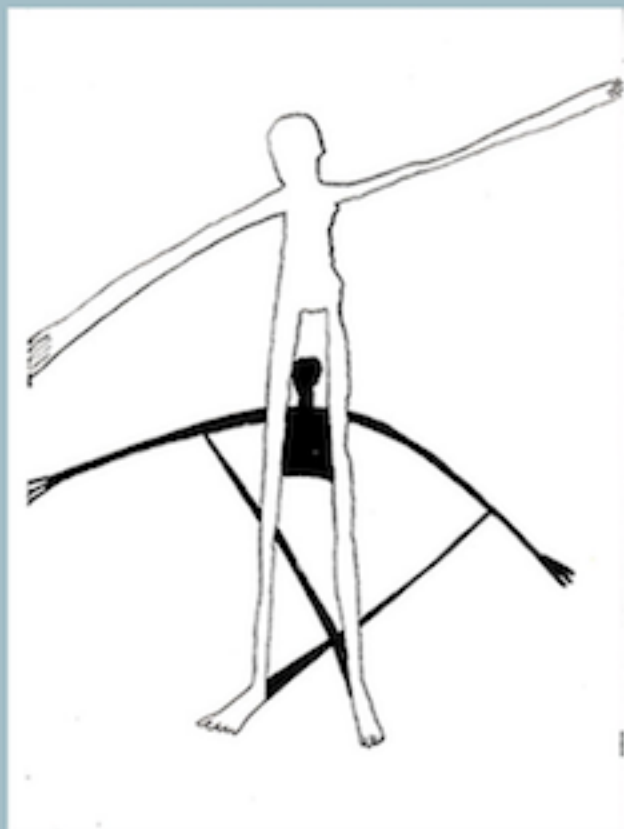


maría a. semilla duran
marie rosier
sandra hernández
coordinadoras



memoria de la ficción,
ficción de la memoria:
entre el ritual y la crítica

alter/nativas

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

LCE Langues et
Cultures
Européennes

María A. Semilla Durán

Marie Rosier

Sandra Hernández

editoras

**MEMORIA DE LA FICCIÓN,
FICCIÓN DE LA MEMORIA:
ENTRE EL RITUAL Y LA CRÍTICA**

alter/nativas

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

LCE Langues et
Cultures
Européennes

MEMORIA DE LA FICCIÓN, FICCIÓN DE LA MEMORIA:
ENTRE EL RITUAL Y LA CRITICA

© María A. Semilla Durán, Marie Rosier y
Sandra Hernández, 2018

I.S.B.N. 978-1-941373-06-4

alter/nativas

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2
LCE Langues et
Cultures
Européennes

www.alternativas.osu.edu

Edición y diseño: Abril Trigo

Ilustración de portada de Sara Rosenberg

2018

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1: Los senderos de la memoria	25
<i>Néstor Ponce: Memoria, olvidos y representaciones</i>	26
<i>Mónica Bueno: Imágenes y experiencias: las huellas del pasado</i>	59
<i>Malva Marina Vázquez: Memoria de la represión e Ideogemas de género: "Putas asesinas" de Roberto Bolaño y Carne de Perra de Fátima Sime</i>	76
Capítulo 2: Memorias del cono Sud	100
<i>Silvia Rosa Torres: Ejercitando la memoria de la dictadura: Ejercicios de memoria de Paz Encina y la narrativa paraguaya reciente</i>	101
<i>Laura Scarabelli: La palabra posible. Diamela Eltit y la práctica del testimonio</i>	122
<i>Norah Dei Cas Giraldi: Huellas de la dictadura en Uruguay: memorias y nuevas indagaciones desde la literatura</i>	143
<i>Ana Del Sarto: De afectos en la escritura: la memoria en "Dagas" de Alicia Kozameh</i>	163
Capítulo 3: Discursos literarios y artísticos de "los hijos" en Argentina	182
Imágenes	183

<i>Victoria Torres: (No) todo sobre mi padre</i>	184
<i>Edoardo Barletta: Fotografía y testimonio: mundos entrecruzados entre la imagen y la palabra en la post-dictadura argentina</i>	199
<i>Mario Boido: Las artes y la construcción de la memoria</i>	220

Letras 1 242

<i>Emilia Perassi: Testimonio y genealogía: Marta Dillon, Julián López, Sebastián Hacher y Mariana Corral</i>	243
<i>Patricia Belén Ricard: Reconstrucción del pasado, entre la historia y la ficción. Diversos modos de representación en hijos e hijas de militantes</i>	264
<i>Teresa Orecchia Havas: Ficciones de la memoria con retrato de niños</i>	285

Letras 2 305

<i>Cecilia González: Variaciones poéticas sobre el libro, el juego y el juguete en <i>El premio</i>, de Paula Markovitch y <i>Soy un bravo piloto de la Nueva China</i>, de Ernesto Semán</i>	306
<i>Andrea Colvin: La transmisión intergeneracional y la crisis de la memoria en <i>El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia</i> (2011)</i>	330
<i>Maarten Geeroms: Autoficción y legitimidad de voces en la generación de los "hijos": <i>Soy un bravo piloto de la nueva China</i> de Ernesto Semán y <i>Una misma noche de Leopoldo Brizuela</i></i>	351

Capítulo 4. Entre dos generaciones 372

Isabel Martín Piedrabuena: Dos relatos colectivos de ex prisioneros políticos de la dictadura argentina después de la crisis de 2001. La reapropiación de su imagen pública por parte de las víctimas 373

Marie Rosier: Madre e hija: cruces narrativos desde el borde del vacío en *Veintiocho. Sobre la desaparición* de Eugenia Guevara 391

María A. Semilla Durán: Figuraciones y reconfiguraciones de la militancia: apuestas de la trasmisión 408

Mirian Pino: Memoria de los padres, memoria de los hijos: *Musulmán o biopoética* (2013), de Julián Axat 431

Capítulo 5. La memoria en acto 447

Alicia Kozameh: Fragmentos de *Sal de sangres en declive* (*Voracidades de un mundo cúbico*) 448

Sara Rosenberg: La invitación, el viaje y el texto 461

Alicia Partnoy: Las trampas de la memoria 470

Félix Bruzzon: Los géneros 476

Patricio Pron: Un divorcio de 1974 482

Lista de colaboradores 493

INTRODUCCIÓN

El conjunto de los artículos que componen este volumen es el resultado de intercambios que se desarrollaron los días 9 y 10 de febrero de 2017 en el marco del Coloquio “Memoria en la ficción, ficción de la memoria. Entre el ritual y la crítica”, en la Universidad Lyon 2, Francia. Nuestra intención era ampliar y prolongar la ya muy abundante reflexión sobre arte y memoria de las dictaduras del Cono Sur de América Latina en la década de los años 1970, pero desde un eje específico: el de las rupturas y/o continuidades discernibles en la representación entre los integrantes de la primera generación, la de los protagonistas, y los de la generación siguiente, la de los hijos de militantes y/o desaparecidos. Para ello no solo convocamos a académicos prestigiosos con una larga trayectoria de reflexión sobre el tema, sino también —y éste era sin duda el núcleo significativo del proyecto— a cinco escritores que se identifican con cada una de esas inscripciones históricas. Les agradecemos infinitamente haber aceptado sumarse a nosotros a la vez como testigos y como creadores. Tres escritoras ex presas políticas, Alicia Kozameh, Sara Rosenberg y Alicia Partnoy, y dos escritores jóvenes, Patricio Pron, hijo de militantes de los 70, y Félix Bruzzone, hijo de desaparecidos, aportaron sus historias, sus textos, sus lecturas en voz alta y sus reflexiones sobre los hechos y las obras. Interactuaron con enorme generosidad con los especialistas y, sobre todo, nos hicieron partícipes del diálogo entrañable que tuvo lugar entre ellos; es decir: a la restitución simbólica de lazos interruptos, a la encarnación de figuras inasibles, al reconocimiento, a pesar de las distancias temporales y experienciales, de una genealogía y de un legado libremente reelaborados. Nadie había imaginado confrontarlos, sino darles conjuntamente la palabra, para que cada uno compartiera con los otros sus

puntos de vista y todos pudiésemos pensar juntos. Tenemos la pretensión de creer que logramos ese objetivo.

Una vez cerrado el encuentro y ya trabajando en esta edición, tomamos plena conciencia de que el muy rico material vertido oralmente en esas sesiones de diálogo estaría incompleto si sólo retomábamos los textos leídos por los colegas académicos. De allí que, aun temiendo abusar de su buena disposición, pidiéramos a los autores que nos enviaran algún texto vinculado con el tema para restablecer el necesario equilibrio de la publicación. Podían elegir, como de hecho hicieron, producir un ensayo o un texto literario. Todos jugaron el juego, y gracias a ello podemos ofrecer a nuestros lectores los textos inéditos que constituyen el último capítulo de este volumen y habilitan recorridos de ida y vuelta, tanto entre sí como con el trabajo de los críticos universitarios. Recorridos que se multiplican, se reflejan y se profundizan, y en los que incluimos por supuesto los que aporten nuestros lectores.

También incluimos en esas dinámicas dialógicas las que se entablan entre las distintas disciplinas, en la medida en que nuestra convocatoria abarcaba todos los tipos de representación artística: escritura, artes gráficas, cine, fotografía; incluía además a diversas generaciones de autores y permitía también indagar vivencias y expresiones desde visiones de género diversas.

Hemos organizado esta publicación en cinco capítulos: “Los senderos de la memoria” (capítulo 1), “Memorias del Cono Sur” (capítulo 2), “Discursos artísticos y literarios de los hijos en Argentina” (capítulo 3, que se divide a su vez en tres secciones: Imágenes, Letras 1 y Letras 2), “Entre dos generaciones” (capítulo 4), y un último capítulo que recoge “Textos inéditos” de los autores ya citados.

El capítulo 1, “Memorias del Cono Sur”, reúne tres artículos que tienen la vocación común de definir grandes marcos teóricos referenciales en los que vendrán a inscribirse los trabajos más focalizados en obras concretas. El primero despliega la amplia reflexión intitulada “Memoria, olvido y representaciones” de Néstor Ponce,

quien realiza una lectura histórica del concepto de “memoria”, entrelazando los niveles de la experiencia, la praxis y la teorización. Gracias a un itinerario casi arqueológico a través de las significaciones y las modalidades de su ejercicio, se trata de “establecer los principios epistemológicos de la memoria, la diversidad de los dominios que ocupa y su polisemia”. Néstor Ponce elige un abordaje cognitivo, siguiendo las huellas de Alain Lieury, con el fin de estudiar “la memoria en términos de acumulación y [...] como estructura y construcción de las representaciones sociales”. Las tensiones entre memoria individual y memoria colectiva, memoria y poder, memoria y literatura/lectura, memoria e identidad, memoria y duelo ante de los cataclismos históricos, memoria e imaginación, etc., son indagadas para determinar su contribución a la creación de una conciencia crítica que sortee los riesgos propios a la “oficialización” de una memoria en detrimento de las otras, y con ellos a toda esencialización de la historia. Por último, el autor analiza las complejas relaciones entre memoria y olvido, buscando el punto de equilibrio entre la reconstrucción de la memoria y la verdad histórica:

[...] una visión crítica de la historia reciente lleva lógicamente a una revisión crítica de la historia a largo plazo; la selección de los recuerdos implica a su vez el establecimiento de criterios que justifiquen dicha selección, siendo el primero de ellos el de la verdad y el de legitimidad: no se construye una memoria colectiva a largo plazo partiendo de la mentira y de la deformación. Toda estrategia vinculada al pasado es de por sí un derecho y un deber de la democracia. De hecho, toda memoria se construye sobre el peso y la amenaza constante del olvido. Es su trasfondo y su mala conciencia.

La reflexión concluye, a partir de la interrogación acerca de la posibilidad de narrar el horror, planteando la relación entre la representación estética y la memoria a

partir de la ética, en la medida en que la literatura funciona como agente mediador en el proceso de incorporación de la memoria al imaginario colectivo.

Ese es también, de alguna manera, el punto de arranque del artículo de Mónica Bueno “Imágenes y experiencias: las huellas del pasado”, que se organiza en torno a la indecibilidad de la experiencia traumática, que enmudece a los hombres, tal como afirmaba Walter Benjamin. La autora avanza un paso más hacia la especificidad del proceso argentino, al interrogarse sobre la posibilidad o imposibilidad de los hijos de desaparecidos para relatar su experiencia, y ello en torno a los dispositivos ideológicos y estéticos que la traducen cuando el relato se hace objeto de arte. Se analizan tres obras: las novelas *La casa de los conejos* de Laura Alcoba y *Los Topos*, de Félix Bruzzone; y la película *Los rubios* de Albertina Carri. En el caso de la novela de Alcoba, Mónica Bueno hace hincapié en la utilización narrativa de la primera persona y en la importancia que adquiere la elección de la perspectiva narrativa infantil:

Ese yo que escribe su particular infancia inventa la voz perdida del pasado, el tono de esa voz, su ritmo que representa las modulaciones de la infancia. Alcoba construye una voz que juega con la presentización del recuerdo. [...] Se trata, entonces, de un tono que produce un efecto de lectura que tiene en ese juego de representación la efectuación de la lengua de la infancia [...]

También en *Los Topos* se relata en primera persona, pero desde una modalidad distanciada que “implica una suerte de anulación de los atributos de una identidad fija y unívoca”. Si en la novela de Laura Alcoba el efecto emocional “se torna dispositivo de montaje de escenas que no ocurrieron sino que ocurren en el momento de la lectura”, en la de Bruzzone ese mismo efecto emocional se aleja, se pospone: “[se] desarma la emoción del lector respecto del sufrimiento, la violencia, la pérdida porque diseña una continua trasmutación de la identidad”. El recurso al travestismo pone en cuestión la

continuidad de una subjetividad dada, y “apuesta a una zona compleja de cruces y descolocaciones”. En cuanto al film de Albertina Carri, la utilización de la misma primera persona narrativa muestra nuevas posibilidades de instrumentación, habilitadas por la presencia simultánea de la directora/hija y de la actriz que la representa:

En el film, la primera persona no solo es constitutiva del relato sino que desarma el mecanismo de la unidad identitaria y enuncia en una suerte de trabajo a la vista la porosidad de esa primera persona que es doble. [...] En ese juego doble, Carri desnuda el artificio del testimonio que dice verdad.

El cuestionamiento no sólo pone en duda la fiabilidad del testimonio, sino que apunta a formas de escucha de lo no dicho, a acechar las fallas del discurso a través de las cuales pueden deslizarse los sentidos ocultos. Cada una de estas articulaciones de la primera persona pone en escena formas diversas de articular memoria, pasado y presente; en todas ellas se construyen máscaras: “El tono disonante de la infancia, la identidad travestida o la ficción paródica son las formas de esas máscaras...”

La desaparición puede ser contada, pero para ello se requieren estrategias oblicuas, metafóricas o dramatizadas, paródicas o irreverentes; intersticios por los que se asoma la subjetividad herida: “La primera persona es en sus obras de arte un dispositivo experimental que apunta a mostrar las aristas de la disolución de la vieja unicidad del yo”.

El trabajo de Malvina Marina Vásquez Córdoba, “Memoria de género en la ficción narrativa: ‘Putas asesinas’ de Roberto Bolaño y *Carne de perra* de Fátima Sime”, suma a la perspectiva centrada en la persona narrativa la de la mirada de género. A través del análisis de estas dos obras literarias, la autora integra a la exploración de las memorias de la represión, la “de los usos y abusos que el aparato represor del Estado hace del sistema sexo-genérico mismo, como de los efectos de éstos, en los procesos de

subjetivización y corporización de los sujetos”. Para ello define un par de ideologemas cuya operatividad rastrea a lo largo de la historia, desplegando así “una mirada genealógico-histórica de las formaciones discursivas que están a la base de la construcción social [...] del sistema sexo-genérico de la familia heterosexual en Latinoamérica”. Las obras analizadas, que encuentran su antecedente en textos previos, como “Emma Zunz” de Borges o *La muerte y la doncella* de Dorfman, torsionan esos ideologemas hasta convertirlos en actos subversivos que desorganizan la matriz patriarcal.

El capítulo 2, intitulado “Memorias del Cono Sur”, reúne cuatro trabajos referidos a diversas formas de literatura testimonial procedentes de cuatro países: Paraguay, Chile, Uruguay y Argentina. Silvia Rosa Torres, en “Ejercitando la memoria de la dictadura: *Ejercicios de memoria* de Paz Encina y la narrativa paraguaya reciente”, realiza una sustancial revisión de la memoria histórica de la dictadura de Stroëssner en la ficción novelística y cinematográfica de los últimos veinte años, particularmente bienvenida dada la escasez de estudios sobre el tema. El objetivo es trazar un mapa de las representaciones, e indagar en la vacilante práctica de la memoria. La autora coteja las obras literarias con las últimas realizaciones cinematográficas, y llega a la conclusión de que “(l)a mayoría de novelas de las que doy cuenta aquí abordan la cuestión en devenires narrativos tradicionales anclados en coordenadas realistas”, sin explorar, como ocurre en los países vecinos, estrategias escriturales novedosas o experimentales, salvo escasas emergencias. Por le contrario, el cine parece quebrar la “inercia del sistema de representaciones del Paraguay” y abrir la era de la necesaria reconstrucción de la memoria.

Laura Scarabelli, en su ensayo titulado “La palabra posible. Diamela Eltit y la práctica del testimonio”, se concentra en la obra *Padre mío*, en la que la autora chilena desarrolla una reflexión sobre la palabra “imposible” del testigo, abriéndola a nuevas significaciones. A ello se suman una serie de figuras de meta-testigos que emergen en

sus últimas novelas, convirtiendo el acto del narrar en una práctica de afirmación de nuevas posibilidades de decibilidad de lo real. Laura Scarabelli indaga la construcción de esas figuras, insistiendo en un testimonio que no procede directamente del espacio de las víctimas de la dictadura, sino del de la marginalidad social y lingüística de un esquizofrénico que vive en la calle. Ese otro nivel de indecibilidad, encarnado tanto en el cuerpo y la voz grabada como en la escena material de la marginalidad del *Padre mio*, “vagabundo entre los vagabundos”, es leído como “el único espacio de representación que consigue evocar la Nación, integralmente [...] no como una “alegoría estática de la derrota sino metáfora viva que nos permite asomarnos al desastre, asumirlo y, al mismo tiempo, vislumbrar una posible vía de escape”. La respuesta a la indecibilidad no es entonces ocupar o disciplinar la palabra del testigo, sino simplemente hacerla existir, “habilitando todos sus restos”. Diamela Eltit establece con *Padre mio* una nueva filiación, en la que la escritora es la hija que recibe y transmite el legado del padre.

También es cuestión de filiaciones —biológicas, artísticas, ideológicas— cuando se trata otro de los registros a los que se refiere la voz del testigo: el del insilio. Norah Dei Cas Giraldi, en su trabajo intitulado “Huellas de la dictadura en Uruguay: memorias y nuevas indagaciones desde la literatura”, toma como objeto de estudio el *Libro de horas* (2017) de Tatiana Oroño, en el cual se entrelazan las tramas de las pérdidas personales y las pérdidas nacionales, la esfera de lo privado y la de lo público. De la infancia a la vida adulta, de las pinturas del padre a los dibujos de los hijos, que se incluyen es un texto fragmentario, espacio de unas memorias desorganizadas e inclusivas, el texto sigue el proceso de degradación de la realidad nacional y sus consecuencias en la vida de cada uno, metaforiza los silencios y la precariedad que impone la dictadura, “puntos cardinales hacia los que se orienta el relato para trazar un mapa de desolación, que es la imagen con que se representa ese universo violado, sumido a la inquietante extrañeza por lo que no se sabe, por lo que puede llegar a ocurrir, por lo que ha sido desbaratado para siempre”.

Este recorrido por los testimonios del Cono Sur se completa con la reflexión de Ana Del Sarto, “De afectos en la escritura: la memoria en ‘Dagas’ de Alicia Kozameh”, en torno a los textos de la argentina Alicia Kozameh que representan la experiencia de la prisión política y, muy especialmente “Dagas”, que introduce al lector en los *Cuadernos de la cárcel*. Relectura de esos cuadernos por su propia autora treinta años después, “Dagas” es un texto literario que testimonia sobre el testimonio, y en el cual:

Dejar constancia por escrito, resignificar experiencias pasadas, es darle cuerpo y tránsito a las intensidades afectivas que produjo el trauma imposible de ser aprehendido en su completud. Precisamente el meollo del trauma es una ruptura, a partir de la cual se conforma un vacío en la memoria; ambos, ruptura y vacío, afectan la constitución de uno mismo, la subjetividad-cuerpo necesitada de relatos para ofrecer(se) salvaguardas: palabras de las cuales asirse.

Es por ello que “Dagas”, más allá del trauma de la cárcel re-vivido, es una meditación dramática sobre el valor de la escritura.

Con los capítulos siguientes, 3 y 4, entramos de lleno en el núcleo mismo de la convocatoria: las representaciones artísticas producidas por “los hijos”. Son numerosas las aportaciones de colegas que indagan esas obras; en algunos casos los artículos se recortan en la medida en que puede haber varios que incluyan un mismo texto como objeto de estudio; y sin embargo, esa coincidencia, lejos de ser una desventaja, es un camino de profundización en el análisis. Porque no hay redundancias; porque si un libro o una película aparecen más de una vez leídos por diferentes críticos, los enfoques son siempre diversos y entre todos construyen una especie de asedio perspectivista que demuestra —por si hiciera falta— hasta qué punto las obras escogidas son susceptibles de lecturas múltiples y de cruces productivos. El capítulo 3, “Discursos literarios y artísticos de los hijos en Argentina”, se divide en tres secciones: “Imágenes”, que tiene

como eje las representaciones fílmicas y fotográficas relacionadas con la memoria de la dictadura y producidas por hijos de protagonistas de los hechos, y “Letras 1” y “Letras 2”, que se focalizan sobre todo en las representaciones literarias, en algunos casos comparándolas entre sí o con producciones cinematográficas.

Abre la sección “Imágenes” un artículo de Victoria Torres, “(No) todo sobre mi padre”, que plantea una perspectiva poco habitual en el contexto de nuestros trabajos, y ello por dos razones: porque se concentra en un acontecimiento que reviste una enorme importancia simbólica para los argentinos: la guerra de las Malvinas; y porque la autora, Victoria Reale, que produce la película estudiada: *Desobediencia debida* (2010), es hija de un médico militar que participó en las operaciones. Contrariamente a la variedad de estrategias desarrolladas por los hijos de desaparecidos para reconstruir existencias fantasmales, Victoria Reale reconstruye la experiencia de un padre que está vivo, y al que visiblemente quiere representar de manera tal que ninguna sospecha de colaboración con la dictadura pueda ser enunciada. Si muchos de los hijos de desaparecidos que han escrito o filmado sus historias (Albertina Carri o María Inés Roqué, por ejemplo) intentan evadirse, como señala Victoria Torres, “de ese panteón heroico al que la historia posterior confinará a sus padres y del que las hijas, en sus documentales, tratan de salvarlos, en el caso de Victoria Reale existe la aspiración justamente a lo contrario: destacar la conducta heroica de su padre al desobedecer la orden superior y contraponerla a quienes sí acataron y violaron los Derechos Humanos”. Pero es la voz de la hija la que erige la imagen y conduce sus lecturas, allí donde la palabra del padre es a menudo evasiva o incompleta.

El trabajo de Edoardo Barletta, “Fotografía y testimonio: mundos entrecruzados entre la imagen y la palabra en la post-dictadura argentina”, aborda una serie de obras fotográficas cuyo tema esencial es la desaparición, pero que desborda los marcos habituales de las primeras representaciones, basadas en las fotos que han quedado en manos de la familia después del drama, en la medida en que lo que se tiende a

representar no es un “antes” —lo que fue—, sino una ausencia, un hueco en el presente —lo que ya no es pero sigue estando—: “Del Siluetazo, surgiría así el paradigma de la ausencia en que, visualmente, lo que prima es la no-representación o la representación metafórica”. Y dentro de esa concepción, lo que interesa particularmente a Edoardo Barletta es el entramado de imagen y palabra: por una parte, “las formas y los modos de aparición de la palabra en fotografía y, del otro, de cómo la imagen fotográfica aparece en la narrativa (o poesía) testimonial”. El análisis de las obras permite mostrar cómo esos dispositivos novedosos reconstruyen una narratividad inicialmente imposible y, al mismo tiempo, cuando se trata de obras literarias que incluyen imágenes o fotografías, sean documentales o ficcionales, cómo “[...] le sirven al sujeto para configurar un proceso que, tras des-automatizar ciertos lugares comunes, puede conducir a la reconstrucción de la identidad o, por lo menos, a la aceptación del quiebre de dicha identidad”.

Esa apertura performativa del arte es analizada también por Mario Boido en “Las artes y la construcción de la memoria”, pero desde la perspectiva opuesta y con el objeto de:

[...] desentrañar cómo la literatura, el cine y las artes visuales elaboran diferentes formas de contacto entre el aparato represivo militar y la sociedad civil para reconocer [...] en la apropiación de los mensajes recibidos, prácticas simbólicas totalitarias profundamente integradas en el tejido social y arrojar luz sobre los valores y normas que legitimaron e hicieron posible el accionar criminal de la dictadura.

Para ello, el autor emprende una rigurosa reflexión sobre las relaciones entre memoria e historicidad, memoria y justicia, memoria e imaginario cultural, con el fin de elaborar narrativas identitarias que integren las huellas del pasado y las hagan inteligibles.

“Recordar y entender, recuperar el pasado y darle sentido”: ese es el objetivo; y el arte es un vehículo privilegiado para alcanzarlo por su capacidad de deconstrucción y resignificación, como lo demuestran sus referencias a algunos textos literarios así como su análisis de los collages imaginados por León Ferrari para ilustrar una reedición del *Nunca más*.

La segunda sección, que hemos intitulado “Letras 1”, reúne una serie de ensayos que estudian de muy cerca la literatura de “los hijos”. Si bien es posible hoy en día determinar una serie de rasgos comunes a buena parte de los relatos de los hijos y reconocer motivos y estructuras recurrentes, es necesario también hacer hincapié en su gran diversidad de enfoque, de construcción y de procedimientos. El intento de restituir lo perdido, lo que no se conoció o tan poco, implica no solo la indagación sin concesiones sino también la disponibilidad para el duelo; la asunción de un legado y el deseo de liberarse de él; la recuperación eventual de unos restos que serán finalmente asumidos como propios

Esta sección se abre con un texto de Emilia Perassi: “Testimonio y genealogía: Marta Dillon, Julián López, Sebastián Hacher y Mariana Corral”. La autora se propone abordar un espectro narrativo que va desde las ficciones testimoniales a las ficciones del testimonio, articuladas en tres opciones enunciativas diversas (testimonialidad mediada, testimonialidad ficticia y testimonialidad autobiográfica) que se conforman esencialmente como rituales de duelo. Los temas del patrimonio traumático y la memoria genealógica se plantean naturalmente a partir de tales experiencias, la noción de herencia es revisada para hacer posible la articulación de “lo que queda y lo que se construye desde las ruinas”, y la escritura es el espacio donde las voces perdidas se hacen discurso:

Obras como la de Dillon, López y Hacher elaboran con toda evidencia el movimiento desde lo informe a la forma, trabajando con restos, pedazos, piezas,

ruinas: la rememoración trasforma fragmentos inutilizables en restos testigos, restos irrevocables, prueba de existencia, disparadores del recuerdo, talismanes, fetiches, emblemas.

El discurso testimonial puede ser analizado también a través de las perspectivas adoptadas por escritoras o escritores. Patricia Belén Ricard se aboca, en “Reconstrucción del pasado, entre la historia y la ficción. Diversos modos de representación en hijos e hijas de militantes”, al cotejo de textos escritos por los unos y las otras, para tratar de definir a la vez modelos comunes y/o diferenciales. La conclusión es que los textos de las escritoras se definen por adoptar formas autobiográficas más o menos ortodoxas, pero en las que la voz de las hijas que intentan reconstruir la historia de los ausentes interviene para enunciar sus resonancias en el presente, mientras que los textos de los hijos tienden más hacia la ficcionalización e incluso la desrealización:

[...] frente a esta línea de escritura, realista, testimonial, íntima [de las mujeres], existe una vertiente de mayor ficcionalización de los acontecimientos, donde persisten ciertos datos autobiográficos y la dictadura militar como escenario, pero contada no ya desde la experiencia con pretensiones de “verdad”, sino con la voluntad de lograr espacios ficticios como expresión de la memoria. Es el caso de los escritores hombres, que se inscriben dentro de lo “literario”, por el formato y estilo utilizados, y en ciertos casos, la creación de espacios inverosímiles que existen sólo dentro del texto y la imaginación.

Ya se trate de la subjetividad interviniente de las hijas, que alternan la reconstrucción de las vidas perdidas con el relato de sus *ausencias presentes* y de las propias vidas que las portan en el ejercicio de memoria; o de la creación de universos

alternativos, incluso fantásticos, para hacer posible que los mismos desaparecidos expliquen sus razones, “los hijos de militantes reescriben ese pasado histórico, que es a la vez el suyo y el de sus padres, proporcionando nuevos modos de narrar”.

