opción moral es esta, no es que el hecho de descubrir que Stalin hizo lo que hizo te haga perder el deseo de justicia. Cuando fui por primera vez al Bloque Oriental, a Ucrania, tuvimos un encuentro con sacerdotes ancianos de la Iglesia Ortodoxa Griega, que estuvieron en la clandestinidad y fueron perseguidos, claramente anticomunistas. Yo sentía inevitablemente que estaba de su lado.

JAGA: Sí, el sentimiento de fraternidad en la *souffrance*.

SP: Inevitablemente. La pregunta lógica era “¿tú cómo te posicionas ante el marxismo si eran anticomunistas?”. En ese sentido considero que la búsqueda del conocimiento sea parte inevitable de una militancia.

JAGA: Lo último que quería preguntar: encontré una referencia en una entrevista que hizo un profesor cuyo nombre no recuerdo en este momento, al poeta Ignazio Buttitta, a su canción. Retornamos de nuevo a la idea de antes de la expresión. La expresión de lo profundo social como en el teatro. El otro día vi en la programación del Teatro Torlonia la representación de una obra basada en tu trabajo sobre las Fosas Ardeatinas...

SP: Sí, tiene que ser un espectáculo del grupo de Gianni Bosio sobre el divorcio que acaba con una canción de Ignazio Buttitta, un gran cuenta historias.

JAGA: El grano de la voz de Buttitta, como diría Roland Barthes, es extraordinario.

SP: Exacto. Una cosa que me sorprendió de Roma es que hay un modo de usar la voz por parte del proletariado urbano romano, que puedes reconocer la clase por la gravedad de la voz, porque sale de muy abajo en la garganta. Yo creo que él tenía la habilidad de esa voz. Creo que fue su poder y su límite. La voz es y al mismo tiempo no es materia; cuando no hay cuerpo no hay voz. Yo ahora estoy escribiendo otra cosa de un libro de Nuto Revelli, *L'ultimo fronte*, que son cartas de soldados hablando de la escritura que permite comunicar los sentimientos. Él hace una observación muy bonita porque tú estás leyendo un libro impreso con los mismos caracteres, pero él dice, materialmente, en la carta, la letra es diferente, la tinta es diferente, la ortografía es diferente; hay una materialidad de la palabra que en la cultura tipográfica se ha perdido un poco.

JAGA: La última pregunta, esta vez de verdad, es la cuestión del deber de memoria, de la obligación del olvido o del deber de lucidez?

SP: Yo hice un artículo que salió en español, en Argentina, en un libro coordinado por Patricia Flier de la Universidad de La Plata, que se llama *Los usos del olvido*, diciendo que el olvido es un mecanismo de la memoria. Esto lo suscriben hoy Lotman y otros. Dado que la memoria tiene un espacio limitado – la memoria personal es la memoria cultural –, dejar espacio para nuevos conocimientos significa renunciar a otros. Pero digamos que hay varias formas de olvido: una, olvidar una cosa porque no significa nada nunca más, y otra, olvidar una cosa porque significa demasiado y se reprime. Decir olvidamos la guerra civil no es olvido, sino represión; decir basta al conflicto entre comunistas y fascistas no es olvido, sino represión. La memoria es la relación entre dos momentos en el tiempo; la relación entre el momento en el que recuerdas –ahora– y el momento recordado, y, por tanto, la búsqueda continua de “¿qué sentido tiene para mí hoy ese evento del pasado?”. ¿Significa algo o no? Si no significa nada, a lo mejor lo olvido. Yo pongo siempre el siguiente ejemplo, un poco ridículo: yo no recuerdo qué comí el día de mi cumpleaños en 1951, pero recuerdo qué comí en 1952. Mi madre me preguntó qué quería y se le respondí. Ella dijo: “Esto son cosas que se comen todos los días”. Eso lo recuerdo porque significa todavía algo. Lo que comí el año de antes o de después, no. Por tanto, el día en el que olvide qué comí en 1952 significará que he cambiado mis formas de pensar mi relación con la comida y con mi madre. Y lo mismo vale para los eventos históricos. Sin embargo, cuando hay una política del olvido, no es olvido, es la represión. Exactamente igual con el discurso de las formas.

Cuando se hace el amago de olvidar, el recuerdo de la represión vuelve como un fantasma, como espectro.

JAGA: Absolutamente.

SP: Ya sea recordar, ya sea olvidar, yo creo que son acciones involuntarias. No es que pueda decidir “esto lo voy a olvidar”. Lo único que podemos hacer es ejercitar la memoria. Es como un músculo. Hay músculos voluntarios y músculos involuntarios. La memoria es más involuntaria que voluntaria, pero la podemos ejercitar. Es como la respiración. Podemos decidir si respirar o no, si no respiras mueres, pero puedes ejercitarnos en la respiración. Y podemos intentar limpiar el aire que respiramos. Por tanto, trabajar sobre la memoria es trabajar sobre el contexto cultural. Otro ejemplo maravilloso de olvido es este proyecto que estamos haciendo sobre la música de los inmigrantes en Roma. Escuché a un camarero filipino cantar una canción –que le costaba mucho cantar porque se conmovía– que decía más o menos “hijo mío, tú eres la cosa más importante para mí y para tu madre, te queremos muchísimo, haríamos cualquier cosa por ti, fuiste la felicidad más grande de nuestra vida”. En realidad, está canción es de un cantante filipino que tiene dos estrofas: la primera es esa, sobre el amor de los padres hacia su hijos, la segunda es que, a pesar de este amor hacia el hijo, “¿por qué la pagas con nosotros? ¿Qué hemos hecho mal? ¿Por qué no nos hablas?” Es sobre el conflicto generacional. Este señor olvida la segunda estrofa y recuerda sólo la primera. Y gracias al hecho de haberla olvidado – esto en la canción popular pasa siempre – transforma una canción sobre el conflicto generacional en una canción sobre el sufrimiento del inmigrante que lleva 8 años en Italia y desde entonces no ha visto a su hijo.

JAGA: Sí, sí. Como el caso Luigi Trastulli.

SP: Como el caso Luigi Trastulli. En él el olvido es un poco el exceso de memoria.

JAGA: Muchísimas gracias, profesor.

NOTAS

1. Traducción y transcripción: Héctor González Palacios.
2. A título de ejemplo en español. Alessandro Portelli. *La orden ya fue ejecutada. Roma, Las fosas Ardeatinas, la memoria*. Buenos Aires, FCE, 2004. A. Portelli. *Lluvia y veneno. Bob Dylan y una balada entre la tradición y la modernidad*. Buenos Aires, Prometo, 2020.
3. A. Portelli. *Battle of Valle Giulia: Oral History and the Art of Dialogue*. Wisconsin, U. of Wisconsin Press, 1997.