Otra de esas nuevas formas de narrar es el objeto de estudio del artículo de Teresa Orecchia Havas, “Ficciones de la memoria con retrato de niños”, cuyo corpus de referencia está constituido por “relatos memoriales cuyos protagonistas son niños enfocados desde el recuerdo de un narrador adulto”. Partiendo de la idea defendida por Carlos Gamarro sobre la fluidez de la memoria literaria, capaz de una lectura del pasado que aspira menos a reproducirlo que a construirlo y en la que se reconocen siempre los objetivos más o menos conscientes del presente, se estudian los dispositivos narrativos que crean la perspectiva infantil. Los juegos en torno al secreto, la incertidumbre, los saberes fragmentarios y las lógicas incompletas que plasman la mirada del niño y le dificultan la comprensión total de lo que ocurre a su alrededor, nos habilitarían quizás a leer esas novelas en clave analógica

como discursos que bajo el enfoque de la experiencia infantil implican el saber/no saber/no querer saber del grupo social, es decir, como construcciones que se refieren metafóricamente a la espinosa cuestión del fariseísmo de la comunidad, a lo que ésta ha negado o preferido ignorar.

Si la mirada del niño ante acontecimientos históricos de tal complejidad es por definición parcial y en cierta medida incompetente, lo imaginario, lo supuesto, lo tácito, lo cierto-incierto predominan sobre lo verificable, potenciando la tensión saber/no saber, y “proponiendo en lo literal un enigma que sólo el lector informado puede comprender, y en lo figurado una clave del proceso de codificación literaria del contenido del secreto”.

La sección “Letras 2” se inicia con el artículo de Cecilia González “Variaciones poéticas sobre el libro, el juego y el juguete en *El premio*, de Paula Markovitch y *Soy un bravo piloto de la Nueva China*, de Ernesto Semán”, en el cual la autora despliega la idea según la cual, en las obras tratadas el juego, más allá de su función como elemento propio de la trama, es una prefiguración del quehacer del artista. Se opera así entre ambas actividades una aproximación metaficcional,

[se] crea un punto de intersección entre el sujeto de la enunciación, situado en el presente del escritor o el cineasta, y el sujeto del enunciado, aquel niño que una vez fue, que la convierte en una vía privilegiada para explotar deslizamientos e interferencias entre temporalidades. El quehacer del artista se prefigura en el juego infantil y el relato de infancia cuenta, entre otras cosas, su nacimiento.

Cecilia González llama igualmente la atención sobre otro rasgo significativo: juegos y juguetes se convierten también en soportes de una dimensión poética del tratamiento del tiempo que no excluye cierto carácter sacralizado y ritual de los trabajos de la memoria, e incluso transgrede los modelos de ciertas representaciones idealizadas de la infancia, atribuyéndole un poder crítico que discute “visiones mitificadas y figuras cristalizadas de heroísmo”.

Andrea Colvin firma el ensayo intitulado “La transmisión intergeneracional y la crisis de la memoria en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron”, en el cual se plantea fundamentalmente el problema de la transmisión de la memoria de los padres protagonistas a sus hijos. En rigor, no se trata, en la novela de Patricio Pron, de examinar (ni de criticar) las razones por las cuales la generación de los militantes no ha transmitido sus memorias, “sino de analizar los efectos que la transmisión pasiva (según la clasificación de Ros) tiene en la segunda generación. La primera ruptura entre ambas generaciones se produce en torno al tipo de relación que

cada una mantiene con el país, tanto a nivel de la representación como de la implicación. La ausencia de transmisión, los silencios o los ocultamientos impiden la construcción de un relato de la propia historia y ponen en duda el sustento mismo de la identidad, que solo se afirmará cuando se despejen las incógnitas y se identifiquen los propios objetivos:

Reconociendo la transmisión quebrada, la falta de conocimiento de su padre y de su historia, el protagonista se da cuenta de que el papel de los hijos, particularmente de los hijos de la generación de la posdictadura, consiste en “dilucidar el pasado de nuestros padres como si fuéramos detectives”.

Se accede así a una legitimidad que les permite apropiarse de la historia de los padres y reconocer su legado, no necesariamente para darle continuidad, sino para decir al fin lo que aquellos no habían podido contar.

Maarten Geeroms, en “Autoficción y legitimidad de voces en la generación de los ‘hijos’: *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán y *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela”, se refiere también a esta cuestión de la legitimidad de los herederos, a través de dos novelas muy diversas entre sí pero que suscitan reflexiones comunes en torno a la posibilidad de comprender o no, asumir o no, reconstruir o no las historias paternas, sobre todo cuando esos padres están situados del lado del mal. El estudio se basa sobre todo en una serie de reflexiones sobre una utilización particular, y en parte distorsionada, del género de la autoficción, hipótesis que puede ser avalada por la real cercanía biográfica de los acontecimientos ficticios narrados con las coordenadas de la vida real de los autores:

[...] ambas novelas tematizan los intentos de varios miembros de la segunda generación por elaborar la relación traumática con un padre implicado en la

represión, sean hijos de víctimas o de victimarios: si el texto de Semán sobresale porque un autor “hijo” recurre al punto de vista de un represor y muestra — aunque sea tangencialmente— el destino trágico del hijo de este último, la novela de Brizuela resalta por indagar —a través de la mirada de su protagonista— las secuelas de un acto de colaboración cometido por sus padres.

La autoficción permitiría liberarse de las convenciones de la autobiografía y las deficiencias de la memoria, y habilitar así el recurso a escenas de alto valor dramático que *no han ocurrido* fuera de la ficción, pero que dan claves simbólicas para la cabal comprensión de los dilemas planteados. A lo cual se suma otra funcionalidad, ya que, para el autor, “la autoficción permite combinar una notable hondura psicológica con el abordaje de cuestiones sociales y políticas que rebasan las dicotomías víctima-perpetrador y privado -público”.

El capítulo 4, “Entre dos generaciones”, viene, después del análisis detallado de la producción de los Hijos, a tender puentes entre las dos generaciones, y no solo porque en algunos casos los estudios que los componen insisten en la resonancia entre ambas, sino también porque habilita un espacio para el saber de los presos políticos sobrevivientes y su expresión, que colma en parte una carencia informativa propia a la generación de los que no vivieron la dictadura, y al mismo tiempo devuelve a los mayores un espacio social que los discursos circulantes, centrados en las víctimas de desaparición, les habían escamoteado. Ese es justamente el objeto de estudio de Isabel Martín Piedrabuena, “Dos relatos colectivos de ex prisioneros políticos de la dictadura argentina después de la crisis de 2001. La reapropiación de su imagen pública por parte de las víctimas”, que se refiere al momento histórico en el cual las instituciones empiezan a emitir un discurso legitimador sobre las víctimas sobrevivientes. Ello se logra en buena parte gracias a la emergencia de relatos colectivos, editados independientemente del Estado y con una intención explícitamente testimonial, como

los de los ex prisioneros de la cárcel de Coronda y las ex prisioneras de la cárcel de Villa Devoto, “que pretenden presentar un testimonio colectivo de formas de resistencia [igualmente] colectivas a los planes de destrucción de la dictadura”. Esos testimonios son aquí interpretados como mensajes que los ex presos políticos, presentándose como generación revolucionaria, dirigen a las nuevas generaciones; mensajes que, al compartir el análisis de una experiencia traumática, reivindican también la propia participación y apuntan a modificar la percepción que la comunidad ha esbozado sobre ellos. En ambos casos se verifica entonces un doble objetivo: el de la transmisión, que se dirige a la generación siguiente, y el de reparación, que busca alcanzar al conjunto de la sociedad y reclamar un reconocimiento largamente diferido:

Podemos deducir que esos libros de relatos son un testimonio de memoria histórica, pero también una tentativa de esos hombres y mujeres de recuperar su identidad política. Una identidad política diversa, heterogénea, compleja.

Ese carácter testimonial indiscutible del “yo vi, yo sé, yo estuve” es severamente cuestionado en el texto que sirve de base al ensayo de Marie Rosier, “Madre e hija: cruces narrativos desde el borde del vacío en *Veintiocho. Sobre la desaparición de Eugenia Guevara*”. *Veintiocho*, como lo muestra la autora, es un texto particularmente interesante para nuestra reflexión, en la medida en que en él se alían varios rasgos atípicos: es por una parte un relato testimonial que podría ser considerado clásico de la investigación de una hija sobre la vida de su madre desaparecida, pero cuyos restos se han recuperado; por otra, incluye un diario de esa madre en prisión, texto también autobiográfico y asimilable al testimonio, pero cuyo valor de verdad es discutible en razón de sus circunstancias de producción. Ambos textos, en espejo, se problematizan el uno al otro, y a ello se suma el hecho de que la madre desaparecida ha acabado por colaborar con sus carceleros, por lo que su figura no puede ser considerada heroica, y su legado no

puede ser reivindicado. La escritura del libro y los funerales de los restos de la madre permiten a la vez cerrar una historia y abrir una vida:

De la misma manera, el entierro de su madre y la publicación de este libro permitirían dejar de lado el posible mandato del compromiso político y acabar con la culpabilidad al “[...] no seguir con un mandato de ayuda social, acción comunitaria, lucha por los derechos de los desposeídos”.

[...]

Por otra parte, el texto de Eugenia Guevara impide la cristalización del testimonio o memorias de su madre, hace que no se congele el pasado; y al mismo tiempo el texto materno ayuda a la hija a construir la imagen y la historia de la desaparecida.

El entrelazamiento de los dos textos convierte a la hija en testigo del testimonio, y esa vuelta de tuerca del género, esas oscilaciones entre ambas memorias, que son performativas en lo existencial para la hija, no pueden superar, desde el punto de vista ético, la vacilación, “porque la evaluación moral parece ser ‘indecible’ e incluso indecible”.

El estudio siguiente aborda otro tipo de oscilación entre las memorias de la generación de los 70 y la de sus hijos. María A. Semilla Durán elige, en “Figuraciones y reconfiguraciones de la militancia: apuestas de la trasmisión”, centrar su reflexión en las representaciones de la militancia producidas por los cinco escritores presentes en las sesiones del Coloquio. Para dar una latitud a esa reflexión, fijando a la vez sus límites posibles y las modalidades de su operatividad, retoma una pareja de conceptos evocada en la convocatoria: “entre ritual y crítica”. Ello requiere, no solo la explicitación de las formas que la actitud ritual puede adotar en los relatos de los testigos —mitificación, heroicización, duelo—, sino también el grado de la crítica y los caminos, directos u

oblicuos, por lo que se llega a ejercerla. El riesgo de caer en un ritualismo vacío existe, y sólo puede ser contrarrestado por la conciencia crítica, que lee y relea las representaciones para ajustar y reavivar su pertinencia, así como su capacidad de actuar sobre el presente.

El examen de las obras de ficción testimonial de Alicia Kozameh y Sara Rosenberg, así como del testimonio de Alicia Partnoy, muestra grados diversos de ritualización: reivindicación de una épica y heroicización de la figura del militante en la primera, aunque la bisagra que opera entre la mitificación heroica del pasado y la degradante impotencia del presente haga posible que el ritual ceda lugar a la crítica; en la segunda el ritual toma la forma del duelo y la crítica es asumida y explicitada desde un análisis discursivo. En el caso de Alicia Partnoy, testimonio sin mediaciones del secuestro, no hay idealización ni crítica; lo esencial es la resistencia que permite mantener la dignidad del militante ante la humillación infligida por los captores:

Partnoy no idealiza a los militantes, sino que se limita a presentarlos en sus comportamientos cotidianos. Pero la fortaleza que manifiestan es tal que alcanzan, para el lector, la categoría del héroe posible, del héroe pensable, del héroe necesario; no la del héroe mítico.

En el caso de Patricio Pron y de Félix Bruzzone, hijos de militantes y desaparecidos respectivamente, las posiciones críticas constituyen sin duda el punto de partida. No solo no hay representaciones heroicas sino que el concepto mismo de heroicidad es discutido; y lo que prima es la discusión en torno al mandato:

La búsqueda del sentido no sólo estará presente sino que será ineludible, pero ese sentido no interrogará sólo las condiciones de la militancia de los padres sino sus vínculos con la filiación; y ya no se tratará únicamente de comprender sus

por qué, sino también de asumir una posición frente a ese legado y una opción para la propia vida.

En el último estudio del capítulo, “Memoria de los padres, memoria de los hijos: *Musulmán o biopoética* (2013), de Julián Axat”, Mirian Pino realiza un esclarecedor trabajo de análisis de la poesía de Julián Axat, en la cual discierne una serie de juegos metafóricos y de identificación entre el padre, lector desaparecido, el hijo, poeta y jurista defensor de jóvenes delincuentes, y esos jóvenes criminalizados por el Estado argentino en la actualidad. Ello le permite entender a la poesía como reparación histórica, a modo de justicia poética.

Metáfora, memoria e Historia se entrelazan y se responden; y el yo poético se realiza a través de la plasmación de los órdenes imaginario y simbólico en la metáfora, y de esta en la memoria.

La imagen del “puente” no solo es el vínculo del monólogo del yo poético quien observa al joven criminalizado, sino que en la escena jurídica la memoria de hijo habilita, en un juego pasado-presente, las presencias de los otrora jóvenes, los padres ausentes.

Finalmente, en el último capítulo reunimos los textos inéditos con los que los escritores han contribuido a la realización de este volumen, autores a los que reiteramos nuestro más sincero agradecimiento. El primero es un fragmento —una primicia— del libro aún no publicado: *Fragmentos de sal de sangres en declive (Voracidades de un mundo cúbico)*, de Alicia Kozameh, que consiste en una secuencia de fragmentos alucinados u oníricos, de tonalidad esencialmente poética, en el que algunas potentes imágenes recurrentes remiten a los restos testigos de la decomposición de un mundo. Alicia Kozameh crea una escena distópica que persiste en el tiempo y entrelaza las alusiones a los

desaparecidos y sus fantasmas, al fondo de los mares y los ríos donde reposan los cuerpos y a los vuelos de la muerte. La Historia como personaje es el hilo que los engarza, la mirada de los hijos —de la generación siguiente— es el horizonte ante el cual la voz del texto se desnuda y al cual apela:

Por el espacio que queda entre una montaña y otra avanzan esplendores que me obligan a mantener la mirada fija en ellos. Al inicio parecían cuatro, seis, y ahora veo miles, y van aumentando en tamaño hasta que logro visualizar que de cada resplandor parte una mirada, y entiendo que son los ojos de nuestros hijos. Y siguen acercándose. Son los testigos de nuestro mirar. Nos miran ver. Nos ven mirar hacia un lado y hacia otro. Son los brazos de nuestra historia. Son el tesoro de nuestro grito.

El lugar del testigo es ya una identidad, la memoria una exigencia tras de la cual resuena el mismo grito de siempre, asumido hasta sus últimas consecuencias: “ni olvido ni perdón”.

Sara Rosenberg nos ofrece en “La invitación, el viaje y el texto”, una brillante reflexión sobre los términos que han encuadrado el conjunto de este volumen: la memoria, la ficción, el ritual y la crítica. A los que suma, como no podía ser de otra manera, la figura de la Historia. A través de la referencia a dos grandes —y tan disímiles— escritores argentinos, Jorge Luis Borges y Rodolfo Walsh, Sara Rosenberg indaga posiciones literarias contradictorias. Al ahistoricismo borgiano de “La casa de Asterión”, encerrado entre el laberinto y el espejo, y que deriva en “Funes el memorioso”, es decir, en una anti-memoria “que destruye el hilo y las redes que podrían sostener su propia fragilidad”, opone “la memoria con cuerpo”, la memoria como “una fuerza en pugna. Un territorio a conquistar. Un territorio vedado y al mismo tiempo exigente. En disputa siempre”. Al cabo de ese itinerario a la vez literario, crítico y

político, la autora expresa su necesidad de romper los límites representados por el laberinto y el espejo, y para ello asume claramente la inserción histórica de su propia identidad, de su propio cuerpo:

[...] nací en una dictadura, crecí en una dictadura, me opuse siempre a la dictadura y me tuve que exiliar durante una dictadura. Mi experiencia vital no puede eludir la historia y no tengo ganas ni puedo permanecer en silencio porque soy parte del lenguaje que me hace y me deshace y que es necesariamente el lenguaje de mi tiempo.

Alicia Partnoy, en “Las trampas de la memoria”, comparte con el lector una historia personal de militancia, dolor, amistad y memoria, una especie de parábola que la realidad *escribe* para ilustrar la médula misma de una experiencia a la vez privada e histórica. Y nos regala, conmovedoramente, algunos poemas nunca publicados, perdidos y encontrados, “esas poesías escritas cuando era una presa sin nombre en una celda sin número”. y olvidadas antes de ser releídas. Poemas dedicados al hijo pequeño y lejano, al cielo imposible del cautiverio, a la memoria que nos tiende trampas y al mismo tiempo reúne todas nuestras imágenes.

Félix Bruzzone aborda en su ensayo “Los géneros” una cuestión que tiene relación con la persistente pregunta en torno a cómo contar siendo hijo de desaparecidos. En un verdadero alegato en favor de la desdramatización del tema, y haciendo suya una muy sutil observación del académico y crítico Julio Premat, Bruzzone explica: “Por eso siempre mis textos ‘sobre’ desaparecidos arrancan explicitando la cuestión, autoetiquetándose, y luego se abren. Y es entonces que pasan de ser textos ‘sobre’ desaparecidos a ser textos ‘a pesar de’ los desaparecidos”. La interrogación central se formula en torno al género que sería más adecuado para el tipo de relato en cuestión. Los hay muy variados, algunos de los cuales se caracterizan por su hibridez:

cruces, superposiciones, rupturas de tonalidad. “¿Cuándo los desaparecidos entrarán, definitivamente, en la tierra de algún género posible?”, se pregunta el escritor, y arriesga:

[...] pensar en los géneros puros. El policial. El gótico. El melodrama. La ciencia ficción. En la medida en que el dramatismo y la discursividad de los propios hechos queden subsumidos a las reglas de cualquiera de estos géneros, los relatos “sobre” podrían pasar a ser relatos “a pesar”.

Otras perspectivas, otros códigos, otras lecturas. En la disputa inevitable entre el tema y el género, la literatura en la que los desaparecidos pierdan el halo de solemnidad será aquella en la que él género habrá triunfado sobre el tema.

En el cierre del volumen nos ha parecido coherente situar el último texto inédito: el relato de Patricio Pron, “Un divorcio de 1974”, que narra en breves secuencias alternadas el desarrollo de la vida de una mujer y un hombre de historias y extracciones diferentes que, entre ... y ... pasan progresivamente de la militancia política a la lucha armada, y son absorbidos en una espiral de violencia que les parece cada vez más absurda. Es también la historia de sus dudas y de todas las preguntas que no pueden formular, de los mandatos imperativos a los que tienen que acogerse y de los errores políticos que los llevan al aislamiento y la contradicción. El divorcio del título no remite a una pareja que como tal no existe, puesto que sus destinos se cruzan sin unirse aunque se prevea que el final será el mismo; sino el de una organización política que en su autoritarismo interno y en su dogmatismo ideológico acaba divorciándose de las aspiraciones reales de aquellos a quienes pretende interpretar. Dolorosa historia de un doble fracaso que es, en realidad, el fracaso de toda una generación que quizás ha intuido la tragedia pero no ha sido capaz de evitarla, ya sea por fidelidad a una causa o por la inercia de quien ha sido atrapado en un engranaje letal. Ese es el núcleo del relato, la

tensión ética por excelencia: la de la duda no resuelta, la de la conciencia disciplinada, la de la crisis del sentido:

comprende que en otras épocas lo hubiesen ayudado, pero que ya no puede esperar ayuda alguna: ahora, las personas que él cree que su organización debe salvar, y que piensa que deberían unirse a ella para salvarse, lo miran expectantes, y él, a su vez, las mira expectante también y a la distancia, desde una distancia que ya no puede volver a ser recorrida, ni en una dirección ni en otra.

Militancia, crítica, adhesión ritualizada, ficción. Y, por la escritura de la segunda generación, memoria. Hemos rizado el rizo.

CAPÍTULO 1

LOS SENDEROS DE LA MEMORIA

Néstor Ponce

Universidad de Rennes 2, Francia

MEMORIA, OLVIDOS Y REPRESENTACIONES

Esta ponencia tiene como objetivo proponer una reflexión teórica sobre la relación entre la memoria, el olvido y las representaciones. Partimos de una lectura histórica alrededor del concepto de memoria, comparando la individual a la colectiva. En este punto de fricción, la memoria permite interrogar el pasado de cara al presente y al futuro, apuntando a las nociones de justicia y de verdad. Planteamos la idea de que el pasado es una agresión, que vuelve en permanencia y que nos interpela en tanto que ciudadanos. Partiendo de las ideas de Alain Lieury, retendremos en esta comunicación una de las vías que él propone: la psicológica. Esto nos permitirá tratar los problemas de experiencia, praxis y reflexión teórica. Planteamos asimismo el problema de la coexistencia de varias memorias, simultáneas, pensando en el caso de Argentina. Nuestra hipótesis es que, entre esas memorias, están la de las víctimas y la de los verdugos. Ponerlas en el tapiz implica una relectura del pasado

La preocupación y el interés por la memoria ha sido materia de reflexión para los filósofos y los pensadores desde tiempos remotos. Encontramos antecedentes en la filosofía griega, en Descartes, en el positivismo del siglo XIX. Sin embargo, fue sólo en el siglo XX cuando los estudios sobre la memoria comenzaron a incrementarse en el ámbito de las ciencias sociales, hasta adquirir un papel relevante en las últimas décadas. ¿Cómo explicar este entusiasmo en el ámbito de las ciencias sociales o, mejor dicho, como veremos más adelante, esta necesidad?

Alain Lieury (Lieury 1980, 5) nos habla del poeta griego Simónides de Ceos, que vivió hace aproximadamente 2.500 años. Cicerón y Quintiliano, nos dice Lieury, le

atribuyeron la invención de la memoria mnemotécnica —eidética—, es decir, del procedimiento de acumulación de informaciones o, sencillamente, el recuerdo. Cuenta la anécdota que en el transcurso de un banquete alguien vino a ver al poeta y éste dejó momentáneamente el lugar. Fue entonces cuando el techo se derrumbó, aplastando a los invitados. Los cuerpos eran irreconocibles. Los familiares de las víctimas consultaron entonces a Simónides, que recordaba perfectamente dónde se encontraba cada uno de los comensales. De ahí en más, el poeta generalizó este método. Con un trabajo de memoria, se reconstruyen las escenas del pasado y el procedimiento le rinde servicio a la necesidad del presente.

De entrada, como vemos, el interés por la memoria se pone el traje de lo excepcional: la capacidad mnemotécnica prodigiosa, la amnesia que borra los recuerdos. La memoria eidética, en este caso, se revela útil y es funcional; en otros casos, como el de Funes el memorioso del cuento de Borges, es vacía y no produce sentido, es un vaciadero de basuras, el disco rígido de las computadoras que acopian todas las informaciones.

Por otro lado, el uso de la memoria en el caso de Simónides es un ejemplo de memoria individual, pero que nos hace pensar en la memoria colectiva. Ambas tienen un punto en común: interrogar al pasado y a los usos de esa memoria de cara al presente, al futuro, a la justicia, a la verdad. Y a lo que ellos suscitan: la conmemoración, el homenaje, la perplejidad del recuerdo. De hecho, no hay presente sin pasado, no hay presente sin presencia del pasado. El pasado nos agrede y vuelve permanentemente, porque está agazapado en algún rincón de nuestra memoria, querámoslo o no, y nuestra responsabilidad es oírlo. El presente se muta en una especie de recuerdo. Una política de la memoria no puede permitirse el derecho al error. Y al mismo tiempo el recuerdo no sólo es tragedia, sino sobre todo un privilegio.

Desde aquel lejano antecedente griego, el tema de la memoria ha venido ocupando un espacio de reflexión, pero nunca de manera tan central como en nuestro

tiempo. En el pasado, uno de los principales obstáculos para encarar el estudio de la memoria era la resultante de las convicciones religiosas. En efecto, creer en la existencia de la divinidad implicaba aceptar el alma, con su carácter único y a la vez impenetrable, lo que cerraba el paso a toda especulación que integrara la memoria como punto de partida para la reflexión (tal como fue el caso de René Descartes). Todo se justificaba, poco y nada podía ser cuestionado. Desde finales del siglo XVIII, con la filosofía de las luces, las revoluciones burguesas y más tarde con el positivismo, aparecen cambios significativos en el acercamiento al objeto de estudio. La muerte de los dioses, las teorías darwinistas sobre el origen de la humanidad y el desarrollo de la argumentación y del razonamiento científico iban a abarcar todos los campos del saber y abrir el espacio para la curiosidad y el decir no.

Ello nos permite hoy en día establecer los principios epistemológicos de la memoria, la diversidad de los dominios que ocupa y su polisemia. Alain Lieury propone dos grandes vías para su estudio: una de ellas es biológica —que descartaremos en este trabajo—;¹ la otra es psicológica (cognitiva en particular: la huella mnemotécnica), que nos servirá como soporte para proponer nuestro enfoque, calibrado entre lo sociológico y lo estético.² Mi idea es hablar de una memoria estudiada en términos de acumulación y de una memoria estudiada como estructura y construcción de las representaciones sociales.

El desarrollo de los estudios psicológicos sobre la memoria —en particular gracias a los modelos establecidos por Atkinson y Shiffrin en los años 60—,³ toma como punto de apoyo las teorías de los filósofos empiristas británicos (David Hume en

¹ Gracias a los progresos tecnológicos en la segunda mitad del siglo XX, las investigaciones en neurociencia han permitido notables progresos para la comprensión de los mecanismos cognitivos del ser humano y de los animales. Paul Ricœur no elude el tema en *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000).

² Maurice Halbwachs habla de “teoría sociológica de la memoria” (Halbwachs 1925, 9) y discute las conclusiones de Freud.

³ Creadores del sistema modal que se compone del registro sensorial, de la memoria a corto plazo y de la memoria a largo plazo.

particular), cuya base de conocimiento se apoyaba en la experiencia y en la percepción sensorial. En ese sentido, la memoria aparece como una propiedad cognitiva. Los antecedentes de esta teoría los encontramos en la filosofía aristotélica, donde ya se distingue la praxis y la reflexión teórico-técnica de los artesanos.

Vistas desde una perspectiva más actual, las nociones de experiencia, praxis y reflexión teórica nos permiten poner en relación la memoria privada o individual o personal con la memoria pública o colectiva. El individuo y el ser social precisan conocer su pasado para afirmar su identidad y situarse en el espacio-tiempo, a través de un conjunto de representaciones que sirven como encrucijada de afirmación (Bastide 1960; Augé 1998). La discursividad orchestra este principio. Tomemos el caso de la familia. Ésta se construye a partir del discurso, barajando un conjunto de ficciones, de anécdotas o de “mitos familiares”, de realidades y de fantasías, de captación de reproducciones de una generación a otra a partir, por ejemplo, de una foto, que opera como un mediador simbólico. Se dice, en la complicidad familiar: “Este chico tiene los mismos ojos que el bisabuelo”. Seguramente lo mismo ocurre con los grupos, las “tribus”, la sociedad.

Todo esto me hace pensar en Engels, que hablaba de la necesidad de vincular la actividad del hombre inserto en la sociedad con su pensamiento, en la medida en que la transformación de la naturaleza —que es una consecuencia de la acción social— modifica las reglas de pensamiento. O sea, se trata de establecer las leyes dialécticas de la interacción entre lo individual y lo social. Años después, Walter Benjamin integra el individuo y el ser social y los enfrenta a la necesidad de pasar el cepillo a contrapelo del discurso de la historia oficial.

Nos permitimos un breve paréntesis. Es sabido, en efecto, que nadie puede negar la existencia de una memoria individual: recuerdo el primer día que fui a la escuela primaria, el día de la muerte de mis padres, el primer beso. La dificultad comienza cuando se habla de memoria colectiva (de Diego 2007). En ese plano, la memoria

plantea un debate similar al que rodea a la identidad individual y a la colectiva. No se puede discutir la existencia de la memoria individual, nos dice de Diego, “alimentada por nuestra experiencia y nuestras fantasías”.

Ahora bien, el trabajo de reformulación de la memoria a partir de una base tanto individual como social —una forma de meta-memoria, de memoria de la(s) memoria(s), en suma un “estado de la memoria” para retomar el título del libro de Tununa Mercado—, constituye el fundamento del trabajo de Maurice Halbwachs (1877-1945, muerto en un campo de concentración nazi), autor en 1925 de *Les cadres sociaux de la mémoire*. La hija de Halbwachs publicó en 1950 un libro póstumo, *La mémoire collective*, en el que profundiza conceptos y emite nuevas hipótesis analíticas.

En el prefacio al primer libro, el autor insiste sobre el carácter social de la memoria, elemento que no tomaban en consideración los psicólogos de su época (de hecho, Halbwachs polemiza en varios pasajes de su libro con Sigmund Freud y, además, discute la visión psicológica de la historia de Henri Bergson). Destaca el estímulo que el grupo ofrece al recuerdo integrándolo en uno o en varios corpus colectivos: “Le plus souvent, si je me souviens, c’est que les autres m’incitent à me souvenir, que leur mémoire vient au secours de la mienne, que la mienne s’appuie sur la leur” (Halbwachs 1925, 7). Afirmo incluso que los valores grupales o comunitarios están presentes en los sueños o en los fenómenos traumáticos de afasia (ver también Benjamin 2004c, 42-43), en la medida en que el universo social ofrece una estructura sobre la que se monta la representación o la mediación simbólica y que establece un vínculo entre el universo onírico y la vigilia, entre los problemas de lenguaje y su cura.⁴ Halbwachs, por su parte, postulaba que, al situar al hombre en la sociedad, es imposible proponer una observación del objeto de estudio desde el exterior y otra desde el interior. Ambas son indisociables y correlativas. El pasado se reconstituye a partir de los objetivos ideológicos, políticos y éticos de la sociedad del presente. Pensar el pasado deviene así

⁴ Este punto está en relación con los efectos traumáticos vividos por los sobrevivientes de Malvinas.

una encrucijada y un punto de encuentro. El individuo reacciona en un sistema de interpenetración y correlación con la sociedad o la “tribu”, y el discurso de éstas convalidan el recuerdo individual. La memoria colectiva no es entonces una suma de memorias individuales, pero lo colectivo siempre está presente, de una u otra manera, en lo individual.

Quisiera aludir, en el caso que nos ocupa, a la relación entre memoria y literatura. ¿Cuál es nuestra experiencia como lectores de cara a la memoria?, ¿cuáles son las figuras del recuerdo en la literatura?, ¿qué se recuerda (o aún se debe recordar)?, ¿qué recordamos nosotros de nuestras lecturas sobre la memoria? Ya Marc Augé (1998) se había referido a la experiencia ritual —que se reproduce como un relato— que permitía aunar la memoria individual a la colectiva, hecho propio a toda sociedad que vive en el mito, y había insistido sobre las dificultades que plantea la vuelta a la memoria y de la memoria individual, estudiando *El conde de Montecristo* y la obra de Marcel Proust. La telenovela *Montecristo*⁵ podría haber integrado, en un salto de memoria, el análisis de Augé.

Pero volvamos a Halbwachs y al título de su libro: toda memoria existe para él en un cuadro social que la delinea y estructura hasta alcanzar un sentido. En suma, ya dijimos que la memoria colectiva no es una antología de recuerdos individuales. Vayamos más allá: es una estructura que permite agrupar al conjunto de recuerdos y sacar de ellos una tipología. Esta estructura no es un ente abstracto, sino que, por el contrario, es la heredera del marco social y de las ideas dominantes de una época. A mi modo de ver, detrás de esta afirmación subyace un cuestionamiento fundamental: ¿cómo opera el poder de cara a la memoria? En Argentina o en México, el poder, en

⁵ *Montecristo* (2006) fue una telenovela argentina estrenada por el canal Telefé. Es una adaptación contemporánea de la obra homónima de Alexandre Dumas. Un hombre traicionado y que todos creen muerto, regresa a Argentina para vengarse. La trama toca entre otros temas la recuperación de la memoria individual y colectiva en un contexto social sacudido por la dictadura militar.

sus ires y venires, ha distribuido generalmente una memoria esencialista que hace pie en valores abstractos como el ser nacional, la Nación, la identidad nacional y que, en paralelo, diaboliza a quien encarna otros valores o formula propuestas que salen de ese marco estricto y restringido. Si se diabolizó al otro es porque el Estado se consideraba el garante de una justicia “occidental y cristiana”, lo que equiparaba su accionar a la voluntad divina, que sustentaba a la vez la justicia. Nos encontramos así ante un reglamento de lo prohibido, de lo indecible. La realidad presente es un cuerpo amordazado (Foucault). Cito los ejemplos de la dictadura militar argentina, del Partido Revolucionario Institucional (PRI), del nazismo, de los gobiernos norteamericanos durante la guerra fría. La memoria puede devenir un capital político del poder. El totalitarismo reduce el esquema de la memoria y propone una selección que el ciudadano no puede discutir.

De hecho, el aparato estatal distribuye un discurso único y sin alternativas⁶, fija un sistema de convenciones y, como dice Halbwachs: “Il n’y a pas de vie ni de pensée sociale conceivable sans un ou plusieurs systèmes de conventions” (Halbwachs 1925, 229). Paul Ricœur considera, justamente, que una de las causas de la fragilidad de la memoria se debe a la percepción del otro como amenaza (Ricœur 2000, 99). Yerulshalmi toca el tema de los judíos a nivel de la historia, y critica los lapsus y las ausencias en la historiografía (Yerulshami 1984). Tal afirmación induce a pensar que el discurso historiográfico puede influenciar la memoria, y plantea de paso el problema de la ética del historiador.

En un mundo en el que las mutaciones y las redefiniciones se aceleran, la memoria no puede separarse de los conflictos identitarios. La vuelta a las tradiciones

⁶ Pienso por ejemplo en las letras de los himnos nacionales. Generalmente se los escribe poco después de una revolución o de la independencia y son en cierto modo una crónica del tiempo reciente. Llama la atención la extrema virulencia de dichos textos. Con el tiempo, esa violencia se atenúa y los himnos son reducidos, quitando las estrofas más “escabrosas”. La misma censura le fue aplicada al himno argentino, al que se le sacaron los versos más críticos a la colonización, bajo la presión de los inmigrantes que habían llegado en masa al país desde finales del siglo XIX.

traduce un temor ante la incertidumbre del porvenir. Ahora bien, si tomamos la identidad al segundo grado, es decir, planteando su carácter rizomático (Deleuze y Guattari; Glissant), concibiendo que obedece a un proceso que se construye simbólicamente en el recorrido de su determinación, que se apoya en el reconocimiento de la alteridad propia y ajena, en la movilidad, la errancia, el nomadismo, podemos entonces imaginar una memoria que se construye a partir de los mismos preceptos. Tal memoria rizomática se opone al inmovilismo esencialista de la raíz única y de la memoria fija, que participa en la elaboración de la memoria oficial negando la alteridad, la disidencia, la oposición. El esencialismo se construye a partir de lo que Ricœur llama “la fragilidad de la identidad”, de la que deduce:

La fragilité de l'identité consiste dans la fragilité des réponses en soi, prétendant donner la recette de l'identité proclamée et réclamée. Le problème est ainsi reporté d'un degré, de la fragilité de la mémoire à celle de l'identité (Ricœur 2000, 98).

Mientras tanto, la memoria rizomática presenta un problema: el del comunitarismo o el tribalismo extremos, con la consecuente y paradójica amenaza de volver a planteamientos esencialistas y excluyentes.

El incremento de estudios sobre la memoria, esta especie de inflación memorialística, ha permitido afinar y recontextualizar la terminología (Augé, 1997; Bédarida, 1993; Le Goff, 1988; Martin, 2000; Mongin, 1993; Nora, 1977 y 1992; Todorov, 1995 y 2004; Ricœur, 2000). Siguiendo a los precursores Halbwachs y Benjamin, existen varios tipos de memoria, que últimamente Paul Ricœur ha buscado sistematizar, cayendo a veces, inevitablemente, en la proliferación terminológica. Comentando el libro póstumo de Halbwachs, *Mémoire collective* (1950), Ricœur insiste sobre una primera separación entre memoria colectiva y memoria histórica (Ricœur

2000, 512), pero que en su accionar terminan uniéndose, para enriquecer la memoria colectiva. Pierre Nora (1978) define la memoria colectiva como el recuerdo o el conjunto de recuerdos, conscientes o inconscientes, de experiencias reales o mitificadas, que alimentan una comunidad para la cual el pasado es un constituyente identitario.

En tal contexto, parece lógico que los historiadores y antropólogos francoparlantes de los años 60 y, sobre todo, de la segunda mitad de los 70, se hayan interesado en la historia oral y en la construcción del discurso historiográfico (Vansina 1961; de Certeau 1975; Ricœur 1983-1985), para volver sobre los silencios de la historia, sobre los huecos de la memoria. Otros investigadores encaran temáticas directamente emparentadas con la memoria, aunque esta no aparezca en el centro de la reflexión (Bastide 1970; Nora y Le Goff 1975). Hacia finales de 1970 se empiezan a publicar artículos que se interesan por la terminología de la memoria, en especial la diferencia entre “memoria histórica” y “memoria colectiva” que mencionábamos más arriba (Nora 1978 y 1979), y en la década siguiente, Jacques Le Goff habla de la memoria como uno de los objetos de los estudios históricos (Le Goff 1988). Por vez primera se consideran los conflictos de interpretación y los usos políticos del pasado y se los coteja con la historiografía.

Este auge de la memoria en las ciencias sociales francesas se explica por dos razones centrales. Por un lado, el contexto político de los 70 se ve invadido por el drama de la guerra de Argelia, por los coletazos de mayo del 68, por la crisis del gaullismo y la muerte del general De Gaulle, por la reconstitución del campo de la izquierda,⁷ que culminará en años recientes con el declive del comunismo; por el otro, como consecuencia de las transformaciones políticas, se asiste a un cambio de paradigmas en la comprensión y en la interpretación de las tradiciones orales (testimonios - tradición oral - memoria), que provocan una relectura y, a veces, un rescate de los vencidos para

⁷ Las discusiones alrededor de la memoria de la colonización y de la descolonización, la traumática guerra de Argelia, son objeto constante —a todo nivel— de “nuevas visitas”.

llenar los huecos de la historia. Se publican biografías y autobiografías de los olvidados de la historia francesa, que atestiguan sobre la pérdida de tradiciones y la transformación de la identidad rural y regional; se multiplican los testimonios sobre el movimiento del 68. En Argentina y en México, años después, se editan testimonios de sobrevivientes de campos de concentración y de Tlatelolco, de militantes políticos, de actores protagónicos o secundarios de octubre del 68. Todos estos aportes cambian la manera de pensar la memoria y de escribir la historia.

Este movimiento memorialístico, según Ricœur, conjuga el trabajo de memoria y el trabajo de duelo. Para él, la resultante, el deber de memoria, es objeto de una tarea de análisis semántico que se basa en la lengua: la expresión francesa “*Tu dois te souvenir*” (algo así como “Tienes que acordarte”) incluye una función imperativa (obligatoria), ausente en el trabajo de memoria y de duelo. Sin embargo, el deber de memoria no puede existir sin los dos trabajos antecitados, que se cruzan en la noción de justicia (o de verdad histórica).

Ahora bien, ¿cuáles son los materiales con los que se trabaja para reconstituir el pasado? Los hay de varios órdenes y de diferentes niveles inscritos en el tiempo y en el espacio: las tradiciones, los recuerdos, los silencios, las nociones identitarias, los símbolos, los aprendizajes, los traumas... Hay una voluntad y también un fenómeno natural, que hace que, a pesar nuestro, seamos sujetos de la memoria. Una especie de memoria “patrimonial”. Hace unos meses hablaba con un periodista rosarino, que había vuelto a su ciudad luego de haber vivido varios años en España. Cuando le pregunté si le había costado readaptarse se sonrió, “yo soy de este charco”, me dijo. O sea que la memoria individual de su pasado en Rosario, estaba anclada en alguna parte de su ser, y se ponía en funcionamiento sin ningún imperativo del deber.

Entre tanto, el deber de memoria equivale a la voluntad de recuerdo, tanto del individuo como de la colectividad, de hechos fundamentales de su historia social, que son experimentados como una obligación ética insertada en la comunidad. El deber de

memoria es un imperativo (una obligación) de justicia, que supera el conflicto de valores (injusticia versus justicia) y alcanza el estadio de conflicto de virtudes (¿dónde está la injusticia? ¿dónde la justicia?). Este deber prolonga el esfuerzo para llegar a una forma de verdad de la Historia, pasando por diversas etapas de las que se pueden extraer constantes: trauma, inhibición, retorno de lo inhibido, obsesión, exorcismo (Ricœur 2000, 107-110), proliferación testimonial. Imaginamos la aplicación de estos preceptos para observar las reacciones sociales en situaciones extremas (los “cataclismos” de la historia, según Benjamin), como la Segunda Guerra Mundial y los campos de concentración, la masacre de Tlatelolco, el terrorismo de Estado en Argentina, la guerra en la ex-Yugoslavia, el apartheid en África del Sur, los campos de detención en Camboya. Los intelectuales progresistas mexicanos hablan de dos “cataclismos” en el siglo XX en su país: la Revolución de 1910 y Tlatelolco en el 68. Estos hechos permiten una reescritura de la historia, una vuelta a la memoria “objetiva”.

Pienso que los cataclismos históricos no siempre generan objetividad. Se hallan también en la base de la trampa histórica, de la justificación del presente al buscar una “tradición”. Argentina conoció en el siglo XX varios cataclismos que nos permiten encarar el pasado para hacerlo relato. Cito en desorden: el centenario de la Independencia, la hora de la espada en 1930, el peronismo en 1945, el golpe de Estado en 1976, el triunfo de Kirchner en 2000, etc. Una derrota política puede entonces revertirse con el paso de los años y generar conciencia en la ciudadanía.

Más allá de estas especulaciones, el deber de memoria implica además la materialización de ese recuerdo, a través de la conmemoración. Volvemos entonces al sistema de convenciones y de sus riesgos. Si las convenciones cambian de época en época, nuestros recuerdos están sujetos a la deformación. El deber de memoria tiene que (debe) operar sobre ese sistema de convenciones para alimentarlo y reinventarlo. En ese punto, la imaginación puede desempeñar un papel central (ver más abajo). En

contextos represivos puede decir elípticamente lo indecible, expresar lo que no se expresa, es decir alcanzar por vía indirecta un cierto estadio del conocimiento.

En este marco, apuntalar la memoria puede servirle a las sociedades modernas para generar instrumentos capaces de resistir a la barbarie. Las fórmulas que emplea Benjamin son taxativas: “No hay documento de cultura que no sea al mismo tiempo un documento de barbarie” (Benjamin 2000c, 433). Los vencedores escriben la historia. El historicismo vuelve mudo al pasado al presentar una visión inequívoca, vale decir, como acumulación o como consecuencia del progreso permanente de la humanidad (Bavcar 1997, 661). En cambio, cuando el crítico permite que se llegue al contenido de verdad, hace que las obras adquieran una vida nueva. En ese sentido, el crítico adopta de cara a la tradición una actitud de “barbarie positiva” (me refiero a la barbarie estigmatizada de la antinomia de Sarmiento): al descubrir la cosificación de la que puede ser objeto el pasado, le restituye su sentido dinámico y transformador. El objetivo debe ser llegar al contenido de verdad y mostrar la idea. Se trata de destruir un olvido administrado en un mundo administrado. Herbert Marcuse había dicho que “la farce est plus horrible que la tragédie”, aludiendo a la frase de Marx (*18 Brumario*), “les faits historiques se répètent d’abord comme tragédie puis comme farce” (Bavcar 1997, 666).

La memoria oficial no se realiza como tal si no penetra en la memoria colectiva que la hace suya y que desarrolla su discurso, si no lleva a cabo un trabajo de reapropiación del pasado hasta elevarlo al nivel de herencia en el presente. Cabe interrogarse aquí sobre la responsabilidad del Estado de cara al deber de memoria en una estrategia de derechos humanos, para volver al debate acerca de los usos y abusos de la memoria (Ricœur 2000, 108; Todorov 2004), en una época en la que se asiste a un “frenesí de la memoria” (Todorov 2004, 51).

Otra división que se debe integrar a una epistemología de la memoria se refiere a su campo de inserción. En efecto, al pensar memoria se piensa naturalmente en el tiempo, pero no se puede evidentemente descartar el territorio, en sus dimensiones

reales y míticas. La inscripción de la memoria en el espacio obedece también a un “trabajo”, que va del marco referencial de los hechos a su transformación en lugar de memoria (la plaza de las Tres Culturas en México, las baldosas con el nombre de los desaparecidos en el lugar donde fueron secuestrados). De aquí no queda más que un paso para alcanzar aquello que en Polonia o en Francia se podría calificar como un “turismo de la memoria”, o mejor dicho un “turismo de la historia” (Augé 1998), es decir una forma de educación. El lugar deviene conmemoración y llama al tiempo, a la historia y al lenguaje: cuando hay mediación, uno deja el terreno de la memoria para adentrarse en el discurso de la historia. Los monumentos, los museos, están hechos de lenguaje.

En efecto, para expresar la memoria se recurre lógicamente a medios discursivos que dan sentido al recuerdo y a sus referentes. El primer intermediario es el lenguaje en el sentido más amplio del término, y no es casual que Halbwachs le dedique un capítulo al estudio del papel del lenguaje en los sueños y a las disfunciones del mismo (afasia) en los heridos de la guerra del 14. Para Benjamin, de manera general, toda manifestación de la vida inteligente del hombre puede ser entendida como una forma de lenguaje. La comunicación verbal es una manifestación de todas esas formas. Halbwachs estima que el lenguaje transmite su propia esencia y que dicha esencia se transmite en el lenguaje y no a través de él.

En tal contexto, el lenguaje es el médium (y no el instrumento) de la comunicación, es decir la inmediatez de la comunicación profunda (repite esta idea en *Problemas de la sociología del lenguaje*). Es más, Benjamin insiste en la voluntad de aprehender el objeto de estudio —en nuestro caso la memoria— como estructura. Esto le permite comparar y extraer tipologías.

Para Ricœur, como también para Beatriz Sarlo (2006), la relación entre memoria e historia pasa por el problema de la representación del pasado, lo que los lleva a interesarse en la construcción del discurso historiográfico (trabajo de documentación,

trabajo de explicación, trabajo de representación, trabajo testimonial para Sarlo).

Nuestra propuesta corresponde a estas interpretaciones dialécticas: leer los hechos trágicos de nuestra historia reciente (la masacre de Tlatelco en México en 1968; la dictadura militar en Argentina entre 1976 y 1983, por ejemplo) desde una perspectiva lingüística y estructural, lo cual implica necesariamente un punto de vista, un “encuadre” personal en busca de la explicación, de definir no sólo la posibilidad de decir lo indecible, sino de comunicarlo, cosa más difícil cuanto la proximidad temporal con el hecho compromete la toma de posición del investigador.

El Memorial del 68 en el D. F. y el Museo de la Memoria en Buenos Aires fueron contruidos como producto de un trabajo de memoria: constitución de archivos, conservación de documentos, fotos, objetos, para retener lo que se demuele desde el poder: un ínfimo objeto, dice Benjamin, contiene la estructura de su tiempo y de su sociedad. El paseante que recorre los lugares de memoria que evocan esos acontecimientos debe apresar los códigos y rescatar la historia, es decir, andar por los laberintos del lugar sin caer en las trampas urdidas por los vencedores de la Historia y también —tópico de la modernidad en una época en que la información circula cada vez con mayor rapidez— por las manipulaciones de la desinformación. La desinformación y la manipulación de la historia —que es a la vez un abuso de memoria y un olvido impuesto— hacen pie en las tradiciones —casi siempre reconstruidas, usurpadas—⁸ del pasado y en el sistema de convenciones de cada sociedad en el presente. La manipulación se estructura como una ficción que se aplica a la realidad y que los ciudadanos viven a su pesar. Refuerza para ello la inalterabilidad de la institucionalidad social, como la familia, la religión, el orden, afirmando su estructura orgánica y el funcionamiento de sus partes. Max Weber habla de orden (*Ordnung*) y de

⁸ El caso del gaucho y del *Martín Fierro* en relación con la conmemoración del centenario de la independencia argentina nos parecen significativos a este respecto: una vez que el gaucho ha desaparecido, las élites dominantes lo rescatan para pegarle la etiqueta de símbolo de la identidad nacional.

dominación (Herrschaft) para explicar la imposición de valores por parte de los gobernadores para con los gobernados. Hablemos también de terror: el discurso oficial va acompañado por el miedo.

La desinformación y la manipulación insisten sobre la alienación y el reemplazo del individuo que Benjamin observaba en las sociedades modernas. O sea que ambas atacan la función organizadora que puede revestir el ser humano en la relación sujeto-objeto-imagen. La anulación de la función crítica del punto de vista acentúa la pérdida de experiencia —proceso por otra parte continuo en las sociedades coloniales o periféricas, o en aquéllas que viven cambios urbanos acelerados—, la “dispersión/distracción”.⁹ De manera espontánea, el movimiento de 1968 en México se vincula con el gesto artesanal cargado de experiencia vital y que permite la rememoración. El filósofo alemán plantea el problema en términos que van más allá de una fenomenología de la memoria, es decir, en el estudio de la experiencia y en la conciencia de esa experiencia como consecuencia de un trabajo de memoria y de duelo, para adentrarse en consideraciones de orden epistemológico y hermenéutico. Allí, siguiendo a Kant, la experiencia es sinónimo de conocimiento. En sociedades donde el recuerdo ha sido destruido, dice Benjamin, la rememoración pertenece al dominio del a-presente y del choque. Apunta Eugène Bavcar:

El a-presente es para él una posibilidad cualitativamente novedosa en el tiempo homogéneo y vacío, es decir la acción del sujeto de la historia en la posibilidad de su presencia en ella (Wismann 1967, 661).

Esta interpretación anuncia los riesgos que el poder del PRI vio en el desarrollo del movimiento estudiantil de 1968, su carácter mesiánico —para retomar la

⁹Remito al incipit de *La región más transparente*, más allá de su carácter esencialista, que he criticado en otro escrito (Ponce 2011).

terminología benjaminiana—, capaz de reconstituir lo disperso, de pegar las piezas separadas y llegar a una forma de verdad o de justicia histórica. Se trata entonces de distinguir la “experiencia” (Erfahrung) de la “experiencia vital” o “vivida” (Erlebnis). La primera es una impronta cultural arraigada en la tradición y que se ha borrado como consecuencia de la mecanización del trabajo y del mercantilismo, pero que es tanto individual como colectiva; la segunda es un registro de la psicología individual (“Sur le programme de la philosophie qui vient”; “Le narrateur”; “Sur quelques thèmes baudelairiens”)¹⁰, una especie de memoria guardada e inconsciente, que se define por recuperar una conciencia adormecida (el gesto artesanal que se opone al gesto mecánico) y que constituye una forma avanzada de conocimiento. Benjamin evoca las utilidades y manipulaciones que los nacionalismos y los totalitarismos pueden hacer de principios esencialistas como el carácter o el ser nacional, o la identidad tomada en un sentido esclerótico.

A partir de este punto podemos volver al problema del lenguaje. En su obra clásica *El 60. La tradición de la resistencia*,¹¹ Carlos Monsiváis titula un capítulo “Los lenguajes del 68”, aludiendo a los discursos que circularon durante el conflicto (agrego: esas formas de expresión, junto a otras voces, también deambulan en el espacio actual de Tlatelolco). Monsiváis destaca cuatro modalidades: la oficial, la de la izquierda partidaria, la de los brigadistas y la de los sectores medios. Respecto al primer lenguaje, dice Monsiváis que es “el más inaudible o el que nace muerto en cuanto a alcances persuasivos”. Evoca los lugares comunes de una escritura vacía que disfraza y maquilla con el lugar común: denuncia la conspiración nacional e internacional organizada por

¹⁰Ver respectivamente, *Œuvres complètes I*, 179-197 y *Œuvres complètes III*, 115-151 y 329-390. Octavio Paz se refiere también a la pérdida de individualidad por el maquinismo en *El laberinto de la soledad* (cf. capítulo “Los hijos de la Malinche”. Madrid, FCE, 1983: 61-62): “El obrero moderno carece de individualidad. La clase es más fuerte que el individuo y la persona se disuelve en lo genérico (...) El capitalismo lo despoja de su naturaleza humana —lo que no ocurrió con el siervo— puesto que reduce todo su ser a fuerza de trabajo, transformándolo por este solo hecho en objeto”.

¹¹ México, Era, 2008.

la izquierda, beatifica al gobierno y convierte en héroes a sus representantes. Es “la mano tendida” del presidente Díaz Ordaz en un discurso en Guadalajara, a principios de agosto de ese 68 nuestro:

Una mano está tendida: es la mano de un hombre que a través de la pequeña historia de su vida ha demostrado que sabe ser leal. Los mexicanos dirán si esa mano se queda tendida en el aire o bien es la mano, de acuerdo con la tradición del mexicano, con la verdadera tradición del verdadero, del genuino, del auténtico mexicano, se ve acompañada por millones de manos que, entre todos, quieren restablecer la paz y la libertad de las conciencias (cit. en Volpi 2008, 231).

Este discurso es la celebración de la barbarie, un testimonio de la misma,¹² presenta la historia en un continuum de progreso y en su manipulación descarta de un manotazo al “otro”, que es en el fondo el verdadero héroe (“El heroísmo moderno es un heroísmo del desamparo y del sufrimiento”, Abensour 2004, 44). Anticipa el recurso a la fuerza por parte del ganador, así como la desinformación masiva que le sigue y la escritura de la historia —incluso de la historia inmediata— a partir del poder. Escribir el pasado desde el poder dictatorial —los Videla, Pinochet o Franco— no sólo se constituye como una política del olvido, sino que es a la vez la imposición de otra memoria, la de “la guerra justa”, la de la cruzada religiosa, la memoria de los dictadores.

El contexto político por un lado, y la saturación del debate entre memoria e historia por el otro, han alimentado la aparición de una nueva pareja dialéctica: la memoria y el olvido y, correlativamente, el perdón y el castigo. En los años 70 en Argentina, luego de la masacre de Trelew, una consigna repetida en pintadas callejeras y en volantes se grabó en las conciencias: “Ni olvido ni perdón”. Esta frase consignaba

¹² Recuerda la fórmula de Benjamin: “ No hay documento de cultura que no sea al mismo tiempo un documento de barbarie” (Benjamin, 2004c: 433. Se trata del artículo “ Sur le concept d’histoire”).

los extremos de una problemática que existió a lo largo de la historia, pero que la evolución de las instituciones nacionales e internacionales ha permitido instalar entre los debates más acuciantes de nuestra época. Una problemática, por otra parte, que no es excluyente, porque la memoria no puede existir sin el olvido: “L’oubli, en somme, est la force vive de la mémoire et le souvenir en est le produit” (Augé 2005, 30). Como afirma Todorov, la memoria es una selección, una construcción del pasado que escoge entre el borroneo y la selección de ciertos elementos. Es, puedo decir, una operación contraria a la del personaje del cuento de Borges “Funes el memorioso”. Funes no selecciona: acumula, concentra. El olvido, además, también es una selección, y en ese sentido también es una forma de memoria. O sea que, como anticipábamos al principio, el conflicto no resulta de la oposición entre la memoria y el olvido, sino más bien entre dos tipos de memoria, la de la justicia y la de la injusticia. Y esto vale para los dos campos: las declaraciones de Videla acerca del gobierno militar de los 70-80 procuran rescatar una memoria que justifica lo ocurrido. Por otro lado, la memoria justa reniega de la otra memoria, y en ese sentido también es una forma de olvido. Olvido del horror y del error, en este caso. Entre todas estas lecturas dialécticas, hay una que se proyecta en particular sobre la justicia y el perdón: la memoria de los verdugos y la memoria de las víctimas.

Ricœur y Todorov hablan de varias categorías de olvido, tanto a nivel individual como social. Si observamos lo que ocurrió en Argentina en tiempos de la dictadura militar —e incluso unos años antes, bajo el gobierno de Isabel Perón— se observa que desde el Estado se orquestó y programó una política de imposición del silencio en búsqueda del olvido. La represión era la consecuencia de una ideología extremista, esencialista y fanática.

El trabajo de las generaciones posteriores fue el de buscar las huellas de ese pasado, de recurrir a los indicios materiales y testimoniales, para reconstituir el organigrama del terror. Se tuvo que librar un combate contra las prolongaciones de ese

silencio impuesto por el poder sobre la sociedad, un combate contra el “por algo será” que había penetrado en las conciencias por el terror, pero igualmente por medio de una educación militarista y conservadora. Y también por otras razones que es necesario estudiar: si existió una Junta Militar en Argentina, la sociedad también es, al menos en parte, responsable, porque permitió su existencia.

La tarea del rescate de la memoria pasó por dos niveles, estrechamente relacionados: el social y el discursivo, es decir, el saldo de las cuentas en el plano de la sociedad, en los libros de historia y en el relato cotidiano del pasado. Lo que uno escucha en la carnicería o en el supermercado. Agrego a estos elementos el aporte de las diversas representaciones estéticas (no es casual que la película emblemática de Luis Puenzo lleve el nombre de *Historia oficial* (1985)). En este plano, cabe volver a la responsabilidad ética de los gobernantes de cara a la historia, es decir que para generalizar el deber de memoria se ha de pasar del reclamo social y político a las realizaciones concretas impulsadas desde el Estado, a través de una estrategia política de cara al pasado, con todas sus implicaciones: una visión crítica de la historia reciente lleva lógicamente a una revisión crítica de la historia a largo plazo; la selección de los recuerdos implica a su vez el establecimiento de criterios que justifiquen dicha selección, siendo el primero de ellos el de la verdad y el de legitimidad: no se construye una memoria colectiva a largo plazo partiendo de la mentira y de la deformación. Toda estrategia vinculada al pasado es de por sí un derecho y un deber de la democracia. De hecho, toda memoria se construye sobre el peso y la amenaza constante del olvido. Es su trasfondo y su mala conciencia. Como dice Todorov (2004, 30), el hecho de reencontrarse con el pasado no nos informa acerca del uso que se hará de esa memoria. Establece aquí una distinción entre memoria literal y memoria ejemplar. La primera se encierra en sí misma y no va más allá de sí misma; la segunda se abre a la comparación y a la analogía, lo que permite extraer una tipología y un ejemplo: “La mémoire littérale, surtout poussée à l’extrême, est porteuse de risques, alors que la mémoire exemplaire est potentiellement libératrice” (Todorov

2004, 31). La memoria deviene entonces justicia que deja de concentrarse sólo en la conciencia de algunos pocos para llegar al terreno individual e implantarse en la colectividad. Se hace pasado, mitos, instituciones y vocabulario de grupo. La palabra “desaparecido” cambió su significado luego de la dictadura y nadie puede utilizarla sin pensar en su sentido profundo. Su uso facilita la analogía con el presente y trabaja para que no se repita el pasado. Fortifica la relación entre política e historia, porque avanza los términos de una nueva selección.

El pasado tampoco puede ser una excusa para olvidarse del presente y no reconocer la existencia de nuevos conflictos. Leer el pasado debe ser una manera de mantenerse alertas en el presente.

II

Dentro de todo el sistema de construcciones ideológicas evocado anteriormente quiero extraer una forma particular de representación del pasado o de mediación simbólica del mismo: la estética, partiendo del principio de que no hay lenguaje representativo sin memoria y sin recuerdo, y de que el lenguaje es un hecho social: “Memory is the stuff that literature is made of —made of, made by, made for” (Humphrey 2005, 77). O, para volver a Halbwachs, “...chaque mot (...) s’accompagne de souvenirs, et il n’y a pas de souvenirs auxquels nous ne puissions faire correspondre des mots” (279). Esto implica, para el artista, más que un “compromiso” — “engagement”, a la manera de Jean-Paul Sartre—, una ética de cara a esa memoria y a ese pasado. Aunque, claro está, no se le puede pedir tampoco a la literatura que se haga cargo del deber de memoria. Se trata de una responsabilidad compartida. Ya Benjamin había señalado que el arte y la filosofía coinciden en la búsqueda de la verdad, y acotaba: “La politisation de l’art passe par une politique de l’image, non par l’engagement au

nom d'idées" (Benjamin 2000a, 173), lo que aplicado a la literatura daría una fórmula de tipo "No se trata de politizar la literatura, sino de literaturizar la política".

Retomando la terminología de Ricœur, el análisis de la representación, que vinculo inmediatamente al sentido, se inscribe en el ámbito de una "semiótica de la cultura" (Ricœur 2000, 100). Agrego a ello otra inflexión: tanto para Benjamin como para la escuela de la sociocrítica, las "grandes obras" contienen en su estructura y en su mensaje una síntesis identitaria y memorialística. Benjamin se refiere a Dostoiévsky como el portavoz de una voz colectiva, popular. Un episodio es suficiente para resumir la existencia sumida en lo social. Si el lenguaje tuviera tal capacidad de síntesis, por más que logre ser producida por un ínfimo número de artistas, sería una forma de la felicidad. Pero esta consideración incluye probablemente otro punto oscuro: el de la posibilidad del productor textual para alcanzar la complejidad de la estructura profunda de su época (tiempo, espacio, hechos), que sería el elemento previo que incidiría en su propia obra (pensemos en Gelman, en Piglia, en Saer, en Martini) (ver de Diego 2007).

Estudiando la obra de Goethe (*Les affinités électives*) o de Baudelaire, Benjamin formula su teoría del "contenido de verdad" ("teneur"; Gehalt para Goethe), que subraya el alcance cognitivo de las obras y su capacidad para proponer modelos de comportamiento. Estas ideas provienen del romanticismo alemán: la "verdad" que figura en las obras puede ser revelada por el discurso filosófico o crítico. La obra es el punto de partida de la reflexión. Parte del cúmulo de un capital informativo que se pone en relación y se discute. A través de este procedimiento se puede llegar a generalizaciones, vinculando enfoque crítico con contexto socio-histórico de producción de la reflexión. Si la obra es el punto de partida, cabe en un segundo movimiento relacionarla con las preocupaciones centrales del conjunto de la obra del autor y compararla luego con las preocupaciones de la cultura de su tiempo.

En su tarea de relectura del pasado, Benjamin utiliza la cita, que le permite entrar en relación con el origen del lenguaje. La cita es la forma moderna de la alegoría. Desde

el punto de vista de la estética moderna se vincula con el montaje. La cita permite escapar al tiempo de la historia-relato, que es siempre el relato de los vencedores. La cita es un procedimiento destructivo, que saca con fractura un fragmento de la continuidad del texto. Su misión no es conservar, sino destruir. Toda cita es, a su manera, una revolución, así como todas las revoluciones son citas, sobre todo si se basan en una época pasada. Toda revolución —o cuestionamiento del presente y del pasado— debe extraer de este último un arsenal de imágenes. En ese sentido, la cita puede ser el “salto de tigre” que le permite al otro hacerse un espacio en la arena social.

Esta relación entre la representación estética y la memoria a partir de la ética me conduce a interrogarme sobre la relación entre el sentido y la representación estética, particularmente la literaria, en este trabajo. Se trata de nociones que van juntas, en la medida en que no existe producción de sentido sin la mediación de un soporte. La representación plantea de entrada dos problemas: el primero es de la naturaleza de lo representado, o del referente; el segundo, el trabajo de mimesis, es decir los modos de construcción de la imagen referencial, que se apoyan sobre un sistema de signos. Ricœur dice que la literatura sería incomprensible si no se refiriera a aquello que, en la acción humana, cobra una dimensión de figura (125). Ahora bien, toda representación está ligada a una época y a un espacio determinado y se halla confrontada a los vientos de la historia. Esto amplifica el horizonte de la observación y convoca diferentes puntos de vista científicos, polisémicos y contradictorios. Es más, la representación no puede limitarse exclusivamente al referente en su sentido bruto, sino también a la historia (diacronía) de las diferentes representaciones del mismo referente. Por citar un ejemplo de los diferentes niveles de lectura, una lectura exigente del Quijote implica un conocimiento de las obras caballerescas de los siglos XV y XVI.

A mi juicio se plantea una pregunta: ¿cuál es el estatus que tiene (o debe tener) la representación en el seno de la sociedad en la que se produce? Esto nos lleva lógicamente a la discusión sobre la utilidad, sobre el sentido de la literatura o de la

ficción en el seno de la sociedad. En el pasado, la relación entre el mito y la literatura seguía una correlación lógica: el mito explicaba el origen y le daba sentido a la comunidad. De Diego teje aquí un entramado que le lleva a decir:

[...] creo que por esa vía se puede advertir su relación con la memoria colectiva, cuya cercanía en la constitución mítica de un pasado es bien evidente, ya que también la memoria colectiva porta ese estatuto ambiguo entre las explicaciones míticas y las certidumbres de la Historia (De Diego 2007).

En lo que a nuestro tiempo argentino respecta, surgen otras preguntas. La primera es sencilla y directa: ¿existe suficiente material testimonial para contar historias de la dictadura? La segunda es más complicada: ¿se puede contar el horror?

Me permito introducir aquí mi propia experiencia de escritor, para responder a esta pregunta de fondo y que me hago cada día: ¿con qué materiales trabaja el escritor? Mis respuestas en el artículo “Memoria, ficción y autobiografía: Yo nos recuerdo” (Ponce 2004, 309), siguen vigentes: un autor trabaja con el lenguaje, con la memoria y con la imaginación.¹³

José Luis de Diego (2007) citaba en su conferencia un texto de Leopoldo Schiffrin, Presidente de la Cámara Federal de Apelaciones de La Plata, que opinaba sobre el papel de la literatura en la sociedad argentina:

No hablo de un estudio en términos estadísticos, sino de ahondar en los fenómenos psicológicos y espirituales que caracterizaron el período 1974-1983. ¿Dónde están los literatos que hagan el trabajo de Günter Grass, de Primo Levi?

¹³ Por razones de espacio, no me detendré en esta conferencia sobre el tema de la imaginación. Remito para ello al documentado trabajo de José Luis de Diego (2007) y a mi libro *Memorias y cicatrices: estudios sobre literatura hispanoamericana contemporánea* (2010).

De todos esos autores que se pusieron a revolver en serio el pasado más o menos reciente de sus países. Acá hay material de sobra. Nomás en el Juicio por la Verdad hay 1200 declaraciones para leer, con las cuales se pueden escribir no sé cuántas novelas o cuentos o lo que se quiera. Mientras esas historias no pasen al plano de la literatura, no se van a incorporar a la memoria y al imaginario colectivo. Me parece que los juicios deben obrar como un estímulo más para que demos a la cultura su lugar, imprescindible, porque si la cultura no elabora toda esa inmensa crisis queda siempre dando vueltas. (Schiffrin 2006, 22)

De Diego enfoca el análisis de esta opinión a partir de la creación de un triángulo (imaginario, memoria, literatura) y elabora una primera conclusión parcial sobre el papel de la mediación estética, en la que se hacen manifiestos dos problemas: “el del material para contar historias y el del reclamo para que esas historias se fijen en la conciencia de la sociedad” (De Diego 2007).

Pero vayamos más allá: el examen del estatus del relato cuestiona a la vez el papel del productor textual y las expectativas del receptor, la flagrante contradicción entre la perennidad del texto y el carácter efímero y variable de la lectura. El poder de la literatura para insertarse en la memoria colectiva. Cuestiona también el carácter mismo del soporte y me lleva a interrogarme sobre sus modalidades de construcción, sobre los signos que moviliza, sobre sus relaciones con lo real, sobre sus funciones epistemológicas y culturales... Quiero decir que el productor textual contemporáneo a los hechos tiene que asumir una delicada culpa: no la de sobrevivir o la de no haberse comprometido, sino la de evaluar su propia responsabilidad en la generación del horror. O sea: si la sociedad argentina fue capaz de producir torturadores, violadores, jinetes de la tragedia que se contaban su propia ficción horrenda, hasta qué punto yo, Néstor Ponce, escritor, soy responsable y cómplice. El horror es un producto social y la sociedad tiene que asumir, también, su parte de culpa. Ese es el otro dato de la historia:

evaluar la culpa y la memoria de la culpa. No se trata de meterse en una ficción del deber de memoria y contarla en primera persona, como el hinchado de fútbol que mide su tiempo/espacio en función del próximo partido. Se trata más bien de llegar a esa estructura profunda que está en el origen de la realidad y del lenguaje. Algo así como “escribir bien”.

La historia del pensamiento sobre la literatura lo muestra: la noción de mimesis ha evolucionado a lo largo de los años. El investigador debe confrontarse a las diversas hermenéuticas que fueron elaboradas para captar esas evoluciones. Con Platón y Aristóteles, el arte tenía la función empírica de imitar la naturaleza y de impregnarse de su pasado. El parecido (*ressemblance*) se transformó entonces en el modo operatorio de los procedimientos de representación, pero este concepto mostró rápidamente sus límites. Auerbach (1946) nota tres etapas que siguen al período clásico. De entrada, el cristianismo introdujo la noción de totalidad, de inspiración divina. La justicia era de origen divino y la literatura era garante de su aplicación de cara al pasado. Luego vino el renacimiento, que hizo nacer el modelo heroico superior. Finalmente el realismo, que da cuenta de manera racional de una situación. La literatura es una requisitoria coherente y científica de la memoria. Esta reflexión acerca de la mimesis es llevada a extremos en el siglo XX, cuando críticos como Michael Riffaterre (1983) cortan los puentes con toda referencialidad y leen los poemas como una sucesión de juegos intertextuales. La memoria no tiene nada de historia y de colectividad, y deviene una memoria textual.

De hecho, para hablar de sentido y de representaciones literarias modernas de cara a la memoria, desde la mitad del siglo XIX —fecha que Auerbach considera como decisiva—, se hace necesario observar las transformaciones de la crítica en relación con el hecho literario y el objeto literatura. Es sabido que desde hace más o menos un siglo la crítica no ha vacilado en volver a útiles de interpretación y a teorías vigentes desde la antigüedad, para aplicar los nuevos esquemas analíticos a otros períodos de la historia. Este proceso revisionista tiene un antecedente directo: el romanticismo. Este

movimiento destacó la importancia de la subjetividad y, al mismo tiempo, de la memoria colectiva y de la historia. Insistió particularmente en la importancia de la lengua nacional. Y esto quedó como un retrato para las generaciones posteriores. El realismo y el naturalismo se dedicaron también a observar el pasado, buscando extraer verdades que permitieran la comprensión del presente, aunque, como señalara Lukács, sin proceder a una selección de la memoria. La publicación de *La evolución de las especies* (1859), de Charles Darwin, fue uno de los puntos culminantes de ese proceso.

En el terreno de la literatura, la novela y el cuento afirmaban su condición de fuente de conocimiento y de transmisión de saberes. Es más: eran productores de valores y tenían una misión concreta en la realidad. A primera vista, para el naturalismo, la etimología latina de *representar*, *repraesentare*, hacer presente, coincidía exactamente con su estética. Las descripciones, como evoca Barthes hablando de Flaubert, provenían de una imitación que era en sí “una simulación de la esencia” (Barthes 1993, 183). El narrador era entonces el intérprete de un referente visible y palpable que entregaba “en carne y hueso” al lector. Relatar una historia era componer una estructura que servía como modelo del saber. Decía el doctor Schiffrin que existen cientos de testimonios que podrían servir como base para otras tantas representaciones literarias. Tal vez el problema resida en partir del principio de que se trata de una misma y única historia, y si no se pueden contar las historias es porque no se consigue asir la Historia.

El debate es complejo. El auge y la evolución de los estudios literarios nos permiten observar el alcance de estas transformaciones en el plano del sentido, de la representación y de la representación de la memoria.

Por un lado, los cambios en la práctica de la ficción en la mitad del siglo XIX estaban acompañados por transformaciones que incluían a otros actores del circuito del sentido y que iban a hacer aún más compleja la deconstrucción de la escritura, para revelar sus claves y la multiplicidad de las construcciones y significaciones (Derrida), los dichos y los no-dichos implícitos. Volvemos aquí a un punto evocado anteriormente: la

muerte de los dioses hace del productor textual un verdadero detective que interroga la realidad. Su profesionalización le hace ocupar un lugar social aparte. Es capaz de producir un capital simbólico, fuente de un nuevo tipo de poder autónomo (Bourdieu 1992). Darle la palabra al detective es una forma de cuestionar los enigmas colectivos y dialogar con la sociedad.

En el siglo XIX, las condiciones de circulación de los bienes culturales conocían también igualmente cambios trascendentes. Aparecía un nuevo público, que sacaba provecho de la alfabetización, las políticas educativas y culturales, el aumento del tiempo libre; en suma, de una mejora de la calidad de vida. Más tarde —desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX—, el surgimiento de las vanguardias suscitaba la reacción de los artistas “comprometidos” ante el purismo estético y el papel del sujeto escritor. Este debate se incrementó al término de la segunda guerra mundial con la amplia difusión de la doctrina sartreana. Según ella, “*P’écrivain a pour premier devoir de provoquer le scandale et pour droit imprescriptible d’échapper à ses conséquences*” (Sartre 2005, 240). Este compromiso situaba al hombre ante sus responsabilidades frente a la historia, frente a la ética y a la memoria. El peso del horror del nazismo no iba a dejar de alimentar el deber de memoria en las décadas siguientes. La educación y la escuela desempeñaron un papel fundamental para concientizar a las jóvenes generaciones. A mi parecer, se introdujo así una nueva forma de clasicismo literario, al incorporar al corpus de lo clásico —impuesto tradicionalmente por el sistema educativo—, uno nuevo que se orquestaba alrededor de la memoria. La magnífica biblioteca del Memorial de la Shoa, en París, ilustra ese corpus constituido por la memoria judía universal.

Entre tanto, a partir de las primeras décadas del siglo XX se manifestaba una nueva corriente de análisis literario que iba a conocer un gran desarrollo a posteriori. Esta corriente provenía del nuevo orden de pensamiento instaurado unos años atrás, de esquemas que buscaban el rigor partiendo de las ciencias exactas. El racionalismo

matemático organizaba los saberes y se postulaba como base de la cultura, dejando de lado toda aproximación intuitiva, religiosa o esencialista. Este saber se sustentaba en la evolución de la teoría lingüística, de Ferdinand de Saussure, de Roman Jakobson y de Émile Benveniste, puesto que se constituía sobre una base que podía construir una reflexión a la vez literaria y científica. La nueva crítica estudiaba las condiciones y las leyes internas que regían las ficciones, en búsqueda de un sistema que sirviera para explicar el funcionamiento del relato, su capacidad para transformarse en productos culturales y, más allá de ello, para producir sentido. Una de las ideas centrales de su metodología consistía en captar los elementos y las etapas del proceso que iba de la referencialidad a la reconstrucción, a través de un procedimiento hermenéutico: leer, comprender e interpretar (Salanskis 2009). Como punto de partida, la lingüística permitía abordar la confrontación de base entre lengua cotidiana y lengua poética en el marco de un sistema. El mundo representado por la ficción pasaba por el lenguaje — como la memoria, tal como vimos en la primera parte de nuestra reflexión—, o aún por una forma de lenguaje, lo que exigía una lectura de tipo “langagière” y una receptividad que debía tomar en cuenta esta naturaleza “langagière”.

La nueva ola crítica comenzaba con los formalistas rusos de la pre-guerra (Tynianov, el ya citado Jakobson, Tomachevski, Chklovski) y la Escuela de Praga. El movimiento coexiste y se diversifica en y con los trabajos de Wolfgang Kayser, del New Criticism norteamericano, para desembocar en las publicaciones semiológicas de la Escuela de Tartu y en la nouvelle critique française, cuya columna vertebral es el estructuralismo. Esta corriente superaba ampliamente el campo de la literatura, para abrazar la etnología, la antropología, la filosofía, el psicoanálisis (Claude Lévi-Straus, Jacques Lacan, Louis Althusser, Michel Foucault, Jacques Derrida).

Para el estructuralismo (Roland Barthes en el terreno de las letras), el objeto de estudio literario ya no es la literatura, sino la literalidad. Esta posición produce una fractura con la consideración de una historia evolutiva, con los estudios sobre la

memoria, en la medida en que escribir no consiste más en representar el mundo, sino más bien edificar un sistema de elementos y de relaciones que funcionan con sus propias reglas. El análisis alcanzaba así las virtualidades del texto y sus profundidades sémicas y cuestionaba la relación entre el sujeto y el mundo representado.

De aquí había un paso hacia el exceso: cierta tendencia de algunos estructuralistas al hermetismo, que transformaba el texto en grilla de análisis y el vocabulario científico en jerga para un círculo de iniciados (otros consideran que algunos estructuralistas produjeron una lectura reductora de las implicaciones lingüísticas de la literatura como Bessière 2007, 86-87). Además, el pasaje de la semántica, la morfosintaxis y la fonología al análisis textual podía parecerse a un pasaje forzado —a “forzar” el texto—, al aplicar métodos específicos a ciertas ciencias a los estudios literarios, sin tomar en consideración la experiencia humana y su memoria¹⁴.

En este punto, cabe señalar los esfuerzos del estructuralismo ruso y de Jan Mukarovsky y la Escuela de Praga por relacionar texto y contexto sin dejar de lado (?) la independencia del texto literario. Esta postura era una vuelta de tuerca para la memoria (ver de Diego 2007).

Más tarde, en los años 60, los intelectuales de la revista francesa *Tel Quel*, tales como Julia Kristeva o Philippe Sollers, que se habían inspirado de formalistas como Bajtín, Tomachevski o los miembros de la Escuela de Tartu (Yuri Lotman, Ivanov), agregaron un toque psicoanalítico a sus investigaciones. Este movimiento fue llamado post-estructuralismo. Estamos aquí frente a los usos de la memoria individual, vinculados a la intertextualidad, a la consideración de la escritura como suma de otras escrituras anteriores (no es casual, en ese sentido, que Borges haya sido tomado varias

¹⁴ Como ejemplo, recordemos el escándalo del “caso Sokal”, en alusión al artículo publicado por *Social Text* en 1996. El físico norteamericano Alan Sokal había enviado al comité de redacción de la revista un artículo, un verdadero ardid para burlarse del lenguaje pseudo-científico aplicado a las ciencias sociales, en particular en Francia. El artículo fue aceptado y publicado en la revista. Sokal descubrió inmediatamente después la farsa.

veces como ejemplo). Se suman a este grupo de intelectuales franceses otros como Gilles Delleuze y Félix Guattari, así como los integrantes de la Escuela de Yale (Paul de Man, Geoffrey Hartman, Hillis Miller). Dentro de este grupo se observan dos tendencias: una que insiste sobre el lenguaje como base de la reflexión (Derrida entre otros), y otra que vincula el lenguaje con las instituciones, confiriéndole al análisis una dimensión histórica (Foucault).

Mientras tanto, una nueva escuela surgida entre los años 50 y 60 buscaba una síntesis entre los intereses formales y contextuales. Lucien Goldmann denunciaba los déficits del estructuralismo y del marxismo en los análisis literarios, y lanzaba las bases de la sociocrítica. Desde una perspectiva literaria, el problema del sentido era un elemento motor en sus consideraciones. Los sociocríticos le daban la prioridad al texto, que situaban en el centro de su análisis, pero insistían en la necesidad de restituir al texto su tenor social. Se trataba de corregir el tiro: muchos críticos trataban la ideología en la literatura a partir de consideraciones extratextuales, tales como las condiciones de producción y de recepción, o sobre los efectos denotativos en detrimento de la connotación. En cambio, estas dificultades se borraban cuando se trataba de observar otros mecanismos discursivos, como lo demostró Jean-Pierre Faye (2004) estudiando la jerga fascista.

El texto es percibido como un sistema de comunicación que engloba el entorno y los referentes culturales, mediante el encadenamiento de unidades textuales que llegan a una coherencia donde la historia y la memoria encuentran su espacio. Antes, Mukarovski había dicho que cada texto, a pesar de constituir un sistema en sí y de ser entonces “cerrado”, comunica en la diacronía y es también “abierto” (Mukarovski 1969).

De hecho, durante el siglo XX y según las evoluciones de la crítica, la literatura había dejado su feudo y se integraba, en tanto que sistema organizado, en una vasta red compuesta por los fenómenos de producción, circulación, recepción y entorno cultural.

Las ciencias paralelas, la interdisciplinariedad, las interconexiones, las mezclas, se hallaban en un primer plano, para insistir sobre el dominio semántico, sintáctico y narrativo, en la brecha abierta por la sociocrítica (Duchet 1979; Zima 1985).¹⁵ Los estudios post-coloniales, de género, el transculturalismo, etc., obedecen a esta argumentación de lo heterogéneo. En el post-estructuralismo se destaca la ambición de los trabajos interdisciplinarios, en la apropiación de herramientas teóricas provenientes de campos diversos. En todos los casos, asistimos a una crisis de la representación y también a una crisis de la interpretación.

Si para la sociocrítica el sentido y la representación estética son indisociables en una perspectiva histórica, para los estructuralistas y post-estructuralistas en cambio, el cuestionamiento de la relación entre el lenguaje y el mundo derivaba en la construcción de un sistema propio y en el corte entre la historia y el artefacto artístico. De tal modo, la memoria colectiva desaparecía en la producción estructuralista y también, en parte, en la producción post-estructuralista. Si para la disciplina de la sociocrítica memoria e historia eran componentes organizadores del texto, para las otras escuelas la memoria sólo podía ser una memoria intertextual. Para todas las escuelas, en tanto, no existía un sistema de pensamiento capaz de captar el conjunto de los fenómenos humanos.

BIBLIOGRAFIA

Abensour, Miguel, “Héroïsme et modernité”. *Magazine littéraire* 408, 2002/4, 42-45.

Atkinson, Richard, Shiffrin, Richard. “Human memory: A proposed system and its control processes”, en Spence, K. y Spence, J. (dir.), *The Psychology of Learning and*

¹⁵ La sociocrítica, nacida en los años 1970 en Francia, es una corriente transdisciplinaria que se apoya en la sociología, el psicoanálisis, la semiótica, la lingüística y el análisis literario estructuralista. Entre sus principales teóricos figuran Claude Duchet, Pierre Zima y Edmond Cros.

- Motivation: Advances in Research and Theory*, Vol. 2, New York: Academic Press, 1968, 89-195.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: A. Francke Verlag, 1946.
- Augé, Marc. *La guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*, Paris: Seuil, 1997.
- Augé, Marc. *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*, Paris: Payot & Rivages, 1997.
- Bastide, Roger. *Les religions africaines au Brésil*, Paris: PUF, 1970.
- Bastide, Roger. "Mémoire collective et sociologie du bricolage", en *L'Année sociologique*, n° 21, Paris: 1970; 65-108.
- Benjamin, Walter. *Œuvres complètes I*, Paris: Gallimard, 2000a.
- Benjamin, Walter. *Œuvres complètes II*, Paris: Gallimard, 2000b.
- Benjamin, Walter. *Œuvres complètes II*, Paris: Gallimard, 2000c.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art*, Paris: du Seuil, 1992.
- Déchaux, Jean-Hugues. *Le Souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*, Paris, PUF, 1997.
- De Certeau, Michel. *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 2002 (1987).
- De Diego, José Luis. Conferencia leída en el Encuentro "Post-dictaduras: imaginarios y memoria en Iberoamérica", organizado por el Programa Iberoamericano de Estudios sobre Imaginarios (IDEI). Universidad Nacional de La Plata, 12 al 16 de marzo de 2007.
- Halbwachs, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel, 1994 (1925).
- Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel, 1997 (1950).
- Le Goff, Jacques. *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard, 1988.
- Lieury, Alain. *La mémoire*. Bruxelles: Pierre Mandargue, 1980.
- Scholem, Gershom. *Walter Benjamin: histoire d'une amitié* (trad. Paul Kessler), Paris: Calmann-Lévy, 1980.
- Mercado, Tununa. *En estado de memoria*. Buenos Aires: Ada Korn, 1990.

- Nora, Pierre. “La mémoire collective”, en Le Goff, Jacques (ed.), *La nouvelle histoire*. Paris: Retz-CEPL, 1978, 398-401.
- Nora, Pierre. “Quatre coins de la mémoire”, en *H. Histoire*, n° 2, Paris: juin 1979, 9-32.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: FCE, 1983 (12° ed.).
- Ponce, Néstor. *Memorias y cicatrices. Estudios sobre literatura hispanoamericana contemporánea*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2011.
- Ponce, Néstor. “Memoria, ficción, autobiografía. Yo nos recuerdo”, en Maryse Renaud, coord., *Espejismos autobiográficos*. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines/Archivos, Université de Poitiers-CNRS, 2004, 309-312.
- Ricœur, Paul. *Temps et Récit*, Paris: Seuil, 1983-1985.
- Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature*. Paris: Gallimard, 1998 (1948).
- Tiedemann, Rolf. *Etudes sur la philosophie de Walter Benjamin*. Arles: Actes Sud, 1987.
- Todorov, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris: Arlea, 2004.
- Volpi, Jorge. *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. México: 2008 (1998).
- Yersulhami, Zakhor. *Histoire juive et mémoire juive*. Paris: La Découverte, 1984 (1982).
- Weber, Max. *Économie et société*. Paris: Plon, 1971 (1921).
- Wismann, Heinz, ed., *Walter Benjamin et Paris: colloque international, 27-29 juin 1983*. Paris: Cerf, 1987.
- Zima, Pierre. *Pour une sociologie du texte littéraire*. Paris: 10/18, 1975.

MÓNICA BUENO

UNMdP-Celehis-ARGENTINA

IMÁGENES Y EXPERIENCIAS: LAS HUELLAS DEL PASADO

Intentamos revisar la novela de Laura Alcoba, originalmente escrita en francés con el título de Manèges. Petite histoire argentine (2007) (traducida al español por el escritor Leopoldo Brizuela bajo el título de La casa de los conejos en 2008), la novela Los topos de Félix Bruzzone (2008) y el documental Los rubios de Albertina Carri (2003) en función de esa dinámica de tiempos y experiencias que su lugar de "Hijos" les proporciona y que da cuenta, indefectiblemente, de una tensión dialéctica con el pasado que se torna forma artística.

Hago la prueba del dolor.

*Como el médico que pincha una extremidad
para verificar si se ha atrofiado, así pincho mi memoria.*

Quizá el dolor muera antes que nosotros.

Si así fuera, habría que contarlo...

Casandra de Christa Wolf

CONTAR LA EXPERIENCIA

Entre los debates actuales la noción de experiencia ha adquirido una importancia central. Desde las reflexiones de Walter Benjamin, Theodor Adorno y Giorgio

Agamben sobre la crisis de la experiencia, hasta cierto sentido de reconstitución que postulan los postestructuralistas, el concepto aparece en el campo de la historia intelectual moderna como un núcleo productivo, heterogéneo y múltiple. Es justamente aquella reflexión taxativa de Benjamin, al finalizar la Gran Guerra, sobre la pérdida del sentido de experiencia, el punto de partida que nos permitió pensar este trabajo. Para Benjamin, uno de los determinantes de la imposibilidad de narrar la experiencia propia y ajena reside en los efectos de la guerra, de la que los hombres volvían enmudecidos. Si esto es así, nos preguntamos entonces, qué ocurrió con el relato, con la forma de ese relato, con la literatura, con el cine, después del acontecimiento de las dictaduras en América Latina, particularmente en Argentina, donde también el horror puede enmudecer a los hombres. ¿Qué ocurre con la experiencia de los hijos de desaparecidos?

Como señala Martin Jay, es interesante marcar la intensidad de esas múltiples “canciones sobre la experiencia” que la historia de la cultura y de la filosofía permite observar. Esta intensidad nos lleva a pensar que la experiencia define y articula relaciones entre vida y obra en una interacción singular y diferente cada vez. Es posible pensar un concepto de experiencia que circula por las grandes obras de la literatura, la música y el cine. Acotar este sentido particular a partir de la imbricación entre lo individual y lo social así como la “traducción” de la experiencia a un objeto artístico, esto es, transformar ese sentido peculiar en experiencia estética ha sido nuestro marco de referencia.¹⁶

Desde esta perspectiva, intentamos revisar la novela de Laura Alcoba, originalmente escrita en francés con el título de *Manèges. Petite histoire argentine* (2007) y

¹⁶ Este proyecto es resultado de iniciativas individuales y colectivas de investigadores brasileños y argentinos que, a lo largo de los últimos años, buscaron analizar las relaciones culturales entre los dos países. Desarrollando una práctica en la que se privilegió una aproximación comparada, en el sentido de leer la propia identidad por el contrapunto con la nación vecina, los argentinos y brasileños responsables por este proyecto fueron, paulatinamente, reconfigurando conceptos y metodologías en el sentido de crear nuevas áreas de investigación basadas en el abordaje transnacional de un mismo objeto de investigación.

traducida al español por el escritor Leopoldo Brizuela bajo el título de *La casa de los conejos* en 2008, la novela de Félix Bruzzone *Los topos* (2008) y el documental *Los rubios* de Albertina Carri (2003), en función de esa dinámica de tiempos y experiencias que su lugar de “Hijos” les proporciona y que da cuenta, indefectiblemente, de una tensión dialéctica con el pasado que se torna forma artística.

Las condiciones de temporalidad y representación configuran la constitución del relato que se hace objeto de arte. Las decisiones de aquél que escribe (filma) para traducir la experiencia de ese acontecimiento se tornan dispositivos ideológicos y estéticos porque son indicativos de una sola pregunta: ¿cómo narrar una experiencia que implica la propia vida? En ese sentido, intentaremos mostrar las marcas distintivas de ese relato como una decisión de traducción de la experiencia vivencial; se trata del movimiento de la *Erlebnis* a la constitución de la *Erfahrung*: el relato de esa experiencia que se vuelve forma de la literatura o el cine.

LA PRIMERA PERSONA

Una decisión fundamental para un relato es el lugar desde donde se cuenta. La figura del narrador adquiere una dimensión trascendental, ya que el concepto de experiencia está fuertemente unido a la noción de subjetividad. El sujeto se define a sí mismo en la relación epistemológica con un objeto —real o imaginario— que forma parte de la escena de la experiencia (vivida y narrada). En ese marco se diseñan figuras impescindibles para que la experiencia sea comunicada. La decisión entre la primera o la tercera persona indica un equilibrio diferente entre la legitimidad de quien cuenta o la fuerza narrativa de la historia que se cuenta. Autor, escritor, narrador son evidentemente las figuras que, como un juego de espejos, se identifican o diferencian.

El narrador en primera persona trasmuta, en el relato, la experiencia en una ficción apropiada por el “ego”. El verosímil encuentra su garantía en ese narrador. El acto de escribir —o filmar— es, entonces, el acto de comunicar a otro no solo la experiencia vivida sino también su sentido. “Escribir es a la vez revelar el mundo y proponerlo como una tarea a la generosidad del lector” dice Barthes, y alude evidentemente a las dos notas características de la experiencia (Barthes 1999, 134). Benveniste definió la primera persona como una evidencia de la experiencia de lenguaje: “No bien el pronombre ‘yo’ aparece en un enunciado donde evoca, explícitamente o no, el pronombre tú para oponerse en conjunto a él, se instaura una vez más una experiencia humana y revela el instrumento lingüístico que la funda”.¹⁷

LA HUELLA DIFUSA DE LA INFANCIA

La casa de los conejos hace de esa condición de la primera persona el modo de legitimación del relato. Laura Alcoba representa una voz peculiar que recuerda y narra su infancia en el contexto de la clandestinidad y la lucha armada. Esa primera persona, validada por el recuerdo de la mujer que escribe, aporta una nueva perspectiva sobre los sucesos de los 70. El relato diseña la figura de una niña que es un lugar intermedio entre protagonista y espectador. Los hechos que se cuentan están filtrados, refundados de alguna manera, por esa perspectiva inaugural de ver el mundo que es la infancia. La ecuación infancia/recuerdo y la primera persona determinan un registro no solo narrativo sino también emocional. Como sabemos, todas las experiencias emocionales profundas definen en la memoria la interpretación de los hechos de ese pasado. De

¹⁷ Completamos la cita: “El lenguaje sería imposible sin la experiencia cada vez nueva debiera inventarse, en boca de cada quien, una expresión cada vez distinta, esta experiencia no es descrita, está ahí, inherente a la forma que la trasmite, constituyendo la persona en el discurso y por consiguiente toda persona cuando habla” (Benveniste 1979, 67)

esta manera, la novela refiere una experiencia individual que implica también a una sociedad. Alcoba ha declarado en entrevistas que le interesa trabajar las emociones en relación con las historias que cuenta. La historia de su novela define de este modo una comunidad emocional (Rosenwein 2006), ya que la narración de esa experiencia de sus padres en la clandestinidad, escondidos en una casa, refiere la experiencia social de la Dictadura en Argentina. El miedo, en cuanto efecto, ocupa en el relato de esa primera persona un lugar, al mismo tiempo, fundamental y ambiguo. Esa ambigüedad tiene que ver con la apuesta a la perspectiva que Alcoba mantiene en toda la novela: “Me interesa la intensidad de la infancia más que como tema diría casi como música. Los chicos están en un contacto directo, inmediato, con las cosas y hay una forma de intensidad y verdad en esa manera de estar en el mundo, pero también en la infancia puede haber crueldad. Los chicos no soportan ser diferentes. La vergüenza es algo muy infantil.” declara en una entrevista (Alcoba 2014).

En el prólogo del libro, Alcoba evoca a Diana Teruggi —Didí en la novela, asesinada en noviembre de 1976— y le confiesa que la necesidad de escribir sobre aquellos años se justifica por una serie de acontecimientos que estimularon su memoria “desde la altura de la niña que fui” (Alcoba 2008, 12).

La escena del comienzo es la puesta en escena del modo peculiar que Alcoba diseña: la evocación del fantasma que tiene en la escritura una manifestación evanescente que es enigmática ausencia y ambigua presencia. “La Ausencia es la figura de la privación; a un tiempo deseo y tengo necesidad” nos dice Barthes.¹⁸

Debía esperar a quedarme sola, o casi.

¹⁸ Completamos la cita: “...está ahí el hecho obsesivo del sentimiento amoroso. Rusbrock (‘El deseo está ahí, ardiente, eterno pero Dios está más alto que él, y los brazos levantados del Deseo no alcanzan nunca la plenitud adorada’). El discurso de la Ausencia es un texto con dos ideogramas: están los brazos levantados del deseo y están los brazos extendidos de la necesidad” (Barthes 1996, 48-49).

Esperar a que los pocos sobrevivientes ya no fueran de este mundo o esperar más todavía para atreverme a evocar ese breve retazo de infancia argentina sin temor de sus miradas. (Alcoba 2008, 14)

Como señala Victoria Daona, “Alcoba recupera las escenas que componen ese particular ámbito familiar, devela los secretos, rompe algunos mitos y exalta otros” (Daona 2013, 10). Si la infancia es para la autora una música, la forma de esa música es disonante porque destruye melodías sociales, lugares comunes de interpretación. Su disonancia, como tal, produce sonidos poco armónicos y crea en la escucha una tensión que quiebra la mirada unívoca hacia el pasado.

El concepto de literatura que Alcoba exhibe en su novela se afina en la idea del relato de una experiencia personal que tiene en la perspectiva su fundamento. Las fisuras del traslado del recuerdo a la escritura se resuelven mediante las herramientas ficcionales que, por un lado, refuerzan la idea de testimonio que la novela exhibe y, por otro, dirimen las escenas de lo privado, de lo íntimo. Ese yo que escribe su particular infancia inventa la voz perdida del pasado, el tono de esa voz, su ritmo que representa las modulaciones de la infancia. Alcoba construye una voz que juega con la presentización del recuerdo:

A mí ya me explicaron todo. Yo he comprendido y voy a obedecer. No voy a decir nada. Ni aunque vengán también a casa y me hagan daño. Ni aunque me retuerzan el brazo o me quemén con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante (Alcoba 2008, 11).

Se trata, entonces, de un tono que produce un efecto de lectura que tiene en ese juego de representación la efectuación de la lengua de la infancia. De esta manera, la

temporalidad en la novela se anula a partir del modo del relato. La emoción, entonces, se torna dispositivo de montaje de escenas que no ocurrieron sino que ocurren en el momento de la lectura. Ese yo “es” la nena que trata de entender su mundo.

Alcoba incomoda porque no solo exhibe una forma de violencia de la que ella es víctima (recordemos la escena de la cámara fotográfica, como ejemplo) sino que además cuestiona los códigos de esa comunidad y exhibe la traición.

“JE EST UN AUTRE”: LAS IDENTIDADES PLURALES

En la novela *Los topos*, Bruzzone también elige la primera persona para narrar la historia de un hijo de desaparecidos que ha sido criado por su abuela, convencida de que su hija, en la ESMA, dio a luz a otro de sus nietos. “Mi abuela Lela siempre dijo que mamá, durante el cautiverio en la ESMA, había tenido otro hijo” (Bruzzone 2008, 11). Esta primera persona tiene marcas particulares: en primer lugar, hay en el relato de ese narrador un efecto de distanciamiento, donde todo el espectro de emociones que acompañan los acontecimientos está opacado por una suerte de vidrio esmerilado desde donde cuenta. Pero el distanciamiento funciona también de otra manera, ya que implica una suerte de anulación de los atributos de una identidad fija y unívoca: el embarazo de su novia, y su posible aborto, la militancia de ella en HIJOS, el encuentro con una travesti acusada de matar policías, su viaje a la Patagonia, sus diferentes oficios, todo se exhibe en una primera persona que no registra su propia identidad en cada uno de los sucesos de su vida. En *Los topos*, el efecto emocional tanto sobre la referencia a la dictadura cuanto sobre los hechos íntimos del protagonista se aleja, se pospone. A diferencia de la novela de Alcoba, Bruzzone desarma la emoción del lector respecto del sufrimiento, la violencia, la pérdida porque diseña una continua trasmutación de la

identidad. Este es el dispositivo del relato que tiene en la búsqueda de otro su eficacia narrativa (la abuela que busca a su nieto se traspasa a su propia búsqueda de Maira).

Se trata de un relato que es un continuo movimiento hacia adelante: una búsqueda, un viaje, pero también una transformación. El narrador se “transforma” en lo que busca —en su caso, un travesti—, y esa mutación dilata indefinidamente el encuentro. Si su abuela centra su vida en la búsqueda de su hija, el narrador hará lo propio respecto a la búsqueda de Maira, el travesti que, tal vez, sea su hermana desaparecida. Dos condiciones tiene la máquina de narrar que Bruzzone inventa: velocidad y cierta configuración folletinesca (a la manera del género, todos se conocen y se encuentran en Buenos Aires o en Bariloche). De esta manera, resignifica las marcas referenciales de los desaparecidos de la Dictadura y los pone a jugar como conceptos para cuestionar a partir de ese relato la forma de una identidad, la mutabilidad de toda subjetividad. Bruzzone elige la marca de un “realismo delirante”, para tomar un concepto de Alberto Laiseca, donde no es la exposición de la verdad de los hechos biográficos lo que interesa, sino el experimento de esa experiencia en una suerte de referencia posthumana. “El delirio sirve para poner la realidad en la cuerda floja”, declara Laiseca (2011, s.p.), hay que hacer equilibrio sobre ella (sobre la cuerda, sobre la realidad). Para Bruzzone, como para el autor de *Los Sorias*, el delirio resulta un instrumento óptico que acerca o distancia la percepción de lo real.

León Rozitchner define la mudanza de lo identitario en relación con los efectos de la violencia, la muerte y la desaparición. En un artículo donde analiza la literatura de Adelaida Gigli (crítica y narradora) luego de la desaparición de sus dos hijos, dice: “el uso ab origen de la memoria; un cuerpo transformado por el pasado y que, luego de un acontecimiento que lo transforma todo, debe desde allí reordenar toda relación con el mundo como si lo hiciera desde un nuevo nacimiento que nace al mismo mundo transformado en otro mundo” (Rozitchner 2010, 117). En la novela de Bruzzone esta noción ab origen se torna en movimiento, flecha del tiempo, y trasmutación infinita del

narrador y de los otros. El exceso del relato busca el efecto que tiene que ver con esa experiencia de borramiento que toda violencia sobre la subjetividad revela. De esta manera, la novela se define como una caja de tramoyas que destruye la univocidad de la representación. La estrategia del travestismo del protagonista funda en el límite esa suerte de experimento ab origen que Bruzzone diseña. En ese sentido, incomoda porque destruye la épica, el lamento, la melancolía y apuesta a una zona compleja de cruces y descolocaciones. La historia que Bruzzone decide contar es como el mismo narrador la define: “pero que en los meses siguientes cobró forma de espiral o de cinta de Moebius, según cómo se mire, infinito por lo inmenso o infinito por lo pequeño” (Bruzzone 2008, 124). La imagen de Moebius (una superficie con una sola cara y un solo borde que tiene la propiedad matemática de ser un objeto no orientable) indica la forma de la experiencia estética de Bruzzone: se aparta de aquella zona donde las cosas tienen marcas fijas y aristas, donde todo posee un nombre sólido e inmutable. De un lado o del otro, quién es cada uno, no se puede definir. Por eso la novela ¿se cierra? con una imagen especular, casi folletinesca: “A lo mejor allá están igual que nosotros, pienso, se acarician frente al lago, tiran piedras, miran televisión adentro” (Bruzzone 2008, 188).

MIRAR EL COLOR DE LOS OTROS

“Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos” dice John Berger.¹⁹ Con su película *Los rubios*, que en algún momento planeó llamar “Documental 1. Notas para una ficción sobre la ausencia”, Albertina Carri

¹⁹ “Lo que sabemos o lo que creemos afecta el modo en que vemos las cosas”, agrega Berger (45). Es evidente que la experiencia da con respecto a la cosa en sí una definición que el ojo reconoce. La experiencia estética trabaja de la misma manera, el objeto (el artefacto) se define como objeto artístico y el ojo recupera esa definición.

decidió transgredir la ley que une el documental al realismo y configurar como dispositivo de su experiencia estética una teoría de la representación. Albertina es hija del sociólogo Roberto Carri y de la licenciada en letras Ana María Caruso, desaparecidos el 24 de febrero de 1977. Como señala María Moreno, “Según el informe de la Conadep, sus tres hijas fueron retiradas por familiares de una comisaría de Villa Tesei: ‘A partir del mes de julio del mismo año se establece un intercambio de correspondencia entre los secuestrados y la familia (...) quien actuó como intermediario fue un hombre que era llamado ‘Negro’ o ‘Raúl’” (Moreno 2007, s.p.).

En el film, la primera persona no solo es constitutiva del relato sino que desarma el mecanismo de la unidad identitaria y enuncia en una suerte de trabajo a la vista la porosidad de esa primera persona que es doble. La actriz (Analía Couceyro) y la directora son Albertina Carri y comparten el espacio del film, se complementan, repiten gestos (por ejemplo, ambas realizan el análisis de ADN). En ese juego doble, Carri desnuda el artificio del testimonio que dice verdad. Representar es traer la cosa desde la ausencia, hacerla presente. Carri exhibe la dificultad de esa postulación. Si la primera persona se cuestiona en ese juego especular entre la directora y la actriz, la forma del pasado se diluye en las marcas de la ficción que todo recuerdo constituye. Los pocos testimonios que elige no solo sirven para mostrar la dificultad de recordar sino para impugnar en la acción de recordar la forma de la verdad: “–Yo quería evitar las cabezas parlantes pero sin aplazar los testimonios. Sabía que los iba a incluir pero no con la cabeza a toda pantalla, el nombre y el parentesco, que es lo que se suele hacer en los documentales” señala Carri en una entrevista (Moreno 2007, s.p.).

“Todos ellos eran rubios”, recuerda una vecina, y estigmatiza en el atributo la diferencia, “Por algo se los llevaron” (ese “algo” se condensa en el recuerdo por la diferencia con los vecinos del barrio humilde en el que vivían). De esta manera, el film quiebra la tradición del documental que dice verdad a partir del testimonio y que

representa esa verdad mediante el relato del pasado (ejemplos de esa tradición son *Cazadores de utopías* (1995) y *Montoneros, una historia* (1994).

Los rubios recibió críticas de diversa índole. La acusación de Martín Kohan en “La apariencia celebrada”, artículo publicado en el número 78 de *Punto de vista*, interpreta que el film es una suerte de asunción del fracaso de la generación de los padres. Escribe Kohan: “¿Qué significa, entonces, en *Los rubios* la atribución de rubiedad? Un error, tal vez, pero también un perverso acierto. Significa aquello que ha hecho de los padres de Albertina dos víctimas más de la represión de la dictadura militar. Y significa —lo ha dicho Albertina Carri— el fracaso del proyecto político de sus padres, que quisieron integrarse a la vida de un barrio humilde pero no pudieron impedir que los barrios siguieran percibiéndolos como personas ajenas a su mundo social. Eso, significa ser rubios, por lo tanto”.²⁰

Evidentemente, la cita refiere el malestar por la interpretación del juego paródico que Carri ensaya en el film y que tiene su peso en la parodia como ejercicio de ficcionalización. Sin embargo, en ese juego se entrevé algo que Juan José Saer reconoce en su ensayo “El concepto de ficción”: la verdad se esconde en los pliegues de la ficción. Es tarea del espectador darle un valor y una interpretación. La lectura de Kohan exhibe la falta porque es cierto que Carri exaspera un punto problemático de los acontecimientos de la militancia de los 70: ¿que la vecina marque el extrañamiento y la diferencia implica una zona de exclusión de la militancia revolucionaria de los setenta respecto de la sociedad argentina? Lo político del film se exhibe también en la parodia del final. Las pelucas indican la obligación de asumir un modo de la identidad de ser hijos.

²⁰ “O mejor dicho ser vistos como rubios (porque rubios no eran) para Roberto Carri y Ana María Caruso: su fracaso político y su pérdida personal. Y si es así, entonces, ¿qué significa ese festivo ponerse pelucas rubias por parte de Albertina y su grupo de amigos? ¿Qué clase de apariencia está adoptando?” concluye Kohan (Moreno 2007, s.p.).

“A diferencia de casi todos los exponentes del género documental político sobre los desaparecidos, *Los rubios* es uno de los pocos que no sólo habla de la ‘historia del arte’ sino que utiliza procedimientos estéticos más complejos que la mera entrevista documental”, señala Gonzalo Aguilar (Aguilar 2010, 180). Las resoluciones estéticas de Carri son gestos políticos: ciertas decisiones del uso de la cámara, la manera peculiar de la colocación de los testimonios y el juego con los muñequitos de Playmobil pueden ser interpretados como banalización o despolitización de los hechos del pasado. Sin embargo, nada más político que ese modo paródico que la directora elige: sobre el discurso serio, consagrado y épico, Carri sobreimprime (como el *Fausto* gaucho) una risa crítica y subversiva. En una nota a pie de página, Aguilar define uno de los aspectos corrosivos del modo estético de *Los rubios*: “lo que la película propone es que no hay que escuchar lo que quieren decir los testimoniantes (o lo que creen decir), sino que hay que ejercitarse en la escucha de los huecos, los lapsus, las espontaneidades” (Aguilar 2010, 179). Creemos que ese ejercicio implica no solo la escucha sino también la mirada de los espectadores, en definitiva, las marcas de la representación y las posibilidades que esas huellas indican. De esta manera, frente a cierta homogeneización del modo de exhibir el relato de la Dictadura, Carri incomoda. La fuerza de la primera persona en el film es tal que el cuestionamiento no solo corresponde a la película sino también a la directora y a su comportamiento “político”, que la ha obligado una y otra vez a justificarse: “Tengo una admiración muy grande por la gente que puede militar, es casi una imposibilidad mía”.²¹

²¹ “En reemplazo de la familia —escribe Ana Amado—, funda una comunidad fraterna, integrada por su miniequipo de rodaje. Las pelucas rubias de todos ellos como mascarada de una filiación, a cambio de la sangre como certificación de una alianza” (Amado 2004, 77).

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE LA PRIMERA PERSONA:

LA VIDA PUESTA EN OBRA

La primera persona en los tres textos se dirige como forma de la experiencia que traslada la vivencia del pasado (la perspectiva de esa vivencia tiene un peso distinto en cada uno de ellos) a un relato que refiere, escamotea, parodia y cuestiona el horror y la violencia. En los tres casos hay máscaras. El tono disonante de la infancia, la identidad travestida o la ficción paródica son las formas de esas máscaras. En esa instalación que cada uno de los autores decide, los nombres y las cosas se conjugan de manera diferente: Alcoba define en el detalle lúcido de la memoria la eficacia de la verdad que persigue; Bruzzone determina los usos de las cosas y su reinención; Carri parodia y distancia los objetos de su pasado, superpone otros, desdibuja.

La muñeca en el recuerdo de Alcoba no es solo la representación de la infancia sino también la eficacia disonante entre ese mundo y el de los militantes escondidos en *La casa de los conejos*: “Pero yo, yo lo veo todo... Que mi madre cierre los ojos, ¿me protege, también? Yo me guardo todas las preguntas para mí y no abro más la boca. De todas maneras, no hemos vuelto a pasar ante la muñeca, la misma que la mía, pero mejor.” (Alcoba 2008, 25). Las palabras refieren también el desacuerdo entre esa superposición de esferas que el relato exhibe (lo social, lo político, el barrio, la infancia). La palabra “embute” que la narradora recuerda pero que debe redefinir a partir de la búsqueda de la significación en una lengua en la que decide no escribir, condensa esas significaciones secretas que la comunicación exige.

Los objetos del mundo de *Los topos* se redefinen todo el tiempo y funcionan en ese “entrelugar” entre lo cotidiano y el delirio y las redefiniciones implican esa identidad mutante de la primera persona. Si hay una palabra que deja de referir unívocamente,

que desestructura y define, esa palabra es “yo”. Qué se nombra cuando se dice “yo” es siempre una posposición en la intrincada red que Bruzzone diseña como una historia secreta y evidente a la vez. Las pelucas en *Los rubios* funcionan también en ese doble sentido: son signos acerca de quiénes somos y también acerca de cómo cambiamos a partir de las definiciones de los otros. El lenguaje, entonces, es un mecanismo complicado, a veces hasta perverso, que dice referir lo que esconde y escamotea. “Eran rubios” es el dispositivo del film que refiere, no la cosa sino la mirada sobre ella.

“El autor señala el punto en el cual una vida se juega en la obra, por eso el autor no puede permanecer en la obra incumplido y no dicho” reclama Agamben. De esta manera, transforma el borde enigmático que Foucault había marcado como la “función autor” en gesto de la escritura que dispone siempre un “umbral” donde se puede atisbar el secreto. El autor se define en ese borde de la obra que lo expresa y lo esconde. El lector asume la tarea de reconocer el gesto y aceptar la ausencia (Agamben 2005, 90). “La vida puesta en obra” resulta de esa ecuación misteriosa e inquietante del nombre de autor en la obra, que, como señala Agamben, se enuncia en esa “puesta en juego de la vida en la obra”.²² El sentido de experiencia adquiere así un estadio diferente que se expresa en la forma que esa vida logra en la obra. La forma es también una ética de la escritura y las estrategias, decisiones del autor para que esa experiencia se vuelva, al mismo tiempo, epifanía de lectura.

En este sentido, *Los topos* de Bruzzone comparte con *Los rubios* de Carri el intento de presentar una versión diferente de la experiencia de ser “hijo”, desde un punto de vista que está fuera de los imaginarios políticos dominantes. Alcoba impone su relato desde el lugar de aquel que no tiene la tragedia de la muerte en el pasado pero sí las huellas de la mentira, el miedo y la traición.

²² Para Giorgio Agamben “La vida puesta en obra” define la relación del nombre de autor en la obra, que, como señala, se enuncia en esa “puesta en juego de la vida”. La forma en que esa vida logra en la obra constituye el sentido de experiencia. Cfr. Agamben, G “El autor como gesto” *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, 81-94

Alcoba, Bruzzone y Carri provocan, no consuelan, y lo hacen colocando al lector fuera del control sobre la historia y sobre sus significados. Su vida puesta en obra se afina en el desacuerdo, y por desacuerdo, lo sabemos gracias a Rancière, se entiende “un tipo determinado de situación de habla: aquella en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro”. El desacuerdo sobre lo que creemos lo mismo gracias al lenguaje pero no lo es: “Quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura”, ejemplifica Rancière (1996, 8). Los tres autores fundan su experiencia en esa huella del desacuerdo y sus objetos de arte muestran argumentos que remiten al litigio sobre la experiencia de la Dictadura. La primera persona es en sus obras de arte un dispositivo experimental que apunta a mostrar las aristas de la disolución de la vieja unicidad del yo. Su borramiento no garantiza la “verdad” porque se trata de la mescolanza del pasado con la invención. Esa es la pica de lanza para combatir en un reino siempre puesto hacia adelante.

En el final de *La casa de los conejos* aparece la literatura como estrategia para la vida. La eficacia del relato de “La carta robada” sirve para la vida, explica uno de los militantes, (el traidor, justamente). Tomamos esa imagen. El cuento de Poe puede servirnos a nosotros para definir esta constelación “saturada de tensiones”, en el sentido que Benjamin le da al concepto en sus “Tesis sobre la Historia” y, de esta manera, hace saltar la unidad monádica de una época porque nos permite fijar la atención en aquello que está a la vista pero que no vemos: la perspectiva de la infancia, la traición, la porosidad de lo identitario, la ficción del recuerdo.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. “El autor como gesto”, en *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, 81-94

Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2010.

Alcoba, Laura. *La casa de los Conejos*. Buenos Aires: Edhasa, 2008.

---. "Los buenos libros son los que nunca terminan de decir lo que pueden decir"
<http://www.lanacion.com.ar/1736950-nacio-en-la-plata-en-1968-laura-alcoba-los-buenos-libros-son-los-que-nunca-terminan-de-decir-lo-que-pueden-decir>
Última consulta: 14/06/2017

Amado, Ana. “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción”, en Ana Amado y Nora Domínguez (comps). *Lazos de Familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1996.

Barthes, Roland. *S/Z*. México-Madrid: Siglo XXI, 1999.

Benjamin, Walter. “Filosofía de la Historia”, en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989.

Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*. T. II México: Siglo XXI, 1979.

Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002.

Bruzzone, Félix. *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori, 2008.

Daona, Victoria. “Había una vez una casa de los conejos. Una lectura sobre la novela de Laura Alcoba”, *Aletheia*, La Plata: UNLP, volumen 3, número 6, julio 2013.

Laiseca, A. “Alberto Laiseca presentó sus cuentos completos” Buenos Aires, *Clarín*
15/07/2011 - 2:00 *Clarín.com* *Sociedad*

https://www.clarin.com/sociedad/siempre-respete-realidad-unico_0_HkkgJhJ6wQl.html, Visto por última vez 27/08/18

Moreno, María. “El libro de ésta”, *Página 12*, viernes 23 de marzo de 2007
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3254-2007-03-26.html>

Ranciére, Jacques. *El desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996.

Rosenwein, Barbara H. *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2006.

Rozitchner, León. “Adelaida Gigli y la memoria aborigen: (apuntes para ayudarme a comprenderla)”, en *Lenguas vivas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. Colección Bicentenario, 2011.

MALVA MARINA VÁSQUEZ

UNIVERSIDAD DE CHILE

**MEMORIA DE LA REPRESIÓN E IDEOLOGEMAS DE
GÉNERO: "PUTAS ASESINAS" DE ROBERTO BOLAÑO Y
CARNE DE PERRA DE FÁTIMA SIME²³**

El artículo aporta al estudio de la perspectiva de género en narrativa ficcional de casos de violencia de terrorismo de Estado. Se analiza el motivo de la venganza de género en los relatos "Putas asesinas" de Roberto Bolaño y Carne de perra de Fátima Sime. Se despliega una mirada genealógico-histórica del "ideal regulatorio" (Foucault) de la familia heterosexual en Latinoamérica, problematizando la propuesta de Sommer sobre el idilio político-erótico de las ficciones fundacionales. Articulamos la reflexión sobre el género con la variable étnica, lo que nos retrotrae a la escena fundacional de la Conquista, a otro tipo de familia formada por "madres y huachos" (Montecino). Se desprende que el espesor simbólico del Marianismo y el vacío simbólico del padre muestran que los ideogramas de la beatería y la patriotería funcionan como conceptos operacionales válidos para abordar la problemática del género vinculada a casos de terrorismo de Estado en estas latitudes.

En trabajos actuales sobre narrativas de la memoria de la represión contamos con algunas líneas de abordajes teóricos que destacan la importancia de integrar los

²³ Este artículo forma parte del Proyecto Conicet: *Veinte años en la Cartografía literaria del Cono Sur*, del cual soy Co-Investigadora. Directora: Mirian Pino (Universidad de Córdoba, Argentina). Temática: Memoria y Derechos Humanos.

aportes de la perspectiva de los estudios de género.²⁴ Recientemente, se ha otorgado un punto de inflexión mayor a esta mirada en un reciente ensayo, el cual propone acuñar la categoría de “memoria de género” (Navarrete 2016), en específico, a novelas que escenifican casos de violencia de terrorismo de Estado ejercida sobre mujeres.²⁵ Por medio de la categoría de “estudios de género”, como sabemos, “podemos referirnos, de forma amplia, a la producción de conocimientos que se han ocupado de esta dimensión de la historia de la humanidad, vale decir, la historia del cómo las desigualdades se han generado desde la diferencia sexual y cómo éstas se han inscrito en la sociedad” (Schongut 2012, 36) Estudios que apuntan a mostrar que el género, o más bien el sistema de significación sexo-genérico²⁶ de la cultura patriarcal, sólo puede ser concebido como una construcción histórico-social, o “sea que se fue produciendo a lo largo del tiempo de distintas maneras” (Burin y Meler 2000, 24)

Si bien la práctica de este tipo de abordajes genealógicos que bucean en las condiciones de producción del “ideal regulatorio” (Foucault) de los géneros y, por tanto, de la construcción social de la dominación masculina, requiere de la ardua labor de cruce y articulación de diversas disciplinas, creemos que estos esfuerzos se han mostrado especialmente fecundos para el análisis de corpus testimoniales y novelísticos de casos de violencia de terrorismo de Estado en Latinoamérica y España. Por nuestra parte, siguiendo los planteamientos de la poética social de Bajtin, proponemos, en una

²⁴ Entre éstos, destacan Jelin 2002; 2005; 2011. Las feministas académicas anglosajonas promovieron el uso de la categoría género durante los años setenta con el fin de diferenciar las construcciones sociales de la biología (Lamas 2003).

²⁵ En *Fugas de la memoria* (2016), Sandra Navarrete lee, desde este enfoque, seis novelas paradigmáticas de estos casos, dos chilenas, dos argentinas y dos españolas. Véase también Vásquez 2015.

²⁶ El sistema sexo-genérico, entendido por De Barbieri como “los conjuntos de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual anátomo-fisiológica (...) son, por lo tanto, el objeto de estudio más amplio para comprender y explicar el par subordinación femenina-dominación masculina” (1993, 5).

aproximación que tiene un carácter exploratorio, hablar de “ideologemas”²⁷ de género para el análisis de este tipo de narrativas. Estos ideologemas serían el de la beatería y el de la patriotería, los cuales presentan un complejo tramado de interrelaciones como lo iremos mostrando en el hilo argumentativo de este escrito.

La necesidad de integrar la dimensión de género a la exploración de las memorias de la represión, “parte del enfoque ya tradicional, tanto en el feminismo como en la reflexión sobre el lugar del testimonio (Gugelberger 1996a), de ‘hacer visible lo invisible’ o de ‘dar voz a quienes no tienen VOZ’” (Jelin, web). Labor que conjuga diversos aportes por acercarse a un multiperspectivismo en la aproximación a este tipo de narrativas, ya que sólo ampliando el registro de estas experiencias podremos contar con una visión más comprehensiva, tanto de los usos y abusos que el aparato represor del Estado hace del sistema sexo-genérico mismo, como de los efectos de éstos en los procesos de subjetivación y corporización de los sujetos. El pasaje a la perspectiva de género es fundamental en estas narrativas de la memoria, pues permite que se visibilicen una diversidad de expresiones de feminidad y masculinidad que no responden a esencialismo biológico alguno, sino a construcciones históricas, sociales y culturales. Además, la perspectiva y crítica de género se planteó en una dimensión completamente relacional, lo que permite proponerla como una categoría de análisis de las desigualdades sociales producidas a partir de la diferencia sexual en situaciones concretas y cambiantes. Todo ello sin descuidar el hecho de que la categoría de género permite una manera de entender las diferencias culturales que asignamos a la diferencia entre los sexos, como una de las variables y características que atraviesan los complejos procesos de intersubjetivación que existen entre los seres humanos (Lamas 2003).

²⁷ El término “ideologema” propuesto por Bajtin se refiere a una serie de rasgos constitutivos de una tipología humana y social, a una representación ideológica que un grupo social hace de otro, noción que aplicaremos para referirnos a los estereotipos que esencializan y homogeneizan las subjetividades (Bajtin 1994, 65-66). La poética social de Bajtin propone que tanto los cronotopos novelescos como sus personajes refractan aspectos relevantes del contexto socio-cultural del autor empírico.

A fin de evitar el problema de la esencialización o naturalización del sistema sexo-genérico de cuño patriarcal —el que fundamenta su autoridad en el criterio biologicista de la diferencia anatómico-sexual—, se ha propuesto entender la categoría de género como una “construcción histórico-social”. El género, desde esta perspectiva, habría que entenderlo, de acuerdo a Butler, en su doble valencia. Por una parte, desde una biopolítica del cuerpo, el género se modelaría como construcción social de carácter institucional en torno a categorías identitarias binarias y fijas de lo masculino y lo femenino, esto es, bajo la inteligibilidad del “ideal regulatorio” (Foucault) de la familia heterosexual.²⁸ Por otra, desde la propuesta de un feminismo radical (Butler), el género se entendería como una construcción social permanente y fluida; un hacer de los cuerpos, los cuales pueden transitar y actualizar diversas posiciones de género. Se hablaría entonces de una “performance” de género.

Es esta doble articulación del género, como constructo social y/o como performance, lo que, de acuerdo a esta autora, permitiría su desesencialización, pues “si no “¿cómo podríamos comprender la condición constitutiva y compulsiva de las normas de género sin caer en la trampa del determinismo cultural?” (Butler 2002, 13). En otras palabras, es su mismo carácter performático, esto es, un hacer de los cuerpos, lo que le permite a los sujetos interrumpir o “deshacer” el ideal regulatorio de género, en tanto estrategia para “preservar las prácticas de género como los sitios de la instancia crítica” (Butler 2002, 13). De ahí que si los procesos de subjetivación sexo-genéricos de acuerdo a la hegemonía heterosexual dependen de la materialidad de dispositivos y prácticas, esto es, de “la repetición ritualizada a través de la cual esas normas producen

²⁸ Los géneros “inteligibles” serían aquellos que mantienen relaciones de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo (Butler 2002). De acuerdo a Foucault, “(...) el ‘sexo’ no sólo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir —demarkar, circunscribir, diferenciar— los cuerpos que controla” (Butler 2002, 17-18).

y estabilizan no sólo los efectos de género sino también la materialidad del sexo” (Butler 2002, 13), es a través de otras prácticas alternativas, esto es, liberadoras de esas restricciones normativas que, de acuerdo a Butler, puede pensarse una política que deconstruya esa misma lógica hegemónica.

HACIA UNA GENEALOGÍA DE LA CONSTRUCCIÓN DE LOS SISTEMAS SEXO-GENÉRICOS

Integrar la perspectiva de género a la narrativa de la represión requiere desplegar una mirada genealógico-histórica de las formaciones discursivas que están a la base de la construcción social de los ideogramas de género y/o del sistema sexo-genérico de la familia heterosexual en Latinoamérica. En este sentido, historizar las causas, condicionantes y valores de la construcción social heteronormativa, nos permitirá entender cómo esas formas de subjetivación —como lo es la clasificación hombre/mujer, en un contexto machista—, son dicotomías clasificatorias aptas para el posterior ejercicio de tramas de poder entre los sujetos. En especial, en regímenes dictatoriales dichas clasificaciones homogeneizantes son reforzadas, dado el fuerte carácter de sociedad disciplinaria²⁹ de estos, los que otorgan al poder masculino militar y a la policía, en tanto tipos de “masculinidad hegemónica”,³⁰ un poder casi absoluto.

²⁹ La modernidad, según Foucault, se caracterizaría por ser una sociedad disciplinaria, panóptica (de vigilancia continua y personalizada), que tiene como objetivo central formar cuerpos domesticados, dóciles: “una edad que yo llamaría de ortopedia social” (Foucault 1978, 89).

³⁰ La “masculinidad hegemónica” refiere a contextos históricos de determinadas estructuras, prácticas y formas de masculinidad, donde se adquiere y se retiene el poder (Hearn 2004). De esta forma, la masculinidad hegemónica es más un ideal cultural que otra cosa, pues está constantemente promovida por la sociedad civil a través de la producción mediática de “masculinidades ejemplares”, como lo son los estereotipos representados por deportistas, estrellas de cine u otros personajes de ámbito público (Shogut 2012, 53).

A nuestro parecer, un texto paradigmático por su aporte a la historización del carácter de constructo social de los ideogramas de la beatería y el patriotismo del sistema sexo-genérico en Latinoamérica, en base a formaciones discursivas de la ciudad letrada latinoamericana, es *Ficciones fundacionales* (2009), de Doris Sommer. Como recordamos, el principal objetivo de la autora es poner “al descubierto lo inextricable que es la relación que existe entre la política y la ficción en la historia de la construcción de una nación” (22). Esta autora, a través del estudio de un corpus novelístico representativo de mediados del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX, aborda la alianza entre los sujetos letrados y la consolidación del Estado, explicando cómo eros y literatura se agencian al concepto de patriotismo del siglo XIX, para cumplir con la tarea de crear buenos ciudadanos.³¹

Sommer destaca la importancia en estos “romances nacionales” o historias de amor de la promoción de “la retórica del erotismo que organiza las novelas patrióticas” (19), develando con ello la función capital del ideograma del amor romántico en estos romances nacionales del siglo XIX: “Las novelas románticas se desarrollan mano a mano con la historia patriótica en América Latina. Juntas despertaron un ferviente deseo de felicidad doméstica que se desbordó en sueños de prosperidad nacional materializados en proyectos de construcción de naciones que invistieron a las pasiones privadas con objetivos públicos” (Sommer 2009, 23). Dentro de estas coordenadas, proponemos que el ideograma del idilio romántico, al promover el deseo productivo heterosexual,³² sería un sub-ideograma del de la beatería y estaría rigiendo, en

³¹ La autora analiza textos paradigmáticos que funcionaron como dispositivos de promoción de símbolos de la nación en el continente americano: *María* en Colombia, *Amalia* en Argentina, entre otros.

³² Desde el aparato escolar se viene formando a las subjetividades en el deseo productivo heterosexual: “El concepto de novela nacional (...) se refiere a aquel libro cuya lectura es exigida en las escuelas secundarias oficiales como fuente de la historia local y orgullo literario” (Sommer 20-21). Al promover el deseo productivo heterosexual, estas novelas funcionan como dispositivos de construcción socio-cultural de memorias de género (Navarrete 2016, 76).

particular, la economía libidinal del modelo de relación sentimental que llevaría a la consolidación de la familia heterosexual.

La pasión romántica (...) proporcionó una retórica a los proyectos hegemónicos, en el sentido expuesto por Gramsci de conquistar al adversario por medio del interés mutuo, del “amor”, más que por la coerción. Las resonancias amorosas de la “conquista” son absolutamente apropiadas, porque era la sociedad civil que debía ser cortejada y domesticada después de que los criollos conquistaron su independencia. (Sommer 2009, 23)

El ideologema de la beatería se sustenta en una corriente de raíz “católica-clerical”,³³ que corresponde al relato de una verdad única que emana de la sustancia divina. En este sentido, no es casual que Sommer, al cerrar su apartado sobre “los asuntos erótico-políticos”, traiga a colación otro texto fundacional de la cultura occidental, el que después de la creación de un mundo nuevo, exhortaba también a “Fructificad y multiplicaos”.

IDEOLOGEMAS DE GÉNERO EN LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

Dado que el “género” es una de las variables o formas de entender las diferencias culturales que asignamos a las diferencias entre los sexos, a fin de integrar la variable “latinoamericana” al análisis de las memorias de género se torna imprescindible la lectura del texto de la antropóloga Sonia Montecino, *Madres y Huachos: Alegorías del*

³³ Institucionalizada a través de la Iglesia, y en donde la curia erigía sus dominios mediante la existencia del Estado Vaticano. La beatería aparecería alegorizada para las subjetividades femeninas en la figura de la Virgen con su hijo y/o la Mater dolorosa.

mestizaje chileno. Este texto, al articular la reflexión étnica con la teoría de género, nos retrotrae a la escena fundacional de la Conquista, en tanto matriz genealógica histórica de la familia latinoamericana. De ahí que, a las novelas fundacionales que escenifican y promueven el deseo productivo de la familia heterosexual como ideal de la nación burguesa, habría que agregar la literatura de las alegorías del mestizaje³⁴ (Montecinos 2007), que alejadas de la ilusión romántica burguesa, nos muestran otra memoria de género que nos enfrenta con una familia latinoamericana constituida por “madres y huachos”:

Madres en el sentido de una historia mestiza que ha perfilado la construcción de un femenino y un masculino debatido en una religiosidad y en una estructura social que nos han entregado una forma concreta de realizarnos. Huachos porque somos huérfanos, ilegítimos, producto de un cruce de linajes y estirpes, a veces equívocos, a veces prístinos. Bastardía temida y por ello olvidada, ilegitimidad que conforma una manera de ver el mundo. (Montecino 2007, 20)

Los ideologemas de género en Latinoamérica recibirían su impronta de las complejidades inherentes al espesor simbólico que tiene el culto mariano en la construcción de las identidades sexo-genéricas. Para Montecino, el marianismo en tanto imaginario religioso popular que designa “lo Mater” para lo femenino; (al identificar la figura de la Virgen con su hijo en brazos a la madre soltera) y “lo hijo” para lo masculino, “resuelve nuestro problema de origen —ser hijos de una madre india y de un padre español— y nos entrega una identidad inequívoca en una Madre Común (la Virgen), (Paz 1959 y Morandé 1981)”, lo que permitiría “sublimar” la violencia del trauma histórico. Julia Kristeva explora en el texto *Stabat Mater* la función de lo maternal como

³⁴ Al respecto, véase el estudio sobre la poesía mistraliana, *Sobre árboles y madres* de Patricio Marchant y *Diferencias latinoamericanas* de Jorge Guzmán, pre-textos del libro de Montecino.

farmakon de la angustia social, apuntando al relato orquestado por la Iglesia en Occidente, en el cual la relación de Cristo con María ha sido erigida como la femineidad modélica, por sus valores de abnegación, amor y sacrificio materno por excelencia, incluso de masoquismo (Mater dolorosa).³⁵ Es en este sentido que, desde el imaginario popular, el marianismo vendría a conformar una particular apropiación del ideograma de la beatería por parte de los sectores populares en Latinoamérica. Por esto, si bien la sexualidad de la madre soltera³⁶ podría ser entendida dentro de la moral oficial como “cuerpo libertino”, al estar asociada al deseo reproductivo y al sacrificio del cuidado del hijo/a, se la naturaliza y/o espiritualiza, por compartir cualidades con la madre “santa” (beata)³⁷ universal.

En cuanto al ideograma de la “patriotería”, de raíz “racionalista/liberal”, la verdad única residiría en el poder soberano del Estado-Nación y se promovería en su más alto grado en la narrativa épica donde se escenifican los valores heroicos de morir y matar por la patria. Al modelarse este ideograma en Latinoamérica, de acuerdo al “hueco simbólico del pater”, su manifestación se daría en el fenómeno del machismo, ya que: “Podríamos leer aquí una suerte de recuperación del padre fundacional (el

³⁵ “No es menor el silencio que pesa sobre el sufrimiento, corporal y psíquico del parto y sobre todo de esta abnegación que consiste en hacerse anónima para transmitir la norma social que personalmente se puede desaprobar, pero en la que se debe incluir al niño para educarlo en la sucesión de las generaciones. Sufrimiento revestido de júbilo —ambivalencia del masoquismo— por el que una mujer, más bien reacia a la perversión, se permite de hecho un comportamiento perverso codificado (...) Los poderes totalitarios de todos los tiempos utilizan esta perversión codificada, este cuerpo a cuerpo del masoquismo materno con la ley, para ganarse a las mujeres (...) Haría falta saber en qué medida este papel reaccionario de las madres al servicio del ‘poder masculino dominante’, responde ‘a las latencias biosimbólicas de la maternidad’ y, a partir de ahí, intentar comprender cómo, incluidas o no en el mito de la Virgen, su desencadenamiento expone a las mujeres a los más terribles manipulaciones” (Montecino 2007, 228- 229)

³⁶ “La fuga de la sexualidad (...) se denotará en la compleja relación de la ‘madre con el hijo’: incesto simbólico y, por tanto, ‘perversión’ y transgresión de los órdenes”. (Montecino 2007, 40)

³⁷ El significado de Beata(o) del lat. *Beatus*; feliz o bienaventurado. Fam. Dícese de la persona muy devota. En sentido peyorativo, que muestra una religiosidad muy exagerada. Relig. En rigor, la consideración de beato constituye el tercer paso en el camino de la canonización. El primero es Siervo de Dios, el segundo venerable, el tercero beato y el cuarto santo.

español), que se manifiesta en la oposición conquistador (masculino)/conquistada (femenino) (...) La relación con el mundo femenino se vive como conquista, como lucha, como violación” (Palma citado en Montecino 2007, 41). Por ello, el vacío simbólico del pater en estas latitudes, “será sustituido por la figura masculina poderosa y violenta: el caudillo, el militar, el guerrillero”(Montecino 2007, 40). Por su parte, de acuerdo al planteamiento de Vidal, dicha carencia se vería también “esculpida en la configuración del Ejército de Chile, la cara del padre ausente”. (Vidal, citado por Montecino 2007, 40)

LÓGICA PATRIARCAL Y CUERPOS ABYECTOS

Los relatos seleccionados para ilustrar los rendimientos posibles de estos ideologemas de género para el análisis narrativo son *Putas asesinas* (2001), de Roberto Bolaño,³⁸ y *Carne de Perra* (2009), de la escritora chilena Fátima Sime. Como antecedentes y/o pre-textos de los mismos, tenemos “Ema Zunz” (1948) de Borges y la obra dramática *La muerte y la doncella* (1990) de Ariel Dorfman. Este último, drama pionero de escenificación de un caso de violencia de Estado, narra el encuentro de un ex torturador con su víctima, temática que modulará *Carne de perra* de Fátima Sime bajo el motivo del Síndrome de Estocolmo. El ideologema de la beatería se anticipa en los paratextos ya que “Putas” y “perra” lo implican por oposición semántica al “doncella” (virgen) del título de Dorfman. Además, “putas asesinas” invierte los semas implicados en la imagen mariana de la virgen, la que procrea o da vida por mediación del espíritu divino. La hipótesis de lectura es que los cuatro relatos realizan diversas modulaciones del tópico de la venganza de género. El sesgo político más fuerte estaría en *Carne de perra*

³⁸ *Putas asesinas* es el segundo libro de cuentos del escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003), publicado por primera vez en 2001 por la Editorial Anagrama en la colección Narrativas hispánicas.

y en *La muerte y la doncella*, mientras que en los otros relatos, la venganza es de corte más emblemático. Sin embargo, todas las protagonistas ejercen su venganza contra la violencia de Estado, si entendemos ésta última no sólo como un disciplinamiento por coerción sino también por seducción, esto es, por el dispositivo cultural de “la retórica del erotismo” (Sommer) o el idilio romántico-político que despliegan los romances nacionales.

Toda narrativa de género vinculada a casos de terrorismo de estado se inserta en el marco de una cultura de índole patriarcal, cuyas formaciones discursivas se acrecientan en los contextos dictatoriales y posdictatoriales, en tanto sistemas que refuerzan su carácter de sociedad disciplinaria. Como veremos, los relatos seleccionados nos muestran los impasses y las fracturas de las subjetividades femeninas, su resistencia a la colonización en base al ideologema de la pasión romántica y la beatería. De manera que estas mujeres no quedan fijadas en el estado de duelo producido por el incumplimiento de la promesa del idilio romántico, sino que protagonizan una toma de venganza contra la dominación masculina. Y en específico, contra sus ideogramas, es decir, contra los valores que articulan la pasión romántica y el patriotismo. En relación a estos últimos, la cultura occidental, al erigirse en base a un sistema simbólico que erige al significante de lo masculino como paradigma de lo universal, produce a la vez roles profesionales diversificados. Los hombres, en nombre del Padre primordial de la horda primitiva (Freud), están mayormente implicados en el ejercicio de la violencia de Estado, puesto que su propia subjetividad se constituye “en relación con la fantasía del padre primitivo: El soberano se asemeja al padre primitivo porque está ubicado en los márgenes del Estado que regula: la ley sólo puede existir y tener vigencia en la medida en que haya una excepción radical a ella” (Reinhard 2010, 17).

La matriz totalitaria de la estructura simbólica de la lógica patriarcal se evidencia en que: “El padre primordial y el soberano ocupan la posición de dictadores extremos cuya palabra viola la regla del Estado total y promete a la vez totalidad, cierre, trazando

una línea entre el interior y el exterior, lo nativo y lo extranjero” (Reinhard 2010, 17). Es así como la fórmula lacaniana de la sexuación masculina, según Reinhard, “guarda un estrecho paralelismo con la idea de Schmitt acerca de la organización del campo político (la distinción amigo-enemigo) alrededor de la figura del soberano y su derecho paradójico a declarar el estado de excepción” (17). Los hombres, en este reparto sexogenérico de roles sociales, bajo el ideograma del patriotismo —salvar a la Patria—, fungen como los agentes de control, disciplinamiento y tortura en toda sociedad autoritaria.³⁹

Butler se pregunta, ¿cómo las restricciones del ideal regulatorio de género “producen, no sólo el terreno de los cuerpos inteligibles, sino también un dominio de cuerpos impensables, abyectos, invivibles?” (2012, 14). En *Carne de perra*, la producción de estos cuerpos abyectos pasa en gran medida por el uso ambivalente de la mentira romántica⁴⁰ por parte del torturador. Se relata en esta nouvelle la vida de María Rosa, una joven estudiante de enfermería que es secuestrada para llevar a cabo el plan de asesinar a un opositor al régimen pinochetista. Esta mujer es objeto de la performatividad de género de su torturador, un agente del aparato represor de la Dina, quien representa el poder masculino hegemónico, el de soberano absoluto. A través de un proceso reiterado de torturas físicas y sexuales, Emilio Krank, apodado El Príncipe, consigue culminar en la mujer el estado de desubjetivación,⁴¹ transformándola en

³⁹ “El modelo de género presente identifica la masculinidad con la dominación y la agresividad, características exacerbadas en la identidad militar y una feminidad ambivalente, que combina la superioridad espiritual de las mujeres (inclusive las propias ideas de “Patria” y de ‘Nación’ están feminizadas)” (Jelin web)

⁴⁰ Krank se refiere a su víctima como su “muñeca encantada” y al departamento donde la mantiene secuestrada como “nuestro castillo encantado” (74). Su comportamiento varía, bruscamente, de amante paternal que le prepara cenas románticas a cruel inquisidor y verdugo.

⁴¹ En términos de Dove, —la tortura intenta producir la pérdida de control sobre las funciones subjetivas, lo cual funciona como signo de la muerte subjetiva del sujeto. (2005: 31)

materia moldeable a los propósitos del terrorismo de Estado. Rosa colabora con su captor y, finalmente, accede a participar en el asesinato de un opositor a la dictadura.⁴²

En esta nouvelle el estallido del “ideal regulatorio” del sistema sexo-genérico se da por el despliegue de cuerpos impensados o abyectos, ya que Sime rompe con los estereotipos de género implicados en los roles de torturador y de víctima. Por una parte, al conjugar Krank las torturas físicas y sexuales con la escenificación de un símil de la pasión romántica, construye un dispositivo de doble vínculo⁴³ del cual la mujer no consigue zafarse. Pero este agente de la violencia de Estado, que encarna la posición de la masculinidad hegemónica, no cumple con el mínimo de coherencia requerida por las funciones sexuales y reproductivas de la normatividad heterosexista. De hecho, se trata de un impotente sexual que al no poder penetrar a la mujer, se ve constreñido a ejercer una sexualidad alternativa, perversa. Este hombre crea un simulacro de penetración sexual introduciendo en forma invasiva y feroz diferentes tipos de comida, flores y otros elementos en la vagina de la mujer, los que a su vez simula devorar, lo que indicaría la insistencia de su sexualidad en la etapa regresiva oral. Lo cual resulta paradójico, ya que las fuerzas armadas y la policía “se imaginaron a sí mismas con la misión de restaurar el orden ‘natural’ de género (...) La familia patriarcal fue más que la metáfora central de los regímenes dictatoriales; fue también literal” (Filc 1997, 9).

⁴² Se trataría del plan de envenenamiento de Frei Montalva, quien murió el año 1981 mientras se recuperaba de una intervención quirúrgica en la Clínica Santa María. El año 2009, coincidente con el de la publicación de esta novela, la justicia chilena determinó que su deceso fue urdido por los servicios de inteligencia de la dictadura de Pinochet.

⁴³ El “Doble Vínculo” de Bateson propone que la patología de la esquizofrenia implica una paradoja comunicativa, en la cual la víctima del doble vínculo recibe órdenes contradictorias o mensajes emocionales en diferentes niveles de comunicación; por ejemplo, el amor es expresado por medio de palabras y el odio o desprecio por medio de comportamientos no verbales: “Vengo a verla de noche porque le traje un regalo, dice levantando una bolsa. Ella: ¿un regalo? Sí, muñeca. Mete la mano y palpa, a ver si adivinas. Ella: ¿Qué hay dentro? El papel cruje ante la reticencia de los dedos. Él: ¡mete la mano, concha de tu madre, y agarra! [...] ¿Y esa cara? ¿No cachái perra? Entonces huele!” (Sime 2009, 31-32).

Esta performance de género de amo absoluto de Krank frente a la mujer, y su violencia extrema, vendrían a llenar una falla simbólica, una grieta en el soporte de su subjetividad masculina. Lo cual tendría un correlato en la situación política: “El ensañamiento del violador impotente es equiparable al del gobierno ilegítimo: ambos necesitan desplegar el terror para convencer a sus víctimas de lo absoluto de su dominio, ambos montan, sobre la base del dolor, una farsa de poder” (Montes 2011, 68). Por su parte, la subjetividad femenina tampoco sale ilesa de la repetición ritualizada de estas prácticas sexuales de corte sádico-masoquista, pues se ve arrastrada por el placer que le provoca la intensidad de estos devenires. Rosa experimenta el carácter “potente” de las sensaciones de esta sexualidad inhumana, perversa. “Ese mar de sensaciones, de subir y bajar, era mareador y potente, tanto que luego, durante años, me consumí buscando una y otra vez lo mismo” (Sime 51). La fluidez de las posiciones de género y de los afectos, se da cuando el hombre llora al confesar su minusvalía sexual, mostrando con ello su vulnerabilidad, lo que provoca en la mujer compasión. Esta suerte de amor perverso, de doble vínculo o Síndrome de Estocolmo,⁴⁴ se simboliza en la escucha del vals peruano “Cariño malo”, años después del retorno del exilio en Suecia de Rosa, en el momento en que se reencuentra con el ex amante y torturador en una sala de hospital, a la que llega éste, con una enfermedad terminal.

MENTIRA ROMÁNTICA VERSUS VERDAD NOVELESCA

En “Putas asesinas” vemos que el relato se tensiona al máximo entre mentira romántica y verdad novelesca. Entramos de golpe como lectores ante el ritual de la

⁴⁴ El Síndrome de Estocolmo es una reacción psicológica en la que la víctima de un secuestro, violación o retención en contra de su voluntad, desarrolla una relación de complicidad y un fuerte vínculo afectivo con quien la ha dañado física y/o psicológicamente.

venganza de género, ante la escena psicoanalítica, cuando los retornos del trauma ya han colonizado la psiquis de la mujer. El cronotopo es la España franquista,⁴⁵ y en este caso se universaliza la memoria de género de la mujer, la que en su insignificancia o significativo castrado en el orden simbólico aparece sin nombre. Curiosamente, el nombre con que ella designa al hombre es Max, prefijo de máximo, de poder. Nos encontramos con una mujer moderna perseguida por un trauma que nos retrotrae a formaciones discursivas de la cultura feudal hispánica: fungiendo en este caso la pareja de los Reyes Católicos como paradigma del idilio romántico-patriótico. Tenemos una narración sostenida sólo desde el locus de enunciación de la mujer, la que sufre quiebres temporales, producto de los retornos de lo reprimido, simbolizados en el relato por la metáfora del Túnel del tiempo, como cronotopo fantasmático donde se re-encontrarían los ex amantes.

El relato empieza in media res cuando ella ya ha secuestrado al hombre elegido como chivo expiatorio del ritual de la venganza de género, al que llama Max, y lo interpela, provista de una navaja. Este hombre está amordazado y atado a una silla.⁴⁶ La modalidad discursiva del relato es una suerte de confesión voluntaria de la mujer de su plan de venganza al hombre. La primera secuencia narrativa es la del reconocimiento del otro-masculino y se da a través del punctum televisivo. La mujer, reconoce en un programa de televisión a su futura víctima por su tipología física e ideológica: la de un nacionalista español:

⁴⁵ Después de la Guerra Civil en 1939 hasta la muerte del dictador en 1975, el franquismo impuso su propia versión oficial de los hechos, por medio de diferentes dispositivos socio-culturales, construyendo con ello una memoria oficial: la del bando nacional.

⁴⁶ Escenificación que nos remonta a *La muerte y la doncella* de Dorfman. En esta obra dramática se nos sitúa en el contexto socio-histórico de la dictadura militar de Pinochet y la historia de los torturados y los detenidos desaparecidos, teniendo este drama un fuerte cuestionamiento al Informe Rettig como vehículo de promoción del olvido y de la reconciliación en el país.

- Te vi en la televisión, Max y me dije éste es mi tipo.
- (El tipo mueve la cabeza obstinadamente, intenta resoplar, no lo consigue.)
- Te vi con tu grupo. ¿Lo llamas así? ...pechos jóvenes, bíceps fuertes aunque no tan musculados como quisierais (...)
- (El tipo mueve la cabeza de izquierda a derecha. Insiste con los resoplidos suda.)
- En realidad verte en la televisión fue como una invitación. Imagina por un instante que yo soy una princesa que espera y espera. Una princesa impaciente. Una noche te veo, te veo porque de alguna manera te he buscado (no a ti sino al príncipe que también tú eres. (...)) (Bolaño 2001, 113)

La venganza de género, como apreciamos a través del fragmento citado, se ejercería contra el poder simbólico y material del macho, contra lo que el sociólogo Bourdieu ha llamado la “imagen magnificada de la hombría” —cuerpo de deportista, músculos— capaz de ejercer una violencia de signo fálico. La mujer cuenta que lo ve con su grupo y va en moto a buscarlo al estadio. Antes de eso se ha vestido para seducirlo, es el momento de la mascarada femenina (Butler). Lo seduce y lo lleva a su casa para follar y atarlo a una silla a fin de torturarlo.⁴⁷ Un acierto de Bolaño es optar por una estrategia discursiva de hibridez genérica entre cuento y drama, lo que le otorga gran fuerza dramática al relato. El desborde de los márgenes de las formas literarias, nos permite homologar escena narrativa⁴⁸ con el parlamento dramático, siendo este relato

⁴⁷ En *La muerte y la doncella*, Patricia exige al médico torturador que confiese las torturas a las que la sometió, para grabarlas y usarlas como material de prueba de un juicio que le haga pagar su crimen. En este sentido, la mujer reafirma su derecho a buscar una justicia que no puede darle el Informe Rettig. Sobre todo si consideramos que este primer Informe no da cuenta de casos de violencia de género sobre mujeres.

⁴⁸ De los cuatro movimientos narrativos básicos de la duración discursiva, que muestra Pimentel, tenemos predominio de la Escena en el cuento. Esta modalidad privilegia el diálogo de personajes, esto es el estilo directo, en el cual se da la concordancia entre espacio textual y espacio del discurso, lo que produce la Ilusión de Isocronía. Véase, Pimentel 1998.

paradigmático de la complejidad y variabilidad histórica de los géneros literarios. En efecto, la respuesta del hombre a cada interpelación en estilo directo de la mujer, se reduce a la de los lenguajes kinésicos y verbales que le permite su situación actual. Estos gestos y acciones son traducidos teatralmente, es decir, se encuentran mediatizados por la voz de un narrador testigo, lo cual va en paréntesis al modo del lenguaje acotacional. Estrategia que permite verosimilizar ante sus lectores el status de realidad de la escena de la venganza.

Te gusta mi casa. Te gustan mis cuadros. Me preguntas por las figuras que en ellos aparecen. El príncipe y la princesa, te contesto. Parecen los Reyes Católicos, dices. Sí, en alguna ocasión a mí también se me ha ocurrido pensarlo, unos Reyes Católicos que se espían en un perpetuo sobresalto, en un perpetuo hieratismo, pero para mí (...) son un príncipe y una princesa, los novios que atraviesan los años y que son heridos, asaetados, los que pierden los caballos durante la cacería e incluso los que no han tenido caballos y huyen a pie. (Bolaño 65)

René Girard llama “mentira romántica” a las novelas cuya figuración del deseo es de carácter individual, esto es, que lo presentan como “una partenogénesis” de la imaginación” (1961, 40). La “verdad novelesca” se opondría a la mentira romántica en tanto es un tipo de narrativa que desenmascara la gravitación del mediador, del otro Simbólico en la producción del deseo.⁴⁹ En la casa de la protagonista, el Cuadro de los Reyes Católicos revela esta lógica del deseo triangular, mostrando en una imagen pictórica la colonización del deseo de la mujer, de acuerdo a la alianza que anuda religión

⁴⁹ El deseo no presentaría, según Girard, una estructura lineal sino triangular, pues todo deseo está mediado por un modelo de deseo: “El deseo triangular es el deseo que transfigura su objeto. La literatura romántica no desconoce esta metamorfosis, por el contrario, se aprovecha y enorgullece de ella, pero jamás revela su auténtico mecanismo (...)” (1961, 40).

y patria. De esta manera, Bolaño: “Con una intuición genial (...) instala al mediador en el primer plano de la escena y rechaza al objeto al segundo. Finalmente, la composición novelesca refleja la jerarquía auténtica del deseo” (Girard 1961, 45). Ahora, el hecho de que la mujer proyecte, fantasmáticamente, en el cuadro, a unos Reyes católicos “que se espían en un perpetuo sobresalto”, ya nos indica la pérdida de la creencia en el idilio político como proyecto de consumación de la felicidad conyugal.

LA PROSTITUCIÓN COMO PERFORMANCE

La performance de género de la prostitución cubre diversas variantes en los relatos mencionados. Es utilizada como estrategia de venganza en “Putas asesinas” y “Ema Zunz” de Borges. En cambio en *La muerte y la doncella* y *Carne de perra*,⁵⁰ la mujer es la víctima, quien ha sido obligada a actuar el libreto de la prostitución. La palabra “puta”, del latín prostituere, significa literalmente “exhibir para la venta”, la prostituta es así el cuerpo-mercancía al servicio de las fantasías erótico-sexuales del hombre. Para ello, esta debe porno-grafiarse, esto es, erigir la “mascarada femenina” que corresponde a su significante centrado en la apariencia. La mascarada femenina sería, de acuerdo a Riviere, la pulsión que gobierna las prácticas de la mujer en una cultura patriarcal, ya que ella, al carecer del significante privilegiado, el falo, estaría obligada a “ser el falo”. De modo que podemos entender, paradójicamente, el devenir prostituta de las protagonistas de estos relatos como un acto político, siguiendo los planteamientos de Butler sobre el género entendido como “cuerpo semiótico”, el que a través de diversas

⁵⁰ “El orden simbólico elabora la inteligibilidad cultural por medio de las posiciones recíprocamente excluyentes de “tener” el Falo (la posición de los hombres) y “ser” el Falo (la posición de las mujeres). La dependencia recíproca de estas posiciones remite a la estructura hegeliana de reciprocidad fallida entre amo y esclavo y, concretamente, a la inopinada dependencia del amo respecto del esclavo para crear su propia identidad mediante el reflejo” (Butler 2007, 116).

prácticas o performance produce nuevo sentido. Y decimos, paradójicamente, ya que la secuencia que sigue el plan de venganza tanto en “Ema Zunz” como en “Putas asesinas”, nos revela que la venganza de género debe pagar tributo al sistema patriarcal. Ellas escriben el estigma de la mascarada femenina y la prostitución en la materialidad de sus propios cuerpos, como coartada de seducción del otro-masculino para habilitar el escenario de su venganza.

El devenir- prostituta de Ema Zunz es esclarecedor de la vinculación de la performatividad de género y la materialidad del cuerpo. En Ema, el devenir-prostituta es parte de su plan de vengar la memoria de su padre y le lleva a desplazarse al cronotopo del puerto de noche, para dejarse violar por un marinero. El modelo de coito violento es la coartada de Ema para adquirir el saber del cuerpo ultrajado, lo que le permitirá construir una acusación verosímil ante la policía de haber sido víctima de violación por parte de Loewenthal, y con ello vengar la muerte de su padre, acusado de estafa.⁵¹ Pero la ejecución o performance de este plan racional agrega un nuevo saber, ya que transforma su anterior “temor casi patológico” a los hombres en “odio” y “humillación”: “La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido: sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios” (Borges 1998, 568). Este saber que se obtiene a través de la materialidad de la experiencia física, corporal, es lo que posibilita que, de una memoria suelta de lo familiar, de esa “cosa horrible” que le hizo el padre a la madre, se llegue al reconocimiento de una memoria de género. Podríamos afirmar que de un recuerdo que antes formaba parte de una memoria individual “suelta”,⁵² dispersa, de la protagonista, pasamos a una “memoria emblemática”. Como

⁵¹ Ella lee una carta del padre, quien afirma que Loewenthal fue el verdadero estafador.

⁵² ‘El puente que transita la ‘memoria suelta’ es hacia una memoria emblemática, Stern habla de ‘nudos convocantes de la memoria’, los cuales pueden ser de tres tipos: grupos humanos, hechos o fechas, y sitios o restos físicos. Cuando estos

dice Sarlo, “Ema Zunz venga a su padre, sometiéndose a una violencia que ella descubre equivalente a la que su padre ejerció sobre su madre veinte años antes (...) Ema mata desde su perspectiva de mujer, cuando había creído que esa acción tendría lugar desde su lugar de hija” (1999, 231-232).

En “Putas asesinas”, la mujer, para interrumpir su destinación al duelo por el incumplimiento de la promesa romántica, realiza diversas prácticas que le permitirán pasar de ser una “princesa que espera”, que llora (pasividad), “a ser una “puta asesina” (actividad). De este modo, ella resingulariza su subjetividad femenina, asumiendo el estigma social.⁵³ Para eso, primero, debe escribir en su cuerpo la mascarada femenina —“exhibir para la venta”— para seducir a su hombre-víctima y así poder secuestrarlo. Podríamos hablar de la necesidad de actuar un libreto de prostituta, puesto que este devenir no está al servicio de un deseo de goce o perversión sino de venganza. Max representaría para la mujer los valores del ideograma de la patriotería: el fascismo español, la xenofobia, el fundamentalismo: “Te gustan mis Reyes Católicos, te gusta tu patria (...) no te gustan los negros, los maricas (...)” (Bolaño, 66). Tal como le hace saber al hombre, la venganza de la mujer tiene dos valencias, es y no es personal:

— Como dicen los gánsters, no es nada personal, Max. Por supuesto, en esta aseveración hay algo de verdad y algo de mentira. Siempre es algo personal. (Bolaño, 121)

nudos son convocados a propósito de alguna ‘memoria suelta’ y relacionados significativamente con esta, se establece exitosamente una conexión y traspaso hacia la ‘memoria emblemática’, siendo así como en definitiva operaría la memoria colectiva”. (Stern, citado por Navarrete 2013, 32)

⁵³ Este estigma se refuerza en la España franquista. José Olavarría y Carolina Carrera develan en la lógica de la “contrainsurgencia” la contraposición de dos modelos de mujer: la “buena”, abocada a la esfera privada y a los roles de madre y esposa (Olavarría, 35) y la “mala”, la “puta/traidora”, encarnada por todas las detenidas (Carrera 65). (Navarrete, 2016)

— Las mujeres son putas asesinas, Max, son monos ateridos de frío que contemplan el horizonte desde un árbol enfermo, son princesas que te buscan en la oscuridad, llorando, indagando las palabras que nunca podrán decir. En el equívoco vivimos y planeamos nuestros ciclos de vida (...). Para la policía seré una página en blanco. (Bolaño, 122-123)

No es algo personal, ya que cualquier mujer es víctima del patriarcado y en todas latiría la pulsión de la venganza. En tanto naturaleza enferma, castrada, la mujer estaría destinada en la lógica patriarcal a buscar la vana promesa de una utopía amorosa. Viviendo en ese equívoco, las mujeres buscarían un lugar en el sistema simbólico que permitiera un hablar de emancipación, el que se muestra como un decir imposible. De ahí que sólo el homicidio —de un prototipo de la masculinidad hegemónica—, se presenta como una escapatoria posible al trauma de la memoria de género. “Solo sé que por fin nos hemos encontrado, y que tú eres el príncipe vehemente y yo soy la princesa inclemente” (Bolaño, 128). La mujer niega su adhesión actual al libreto del idilio romántico, para reafirmar su venganza. Ella ha invertido las relaciones de poder siguiendo la lógica patriarcal del Estado, la que se basa en la diferencia de amigo/enemigo. Ahora, ella es el déspota y el hombre es el enemigo que hay que exterminar en una guerra entre los sexos. Por último, Bolaño es elocuente, en relación a nuestra propuesta de articular el análisis de casos de violencia de Estado a ideologemas de género, ya que cuando se le pregunta sobre el sexo, desenmascara el lastre feudal, fuertemente, patriarcal que todavía pesa en la sociedad española post-Franco: “La gente al hablar de sexo se vuelve idiota (...) y se limita a balbucear una serie de ideas preconcebidas, ideas cuyo fondo en nada difiere del antiguo Dios, Rey y Patria, que, como todo el mundo sospecha (pero se calla), significa Miedo, Amo y Jaula” (Aspurúa, web)

BIBLIOGRAFÍA

- Aspurúa, Javier. 2001. “Bolaño vuelve al ruedo con “Putas asesinas”. *Las Últimas Noticias*, 4 de septiembre. Proyecto patrimonio www.letras.mysite.com/bolano1210.htm
- Bajtín, M. 1994. *El método formal en los estudios literarios. Introducción a una poética sociológica*. Tr. Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza Editorial.
- Bolaño, Roberto. 2001. *Putas asesinas*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Borges, Jorge Luis. 1998. “Ema Zunz”. *Obras Completas* Tomo I. Buenos Aires: Emecé.
- Borges Studies Online. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Internet: 14/04/01(<http://www.borges.pitt.edu/bsol/bsez.php>)
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Tr. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama. 2000.
- Butler, Judith. 2007. *El género en disputa*. Tr. María Antonia Muñoz García. Barcelona: Ediciones Paidós. 2007.
- . 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Burin, M. & Meler, I. 2000. “Género. Una herramienta teórica para el estudio de la subjetividad masculina”. En M. Burin, y I. Meler (Eds.), *Varones: Género y subjetividad masculina*. Argentina: Paidós.
- Dorfman, Ariel. 1992. *La muerte y la doncella*. New York: Seven Stories Press.
- Dove, Patrick. 2005. “Narrativas de justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de Estado en el Cono Sur”. En: Jelin, Elizabeth/Longoni, Ana (eds.): *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo XXI, 131-163.
- Foucault, Michel. 1978. *Conferencia 4. La verdad y las formas jurídicas*. Tr. Enrique Linch. Barcelona, Gedisa Editorial.

Girard, René. 1985. *Mentira romántica, verdad novelesca*. Tr. Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama.

Jelin, Elizabeth. 2002. "El género en las memorias". *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 99-115. http://www.lazoblanco.org/wpcontent/uploads/2013/08manual/bibliog/material_masculinidades_0425.pdf

---. 2011. "Subjetividad y esfera pública: el género y los sentidos de familia en las memorias de la represión". *Revista Política y Sociedad*, Vol. 48 Núm. 3: 555-569

---. 2005. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo XXI, 131-163.

Kristeva, Julia. 2004 "Stabat Mater". *Historias de amor*. Tr. Araceli Ramos Martín. México: Siglo XXI.

Lamas, Marta. 2003. *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG.

Montecino, Sonia 2007. *Madres y Huachos: Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago: Catalonia. Cuarta Edición

Montes, Cristián. 2011. "Carne de perra de Fátima Sime: la persistencia de lo urgente". *Revista Iberoamericana* XI, 44, 63-78.

Navarrete, Sandra. 2013. "Ficciones de la memoria de género en la novela argentina: nuevas subjetividades para la mujer bajo represión". *Revista Nomadías*, Número 18, 43-66.

---. 2016. *Fugas de la memoria. Caminos ficcionales de la experiencia de mujeres en dictadura*. Santiago: Ediciones Ril.

Pimentel, Luz Aurora. 1998. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI.

Reinhard, Kenneth. 2010. "Hacia una teología política del prójimo". En Zizek, S. y otros. *El prójimo. Tres indagaciones en teología política*. Buenos Aires: Amorrortu/editores.

Sarlo, Beatriz. 1999. "El saber del cuerpo. A propósito de 'Emma Zunz'". *Revista Variaciones*, Borges 7.

Shongut, Nicolás. 2012. “La construcción social de la masculinidad: poder, hegemonía y violencia”. *Revista PCS*. Vol. 2, Núm. 2. www.redalyc.org/pdf/4758/475847408003.pdf

Sime, Fátima. 2009. *Carne de perra*. Santiago de Chile: Lom.

Sommer, Doris. 2009. *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. México: F.C.E.

Vásquez, Malva M. 2015. “Memoria de género y muerte auténtica en *La Amortajada* de María Luisa Bombal”. *Revista Chasqui* N° 44/.2, 285-304.

CAPÍTULO 2

MEMORIAS DEL CONO SUR

SILVIA ROSA

UNIVERSIDAD DE LAUSANA

EJERCITANDO LA MEMORIA DE LA DICTADURA: EJERCICIOS DE MEMORIA DE PAZ ENCINA Y LA NARRATIVA PARAGUAYA RECIENTE

La dictadura de Alfredo Stroessner en Paraguay ha sido la más larga de las sufridas en América Latina, pero paradójicamente una de las menos conocidas fuera del país. Mi propuesta es interrogarme acerca del estado del tratamiento de la memoria histórica de esta dictadura en la ficción novelística y cinematográfica de los últimos veinte años. Para ello, estructuro mi trabajo en un diálogo entre la narrativa y el cine, especialmente el de la realizadora Paz Encina. Inicialmente me interesaba analizar este tema en relación a las generaciones de autores más jóvenes, pero a lo largo de la investigación se me impuso la necesidad de realizar un ordenamiento de tinte historiográfico del asunto y es esta tarea a la que me aboqué.

Es un tema muy difícil de tocar porque no tenemos trabajada la memoria.

Todavía es algo de lo que no se quiere hablar.

Siento que la dictadura en Paraguay todavía no es objeto de estudio.

Paz Encina

Tal como lo señala Daniel Voionmaa en un reciente artículo sobre la narrativa paraguaya de las últimas décadas, se ha constituido en un lugar común de la crítica académica el referirse a la literatura del país guaraní como una “incógnita”. Nos dice Voionmaa: “Lamentablemente esta ‘incógnita’ se ha mantenido hasta el presente, sobre todo fuera de las fronteras paraguayas. Así, con la excepción de Augusto Roa Bastos la producción literaria paraguaya ha pasado casi por completo desapercibida” (Voionmaa, 2016: 69). Si coincidimos con esta afirmación, no es extraño encontrar comentarios como los de Guido Rodríguez Alcalá y María Elena Villagra, quienes en su introducción a una antología de narrativa paraguaya de la década de 1980 a 1990 afirman que, en comparación con la narrativa de otros países latinoamericanos, “la narrativa paraguaya se halla considerablemente rezagada” (Rodríguez Alcalá, Villagra, 1992: 12). Y además añaden, que ésta “comienza recién a principios del siglo XX, con la llegada de tres extranjeros: Goycochea Menéndez, Rodríguez Alcalá y Rafael Barret, y que sólo en 1952 aparece una verdadera novela de dimensión continental, *La babosa* de Casaccia” que “no dio comienzo a una tradición narrativa sólida”. Estos autores explican las razones de tal situación en la ausencia de novelistas y cuentistas “de mérito” durante el siglo XIX y en las endeble condiciones culturales del país (gobiernos autocráticos, falta de educación y de movilidad ciudadana en el territorio y cerrazón de fronteras).⁵⁴

Entre quienes más han profundizado la historia literaria de la tierra de Roa Bastos, sin lugar a dudas, Teresa Méndez-Faith es y será una referencia obligada a la hora de pensar tal panorama literario. Para esta crítica, la presunta escasez literaria se debe a los avatares históricos de un país sobre el que pesa un nacimiento como nación

⁵⁴ Hay que recordar que Karái Guazú (José G. Rodríguez de Francia y Velasco) llevó adelante un régimen de marcado carácter personalista que en gran medida aisló el país a partir de decisiones como la prohibición del tráfico fluvial con Argentina, la reducción al mínimo de todo comercio con el exterior del país y de los ciudadanos que podían entrar y salir del territorio nacional. Para ampliar, recomiendo: Areces, Nidia R.: *Estado y frontera en el Paraguay: Concepción durante el gobierno del Dr. Francia*. Biblioteca de estudios paraguayos, vol. 68. Colección Bicentenario, Asunción (Paraguay): Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción, 2007.

bajo dictadura⁵⁵ y un saldo desolador de las guerras más crueles de Sudamérica (la del Chaco y la de la Triple Alianza).⁵⁶

Por otra parte, expertos en la materia (Méndez- Faith, Peiró, Langa Pizarro, Ticio Escobar) coinciden en señalar que las investigaciones académicas alrededor de la producción paraguaya actual son realmente exiguas y que merecerían mayor atención. El presente artículo, lejos de entrar en un debate acerca de las razones de lo cualitativo y cuantitativo de la literatura y los estudios críticos que la abordan, lo que pretende es iniciar un recorrido sobre el tratamiento que en los últimos años se viene realizando en torno a la relación entre memoria y dictadura. En tal empresa, mi idea fue en un primer momento observar de cerca textos pertenecientes a la llamada “generación de los hijos”,⁵⁷ fenómeno tan presente en las literaturas de otros países, pero la realidad de la “falta total”⁵⁸ se impuso y me obligó a repensar mi encargo y reorientarme hacia una tarea más enfocada en la búsqueda, la puesta en orden de datos y el armado de un mapa

⁵⁵ Se refiere a la llegada al poder de José Gaspar Rodríguez de Francia, para muchos, principal ideólogo de la independencia. Fue declarado dictador perpetuo por el Cuarto Congreso Nacional, reunido en mayo de 1816. Este cargo el Doctor Francia lo ocupó hasta su muerte en 1840.

⁵⁶ Teresa Mendez-Faith es una investigadora paraguayo-estadounidense, profesora del Saint Anselm’s College, New Hampshire, USA. Se doctoró en la Universidad de Michigan (Ann Arbor) en 1979 y es una de las investigadoras que más ha trabajado en la regulación y ordenamiento de datos y obras de la literatura paraguaya. En esta línea ha publicado *Breve diccionario de la literatura paraguaya* y las antologías *Narrativa paraguaya de ayer y de hoy*, *Poesía paraguaya de ayer y de hoy* y *Teatro paraguayo de ayer y de hoy*. Su tesis doctoral se editó posteriormente con el título de *Paraguay: novela y exilio*. (Intercontinental Editora, 2009) Es la autora además de las entradas de los autores paraguayos incluidos en el *Diccionario de la Literatura Española e Hispanoamericana*, dirigido por Ricardo Gullón, publicado en 1993. Para ampliar las ideas aquí vertidas sobre las razones de la “escasez” de la literatura paraguaya, ver *Paraguay: novela y exilio*.

⁵⁷ Trabajo en el horizonte de los planteamientos de Logie Ilse y De Wilde, para quienes “el término de ‘hijos’, que inicialmente refería sobre todo a los vínculos parentales, se ha ido ensanchando hasta incluir en creciente medida a los hijos simbólicos, o sea, a todas las personas de la segunda generación cuya infancia o adolescencia estuvo marcada de alguna manera por la experiencia dictatorial”, de manera de alcanzar a plantear “una literatura de los hijos”, es decir, “de que los hijos hablen de lo que fue haber crecido en los años de la dictadura militar, y que, de este modo, rompan el monopolio de la generación que vivió los hechos” (según el chileno A. Zambra)

⁵⁸ Me refiero tanto a la falta de un acceso a textos literarios como críticos, e incluso a los escasez de novelas y cuentos que retomen esta cuestión.

de lectura sobre la representación de la dictadura de Stroessner en el cine y la narrativa post-2000. Explicitado esto, a continuación intentaré hilar la reflexión desde dos ejes: la representación fílmica hecha por la joven y laureada cineasta Paz Encina en su última película *Ejercicios de memoria* (2016) y las pocas obras que he podido rastrear de los últimos veinte años. Creo que una aproximación similar me permitirá, en primer lugar, iniciar el planteamiento de un estado de la cuestión que tienda a poner en diálogo la transversalidad de la representación de la memoria de esta dictadura en diferentes artes (en este caso el cine y la literatura) y, en segundo lugar, determinar de qué manera aparece (si es que aparece) una producción artística posdictadura⁵⁹ en el país guaraní. Mi objetivo es hacer visible el estado actual del asunto, caracterizarlo y brindar un aporte a la comprensión de los avatares de un país signado por décadas de experiencia dictatorial.

Paraguay sufrió una de las dictaduras más largas, pero paradójicamente más silenciadas del Cono Sur. Alfredo Stroessner Matiauda derroca al presidente Federico Chávez (Partido Colorado) en mayo de 1954 y asume como presidente en agosto del mismo año, manteniéndose en el poder hasta 1989. Esos casi 35 años de régimen

⁵⁹ Cabe resaltar que el caso de la etapa de post dictadura en Paraguay dista muchísimo de otros momentos posdictatoriales en el Cono Sur, notablemente Argentina o Chile, dado que el proceso que condujo a la democracia fue particular (nuevo golpe de estado por parte de un familiar de Strooesner) y posterior llamamiento a elecciones, pero con una presencia incontestable de ciertas alas del stronismo en el Partido Colorado (Soler: 2009b). Esta “particularidad” del Paraguay en los procesos de democratización latinoamericanos merece mayor atención y no creo que haya sido lo suficientemente analizada. Así, la delimitación de la etapa post-dictatorial resulta problemática pues el aparato autocrático mismo fue extraño a los mecanismos del terrorismo de estado más reconocibles en otros países, y además, tal como señala Rívarola (1988: 180): “para evitar ser considerado autoritario o dictatorial, el oficialismo stronista apeló a mecanismos democráticos” que siguieron operando después de 1989 para llevar a cabo una “transición desde arriba”. En este sentido, Laterza (1989:148) nos recuerda que el Paraguay no dejó la dictadura en febrero de 1989, ya que, si bien el golpe a Strooesner fue apoyado por la voluntad colectiva, no cambió la modalidad golpista y, por lo tanto, ilegal. Sin embargo, la posterior y vigorosa voluntad de Andrés Rodríguez por tener una Constitución sí respondió a la necesidad de legitimar el Gobierno. “La invocación a la legalidad representó para el nuevo régimen, además de otra fuente de legitimación menos discutible que la fuerza desnuda, un mensaje que reclama el consenso ex post facto” (Laterza, 1989: 148).

dejaron una secuela de 425 desaparecidos, casi 20.000 personas detenidas que en su mayoría padecieron torturas, y forzaron el exilio de 20.814 paraguayos, según datos del organismo estatal Comisión de Verdad y Justicia.⁶⁰ Frente a tal escenario, mi inquietud es ¿en qué estado se encuentra el trabajo ficcional centrado en procesos de restitución de la memoria del stronato dado que la memoria de otros periodos terribles del país, como la Guerra del Chaco, ya se ha “legitimado”? Esto ocurrió sin ir más lejos con la película *La hamaca paraguaya*, que visibilizó inesperadamente al país y su historia en 2006. El otorgamiento a Paz Encina del Premio Fipresci en el Festival de Cannes vino a palmarizar el trabajo de jóvenes artistas comprometidos no solamente con el tratamiento de la Historia, sino principalmente con la necesaria renovación estética del campo artístico en Asunción. Esta película —aunque atemporal— está imbuida de identidad paraguaya por dónde se la mire. Todo en la obra, el uso del guaraní⁶¹ en los diálogos, la selva como telón de fondo y las últimas horas de la Guerra del Chaco como ambiente y argumento, apelan a una rememoración en clave nacional/continental. La espera de un hijo que nunca llega, el cielo encapotado que no cesa y una pareja de ancianos que arrastra con tristeza y desasosiego un duelo no elaborado, lograron que

⁶⁰ La Comisión de Verdad y Justicia nació “como consecuencia de la voluntad del pueblo paraguayo manifestada con la petición de la sociedad civil al Parlamento Nacional, en particular de las asociaciones de víctimas de la dictadura y los organismos de derechos humanos, agrupados en la Mesa de la Memoria y archivos de la represión, cuando cayó la dictadura de Stroessner, y se concretó con el acuerdo del Parlamento Nacional y del Poder Ejecutivo, que derivó en la sanción de la Ley 2225/03”. La Comisión de Verdad y Justicia buscó establecer en forma oficial la verdad y la justicia histórica sobre los hechos de violación de los derechos humanos acontecidos en Paraguay durante el periodo militar stronista (1954-1989). Las diferentes formas de violación de los derechos humanos perpetradas fue el interés central de la Comisión: desapariciones forzadas de personas y ejecuciones extrajudiciales, privaciones ilegales de la libertad, tortura y otros tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes, exilio, y otros casos, tales como la situación de derechos humanos de las niñas y los niños, indígenas, las mujeres, y el tema de tierras rurales mal habidas. (ver http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/paraguay/Informe_Comision_Verdad_y_Justicia_Paraguay_y_Conclusiones_y_Recomendaciones.htm)

⁶¹ Muchas realizaciones de jóvenes directores se posicionan ideológicamente en la industria cinematográfica occidental proponiendo sus películas en un idioma tan marginal (y a la vez tan natural para el pueblo paraguayo) como el guaraní. Entre ellas *7 cajas* (Maneglia: 2011) o *Latas vacías* (Herib Godoy: 2014).

La hamaca —como simplemente llama al film su directora— volviera a poner a Paraguay en la escena artística no sólo latinoamericana, sino occidental.

EMPEZANDO A VISIBILIZAR LA MEMORIA HISTÓRICA DE LA ERA STRONISTA

Retomando nuestro tema y armando un recorrido histórico, cabe recordar que una de las primeras obras artísticas en abordar abiertamente las víctimas de la dictadura de Stroessner fue la película protagonizada por Anthony Hopkins *One Man's War* (*La guerra de un solo hombre en Hispanoamérica*) en 1991, es decir, cinco años después de la caída del dictador.⁶² El argumento retoma el histórico juicio de Filártiga vs. Peña-Irala. Esta película pone en evidencia el régimen frente al mundo y abre la discusión no sólo sobre los inhumanos procedimientos militares practicados en dictadura, sino sobre la posibilidad de resarcimiento mediante la vía de la legalidad. La segunda película extranjera sobre la temática es *Esperanza* (2013) de dos realizadores franceses, Enrique Carbadillo y Sylvie Moreaux. Aquí se denuncia desde testimonios de artistas las coacciones durante la dictadura. Recién el ámbito cinematográfico nacional emprende un trazado de la Memoria Histórica con la proyección de relatos audiovisuales de ficción y no ficción del Cono Sur reunidos en un ciclo titulado “Cine y memoria” del 10 al 19 de noviembre 2011 en Asunción. En este ciclo se proyectan dos obras paraguayas: *108 Cuchillo de palo* de Renate Costa (2010),⁶³ y *Emboscada* de Manuel Cuenca (1997). Y ya con la convicción de instalar el debate en la opinión pública, en enero del 2014 el Centro Cultural Félix de Guaranía (CCFG), se impuso recuperar la Remembranza Histórica a los 25 años del golpe a Stroeesner presentando en una misma tarde (30 de enero) cuatro

⁶² Película dirigida por Sergio Toledo y producida por HBO y Channel 4.

⁶³ Solamente aparecen en la bibliografía final las obras cinematográficas y literarias de las que se citan fragmentos, el resto están en el cuerpo del artículo con el nombre de su autor y la fecha de aparición.

películas: *Emboscada* de Manuel Cuenca (1997), *Viento Sur* de Paz Encina (2011), *La Noche de San Blas* de Juan Carlos Maneglia (1989) y *Karaí Norte* de Marcelo Martinessi (2009). El cine de ficción⁶⁴ propiamente dicho exterioriza el recuerdo de los desaparecidos por primera vez con *La cárcel del Barrio* de Jeremías Espínola (2015). El protagonista de esta película, Juan Carlos, trabaja en el Cobup (Comité de Búsqueda de Personas Desaparecidas) y su objetivo principal es encontrar a su abuelo desaparecido en la década del 80. También del 2015 es el cortometraje *Soledad que aún te niegas a morir* de Sebastián Coronel, en el cual se recuerda a través de la voz de diferentes mujeres y fragmentos de poemas y canciones (Benedetti y Viglietti) a la militante comunista Soledad Barret, nieta del escritor paraguayo-español Rafael Barret. Coronel aquí no sólo convoca la figura del desaparecido en tanto disidente político perseguido y asesinado por el terrorismo estatal sino también la de los cuerpos insepultos y la de la militancia en femenino.

Por parte de las artes plásticas y sonoras⁶⁵ los actos que más han trascendido son las instalaciones fotográficas del polifacético artista Fredi Casco con la muestra “*El Retorno de los brujos Vol. 1: Los desastres de la Guerra Fría*” (2014) y las instalaciones sonoras e icónicas de Paz Encina en 2013 en puntos claves de Asunción: “La Marcha del silencio” / 2013 (Catedral), “Los Pyragüe” / 2013 (Edificios de ex instalaciones) y “Desaparecidos” / 2013 (El puerto).

⁶⁴ Totalmente consciente de la vastedad del debate en torno a la delimitación arbitraria de la diada ficción/no ficción, retomo las reflexiones genéricas propuestas por Weinrichter y, siguiendo fines de claridad expositiva únicamente, propongo conceptualizar de modo amplio el género de ficción como la obra cinematográfica que no intenta captar la realidad “tal como es” sino en su carácter figurado, al mismo tiempo que introduce elementos irreales o situaciones de ficción en la narrativa con el objetivo de que la fuerza de la representación repose en lo estético.

⁶⁵ Para comenzar a explorar el panorama cultural de la época pos-stroonista remito al texto de Vicky Torres “La escena cultural paraguaya: un panorama después de la tormenta”, publicado en la revista *CARTA*. Vicky Torres es una crítica de arte peruana radicada en Asunción y hasta 2008 presidente de la ONG de impulso cultural Orbis Tertius.

¿Y EN LA LITERATURA?: UN EJERCICIO DE MEMORIA

Como ya es de notar a estas alturas del artículo, el trabajo sobre la representación de la memoria dictatorial en la ficción paraguaya última resulta, aunque interpelante, arduo, dificultoso y acompasado en los tiempos, pues a la escasez de material bibliográfico hay que sumarle la dificultad de acceso a las obras escritas, por lo menos para un investigador que trabaje desde Suiza. Por ello es que la posible ausencia de títulos en lo que sigue no obedece a una voluntad de olvido teórico, sino exclusivamente a lo escabroso de la pesquisa.⁶⁶ Aclarado este punto, me dedicaré a inquirir sobre la manera en que el tema aquí abordado aflora y con qué estrategias. Me serviré de la película de docuficción⁶⁷ *Ejercicios de memoria* de Paz Encina (2016), para esbozar una serie de procedimientos, motivos y temáticas con los que trabaja la cineasta para “hacer memoria” del despotismo stronista en la estampa de un desaparecido, y así medir tales procedimientos con las obras literarias.

En *Ejercicios de memoria*, la voluntad de establecer un entramado de memoria generacional en el relato se anuncia desde el principio. La película se abre con la voz de un niño mientras la cámara se pasea por una casa hecha de ausencias:

⁶⁶ En este sentido sería oportuno abrir la discusión a una reflexión en lo relativo a la circulación del saber, a las relaciones entre la producción y las formas de acceso y valoración de esa producción.

⁶⁷ No pretendo puntualizar exhaustivamente en este momento la docuficción como procedimiento artístico, tema muy desarrollado por la crítica desde Agustín Fernández Mallo (2007) pasando por Plantinga (1997) hasta Higson (2002). Más bien me interesa la valoración del aporte de este género en el trabajo de Paz Encina, entendiendo la docuficción como un género que trabaja conjuntamente con referentes fácticos (documentos de la dictadura o el testimonio de los hijos de Agustín Goiburú, por ejemplo) y elementos ficticios (los niños en la selva) produciendo un pacto de ambigüedad (Martínez Rubio: 2014) dada la torsión de la referencialidad a través de elementos ficticios.

Yo tenía un bisabuelo que para honrar a Dios salía a cazar muy temprano con las primeras luces del amanecer. Iba al monte siguiendo un sendero que sólo él conocía hasta que alcanzaba un claro que estaba cerca del río. Se ubicaba frente a un valle y cantaba una plegaria solemne y secreta. Su hijo, mi abuelo, salía también de casa temprano, iba al monte siguiendo el mismo camino, pero como no podía respirar bien y tenía muchos problemas en la cabeza, se detenía antes y cantaba la plegaria que había aprendido de memoria desde niño. Una de sus hijas, mi mamá, conoció el monte pero era menos devota. De todas formas se levantaba temprano y salía al jardín allí justo donde mi abuelo había plantado una guayaba y de manera más imprecisa murmuraba la plegaria en guaraní. Yo nunca conocí el monte, no recuerdo la plegaria, pero me levanto temprano y me gusta ir al río y esta es mi manera de honrar a Dios. (2:46-4:04)

Varios aspectos son los que podríamos rescatar de esta versión guaraní de la tradición hassídica, pero me conformo con marcar la idea de una memoria del conocimiento y de lo sagrado transmitida de padres a hijos y las trasmutaciones sufridas justamente en ese traspaso. La idea de una memoria familiar heredada incluso en lo que se ha perdido (en este caso la plegaria en guaraní y el monte) viene definida por las imposibilidades de las que adolece toda representación anamnésica. La narración nace desde ese lugar carcomido por la falta de experiencia, de recuerdos propios, de información, de testimonios fehacientes; tal como lo expresa la voz en off de la realizadora a tan sólo 5 minutos de cinta: “Una mujer en tren huyendo con niños, 35 años de dictadura, el exilio. Estas fueron las primeras imágenes que me entregaron. Me hablaron de dejar la casa, la patria”. Según Méndez-Faith, el exilio es la preocupación primigenia en la narrativa paraguaya del siglo XX, tanto el “exilio de dentro” como el “exilio de fuera” es uno de los tres temas recurrentes en la narrativa de Roa Bastos y Gabriel Casacia. Por lo tanto, no es azaroso que un relato que se propone como un acto

de memoria cívica del Paraguay remita en primer lugar a este hecho. Lo que sí debemos remarcar de este inicio es que la dicotomía establecida entre identidad y memoria en clásicos de la narrativa paraguaya como *Celda 12* (Moncho Azuaga), *El rector* (Guido Alcalá) o *El fiscal* (Augusto Roa Bastos) se derrumba en la propuesta de Paz Encina. La invocación de lo pretérito se cristaliza en un yo fracturado que trata de recordar lo que en carne propia no se recuerda, y por ello inevitablemente debe instalarse en ese espacio brumoso de la memoria ajena para recrearse: “me contaron que”, “me hablaron de”, “me dijeron”, “me explicaron”, “me comentaron”. Esta insalvable carencia de recuerdos propios es justamente donde se generan modos de contar el Terrorismo de Estado alejados de usos miméticos del lenguaje. Así, y mediante una explícita utilización del decir autobiográfico, Paz Encina se exterioriza a la vez que se solapa bajo una primera persona que no puede ni quiere ocultar la imposibilidad de constituirse en una instancia de saber. De allí el llamamiento a otras memorias para reconstruir la historia del militante desaparecido Agustín Goiburú: los recuerdos de sus hijos (Rogelio, Jazmín y Rolando), fotografías y audios del Archivo del Terror,⁶⁸ más la representación artística de esos recuerdos. En la película se echa mano a todas las formas de invocación posibles para exponer narrativamente tal escisión de la memoria. Asistimos a los relatos de la vida en clandestinidad de los hijos de Goiburú como soporte memorialístico principal, pero también nos adentramos en la oficialidad testimonial de los archivos, los cuales aparecen aquí investidos de un carácter probatorio manifiesto. Las insuficientes fotografías de desaparecidos y las tarjetas de ingreso en prisión por ejemplo, funcionan como demostración objetiva de la barbarie; son testimonio de la pérdida, de las voces acalladas por la criminalidad del aparato stronista. La apuesta de la directora es

⁶⁸Los “Archivos del Terror” es el nombre que se le dio a algunos documentos redactados durante la dictadura de Stroessner (pero que hacen referencia también a las de Argentina, Brasil y Chile). En este compendio de fotos, telegramas, actas, etc. se encuentran referencias a la Operación Cóndor. Fueron hallados por el periodista Martín Almada, con la ayuda del juez José Agustín Fernández, el 22 de diciembre de 1992, en la ciudad de Lambaré, Paraguay. Para poder interiorizarse sobre ellos visitar su página web: <http://www.unesco.org/webworld/paraguay/index.html>

decir/mostrar y escuchar la historia de persecución, tortura y muerte del mayor opositor al régimen. Y para ello, utiliza la memoria de sus hijos y la memoria de los objetos (filma la casa, las armas, los espacios de Goiburú, su ropa). Los tres hijos del militante desaparecido figuran en el documental como declarantes evidentes del trauma en segundo grado de la dictadura, y de este modo la ficción cinematográfica los vindica. El semblante de Goiburú opera como emblema, como ejemplo tendiente a forjar un relato polarizado de víctimas y victimarios, en un marco global de inspección de un pasado condenable, de denuncia y concientización del horror. Aspecto que comparte, con artificios artísticos diferentes, con la mayoría de los textos literarios recientes, aunque “recientes” es una apelación un tanto desacertada en lo cronológico o afortunada críticamente en virtud al tema de las obras. Considerando la publicación de novelas y cuentos desde el 2010 en adelante, di con cuatro textos.⁶⁹ Primero, la novela *La pasión de Lucrecia* de Carlos Mateo Balmelli (Suma de Letras, sello de Prisa Ediciones/Santillana, 2014), best seller de tinte rosa que recrea la historia de amor y engaño sufrida por la hija de un ministro oficialista con ambiciones de suceder al dictador y un guerrillero argentino con proyectos de desestabilizar el stronato. Luego, *Un viento negro*, de Alcibíades G. Del Valle (Servilibro, 2012), que se construye sobre un complejo armado de temporalidades pero con una excesiva apelación al reportaje periodístico y pedagógico sobre cómo aprender a ver el horror de “aquellos vientos negros”. En tercer lugar, celebré tener noticias de un libro de relatos *De la dictadura y otros tiempos* (Asunción: Taller Cuento contigo, 2014), producto de un taller literario y que presenta *20 relatos autobiográficos de cuatro escritores noveles*, Susana Aspitia, Pon Bogado Gondra, Laura Sánchez y Hugo Vigray, con un prólogo a cargo de Moncho Azuaga y Mario Ferreiro. *De la dictadura y otros tiempos* presenta veinte cuentos en los que predomina la temática de la dictadura,⁷⁰ y en los que la mayoría obedece al esquema

⁶⁹ El tercero, *La colección de orejas*, será abordado más adelante.

⁷⁰ Los de la argentina Laura Aspitia no remiten a ese oscuro pasado.

víctima/victimario en lo argumental y se proponen como discursos de denuncia sin aspiración de renovación técnica desde lo escritural (no hay por ejemplo procedimientos de tinte metaficcional o polifónico). El mismo Vigray lo reconoce así durante la presentación del libro:

Pon (refiriéndose a Bogado Gondra) no se ahorra nombres, lugares, ni fechas. Documentado con su memoria, nos ofrece episodios escalofriantes de aquel terror (la tortura) vivido por él, aunque desde una perspectiva que no se permite resentimientos ni el menor atisbo de rencor. Los cuentos de Pon no son ficcionales. Su literatura adopta la realidad como material narrativo y la expone como un procedimiento literario más. (Vigray, 2014)⁷¹

Leídos desde esta perspectiva, los relatos compilados deciden desandar los silencios, el olvido y axiomáticamente muestran una voluntad de exhumar el pasado acallado:

Creemos necesaria una mirada hacia ese nuestro pasado reciente (...) No podemos desentendernos de las crueles cifras que dejó aquel régimen: De las más de 20 mil víctimas registradas, 19.862 fueron detenidas ilegalmente; 18.772 fueron torturadas, 59 fueron ajusticiadas y 3470 ciudadanos sufrieron el exilio. Sería una ofensa desentenderse de los desaparecidos; vergonzoso ignorar que las paredes aún se preguntan dónde están y una falta de respeto olvidar a los luchadores como el doctor Rogelio Goiburú, que hasta hoy sigue cavando en diversos lugares en la búsqueda de su padre. (Vigray, 2014)

⁷¹ “Un taller contra los naufragios.” Discurso de Hugo Vigray en el lanzamiento del libro *De la dictadura y otros tiempos*, del Taller Cuento Contigo, Noviembre de 2014.

En la misma línea de lectura/escritura se ubican las novelas publicadas durante la primera década de este siglo, con ciertas excepciones. Dos de esas felices singularidades fueron las novelas de Augusto Casola *Segundo horror*, publicada en 2001 en Asunción por Ediciones Arandurã, y de Hermes Giménez Espinosa *Memorias de Dios*, también publicada por Arandurã en 2002. En el primer caso, si bien el tema de la novela no se vincula directamente con la dictadura, los remordimientos de un ex torturador emergen corporalmente en uno de los personajes principales, Roco, evocando el desasosiego de la culpa a partir de la materialidad de la enfermedad física (cáncer) y la psicosis (escuchar ruidos). Si la conciencia humana no tiene memoria del horror, el organismo y sus células sí. En lo que concierne a *Memorias de Dios*, Espinosa rebusca en los recuerdos de infancia de un entonces niño de nueve años para confrontar al lector casi con crueldad a la larga noche de los 50 y los 60, tiempos de represión y libertinaje. La historia del narrador-niño en un cosmos rural enrarecido por el miedo, por lo que se sabe pero se calla, por los cadáveres que aparecen en zanjas y las detenciones sin fundamento, es lo que Hermes Giménez narra con maestría en este *bildungsroman* que ha pasado injustamente sin pena ni gloria por la historia literaria. *Memorias de Dios* es una de las primeras novelas en plasmar lo que significó padecer “la larga noche stronista”, pero sobre todo es, a mi modo de ver, uno de los textos más apetecibles en términos escriturales. La renovación de la prosa de Espinosa huele justamente a teatro, a poesía, a un texto que para decirse no conoce fronteras genéricas: la historia se cuenta desde poesías, un índice con formato teatral y tipologías textuales varias (testamento, relato bíblico, instructivos judiciales, etc.), todo esto enmarcado en una voz infantil capaz de percibir el oscurantismo y la perversidad del régimen:

A mí me daban miedo estos controles. No eran solamente de la policía. Detrás venía una comisión de la seccional colorada, a hacer las mismas verificaciones que la policía, pero además, a pedir colaboración en efectivo para las obras que

la institución estaba encarando. El que se atreviera a negarse podía estar seguro que la policía empezaría a molestar y a sitiar a esa familia en su casa. No podrían dar un paso, hacer un trámite, estar tranquilos en sus trabajos y en su vida sin que ellos estuvieran presentes, malinformando o diciendo directamente a los patrones, o empleadores que esa familia era enemiga del régimen, enemiga del General Stroessner y que por lo tanto, tener con ellos contacto y mantener relaciones sobre actividades comerciales o de patrón-empleado, era como traicionar la causa de la revolución pacífica y bienvenida que nuestro ilustre primer mandatario estaba desarrollando para bienestar de todos los paraguayos de bien. (*Memorias de Dios*, 2002: 208)

Ambas novelas abren el siglo con un trabajo técnico y argumental de gran calado a la hora de modular/rescatar la memoria del período, tal como lo hiciera la clásica *Celda 12* de Moncho Azuaga en 1991. Creo que las obras que siguieron no llegaron a diseñar un constructo artístico que problematice la configuración de una memoria de la era stronista en tanto discurso y trama yendo más allá del dramatismo de la victimización, necesaria, pero no excluyente. La mayoría de las novelas de las que doy cuenta aquí abordan la cuestión en devenires narrativos tradicionales anclados en coordenadas realistas. Es difícil hallar estrategias escriturales de desdoblamiento narrativo, multiplicación de puntos de vista, inclusión de alter egos, fragmentación discursiva, parodia o simplemente polifonías marcadas. *El último supremo* (El Lector: 2003) del historiador Bernardo Neri Farina, es una colección novelada de anécdotas del dictador; *Las memorias del escorpión* (El Lector: 2004), una biografía apócrifa de Stroessner escrita por Efraín Enríquez Gamón. En *Humo sobre humo* Esteban Cabañas (Arandurã: 2004) narra su vida en la clandestinidad. Estos tres textos reposan en ese simulacro intersticial entre el discurso de la Historia (Rosa: 1990) y el discurso autoficcional. El efecto memorialístico viene dado por la relación con el pasado común y sobre todo por su

juzgada (y pactada)⁷² credibilidad. Los narradores de estos textos están persuadidos de que la ficción se ausenta de su discurso, y que la irrefutabilidad de la memoria viene dada por la verificación de la presencia del personaje en cuestión (autor y referentes como entes de ficción y personajes fácticos: Cabañas, Casabianca) y de los hechos de la fábula.

Atención especial merecen novelas como *Asunción bajo toque de siesta* (El Lector: 2007) de Hermes Giménez Espinoza,⁷³ *Sombras sin sosiego* (Arandurã: 2009) de Lourdes Talavera, *Aldea de penitentes* (La Ínsula de los Libros: 2007) de Pepa Kostianovsky y la ya célebre *La querida* (Fausto Ediciones: 2008) de René Ferrer. Todas ellas articulan una doble memoria: la de la represión y la de género (lo femenino en este caso) pues en todas se narra el estupro vivido por mujeres (violaciones, ultrajes, torturas) debido a su mera condición genérica. En estas tramas hay un tema recurrente: el ultraje físico de jovencitas por parte del ominoso “Tiranosaurio” (Stroessner) y su entorno. Más no solamente acreditan su pujanza por esto sino también porque son las más arriesgadas a nivel formal,⁷⁴ sin llegar a modular una mirada tan oblicua, inventiva, fragmentaria, polifónica e incluso abyecta, como muchas escrituras de otros países que elaboraron/elaboran una profunda preocupación sobre la Memoria Histórica de las dictaduras.

⁷² Me refiero aquí a la concepción de la literatura autobiográfica como referente inmediato e incontestable de una realidad extratextual. Estos textos se caracterizan por la inclusión de elementos auto/biográficos o fragmentos históricos en una estructura novelesca, como ocurría en la novela autobiográfica o en la novela histórica de inspiración decimonónica. No es aquí el lugar para debatir los alcances de lo autobiográfico en sus diferentes variantes (Lejeune), lo que subrayo es la demanda de los autores mismos por ser leídos desde ese lugar autobiográfico, tal como la cita anterior de Vigray lo acredita.

⁷³ Un autor imprescindible para los trabajos de memoria.

⁷⁴ Lourdes Talavera, por ejemplo, usa algunos fragmentos de los Archivos del Terror intercalándolos en la fábula, Kostianovsky habla de los “penitentes” del stronato desde un registro que roza el sarcasmo, y Ferré echa mano al fragmentarismo en *La querida*. He tenido noticias de otra novela que lamentablemente no llegué a conseguir en el momento de la escritura de este artículo, pero que podría ser reveladora porque su autor pertenecería claramente a la generación de los hijos: *Esa hierba que nunca muere* de Gilberto Santa Cruz.

El pasado y su relación con el presente es una fuente constitutiva de la novelística paraguaya desde siempre (Méndez-Faith: 2009), pero es inmensa la cantidad de textos que hoy en día vuelven su mirada al siglo XIX, a la guerra del Chaco, a la época de la Independencia, del Doctor Francia, a la guerra de la Triple Alianza, al 47, y en muchos casos el relato retrospectivo se ve interferido por noticias de un pasado reciente. Ante este aluvión de memorias históricas silenciadas, marginadas y escasamente trabajadas, la labor antiamnésica parece ser el imperativo inmediato de todo trabajo de memoria, y aún más sobre la dictadura de Stroessner. De allí que la impaciencia de los textos apunte a despertar la nación de la larga noche después de 35 años de entumecimiento político e intelectual,⁷⁵ más que a poner el énfasis en la renovación estilística.

EJERCICIOS DE MEMORIA Y LA COLECCIÓN DE OREJAS: DOS BISAGRAS

A pesar de las inevitables diferencias entre las distintas novelas a las que he aludido, creo que la mayoría responden a un modelo estructural y argumentativo de rasgos similares, tal como ya he señalado. Ahora bien, en este contexto resulta inaudita la aparición en febrero 2017 de la novela de Esteban Bedoya *La colección de orejas*, porque sitúa el conflicto en el espacio de los abusos de poder del régimen sobre los aborígenes desplazados. La interpelación al Terrorismo de Estado se hace desde diferentes frentes así, los atroces tentáculos del stronismo no sólo torturaron, “desaparecieron”, asesinaron y acallaron voces de militantes sino también de indígenas. El reclamo es cívico, étnico y humano.

La novela innova asimismo a nivel formal, al apropiarse de las leyendas y los relatos fantásticos que circulaban en torno a la figura del dictador y sus secuaces, los

⁷⁵ Ver Alejandro Vidal, “Paraguay, una lucha por construir política”, en Rivarola, Lachi y Vial, *Ciudadanía y partidos políticos*. Asunción: Ediciones Protagonistas del proceso electoral 2008, 2008.

terratenientes enquistados en el mando de gobierno. El argumento se centra en el indio Cristino, criado por una familia conservadora del medio asunceno, con siniestros negocios e intrigas de por medio, que empieza a desconfiar de su entorno e iniciar una suerte de “vuelta a sus orígenes”. El título se emplaza en los relatos populares de la época que aseguraban cómo los terratenientes cortaban y formaban colecciones de orejas de los indígenas y campesinos desplazados. Considero que *La colección de orejas* rompe con la tradición narrativa decimonónica de relatos redondos y, principalmente, inicia el recorrido de una narrativa no de sobrevivientes, ni de exiliados, ni de militantes sino de todos aquellos que sufren los resabios de la dictadura sin haberla vivido en carne propia. Por su parte, *Ejercicios de memoria* será pionera en plantear estéticamente el problema epistemológico de la ausencia material (cuerpos, archivos, imágenes, documentos) de las víctimas, por eso es que recurre a formas renovadas de narrar/filmar/pintar. Uno de los principales aspectos que sobresalen es la narración regresiva de lo acontecido mediante la puesta en discurso de las memorias individuales, es decir los recuerdos de los hijos de Agustín Goiburú. La joven realizadora exhibe la carencia real de memoria y la suplanta con la funcionalización de los recuerdos de infancia: mientras los hijos cuentan su niñez en la clandestinidad del monte y la selva paraguaya, sus constantes mudanzas y primeros pasos en el arte de la guerrilla (manipular armas con 9 años), el espectador se halla frente a una pantalla en la que en una total candidez varios niños juegan en el monte y en el río. Frente a la desestabilizante realidad de la clandestinidad y la lucha armada, Paz Encina opone con ademán creativo un espacio otro, el paisaje silvestre (el monte) y la inocencia de la infancia. El cromatismo de colores, la sonoridad relajante del río, la risa de los gurises contrapuntea con el escenario de muerte, persecución y tortura relatado por Rolando, Ramón y Jazmín. Por medio de la idolatrización del padre en la voz filial (con mi padre no tenía miedo, fue un hombre bueno, etc.), el guión le otorga al guerrillero y a los oponentes al

régimen un “espacio público” que les permite aparecer en la memoria colectiva, y por ende, ser.

Para ir cerrando y (deseo) abriendo: ejercitar la memoria, actuarla y actualizarla como una evocación, como una rememoración constante de la necesidad de sensibilización ante lo que fue el funesto aparato de Stroessner, de la ausencia de verdad y justicia material, está en ciernes en la República del Paraguay en las nuevas generaciones de artistas; sobre todo la memoria de los hijos de desaparecidos, de exiliados o amedrentados. Es llamativo que aspectos como los vínculos nazis con Stroessner o la ominosa figura del dictador en la cultura popular (bañarse con sangre infantil) no hayan servido de materia ficcional hasta la novela de Bedoya, no sólo en términos de memoria sino incluso de género. Quizás esto se vincule con esa “inercia del sistema de representaciones del Paraguay” del que nos habla Luc Capdevila, para quien tal inercia, inmovilidad, incapacidad de recordar “emana de un régimen heroico heredado retóricamente de generación en generación” (Capdevila: 2008) y naturalizado durante los más de 60 años de regímenes autoritarios en el país e impresos en el tejido simbólico de la ciudadanía. Según este autor, la permanencia de representaciones nacidas de los entresijos del 1900, la Guerra del Chaco, la Triple Alianza y el 47, resulta extraño en un marco de capitalismo tardío como el actual, pero explica la construcción de una suerte de “catecismo de lo nacional” en el cual la ciudadanía ocupa el lugar de la “víctima heroica”, obturando toda otra posibilidad de desplazamiento cívico. Parafraseando a Capdevila, el camino a lo mejor es trastocar esta concepción de “memoria inerte” por una memoria que traduzca la idea de que estas víctimas, esos cuerpos penitentes en palabras de Kostianovsky, conlleven un deber civil, una obligación, el no sólo revelar el horror de los 35 años de Alfredo Stroessner Maituda, sino impugnar las narraciones y prácticas emergidas de aquel tenebroso período. En este sentido, pienso concretamente en un proceso revisionista/depuracionista del Partido Colorado, aunque, tal como dice Paz Encina, “aún no se habla porque lo

hicieron demasiado bien”.⁷⁶ Y en esta tarea, el naciente y joven cine paraguayo va afianzando sus primeros pasos, mientras que la autonomía estética de la narrativa literaria es un espacio que parece comenzar a conquistarse.

BIBLIOGRAFÍA

- Areces, Nidia R., *Estado y frontera en el Paraguay: Concepción durante el gobierno del Dr. Francia*, Biblioteca de estudios paraguayos, vol. 68, Colección Bicentenario, Asunción (Paraguay): Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción, 2007.
- Amado, Najeeb (coord.), *Nueva narrativa paraguaya: Antología de cuentos*, Asunción: Andadura, 2013.
- Capdevila, Luc, “Le passé/présent entre dictature et transition politique dans la société paraguayenne contemporaine”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Coloquios, Puesto en línea el 22 marzo 2008, consultado el 13 junio 2017. URL: <http://nuevomundo.revues.org/28802>; DOI: 10.4000/nuevomundo.28802
- Encina, Paz, *Ejercicios de memoria*, Coproducción de Alemania, Argentina, Francia, Paraguay, Qatar, 2016, 70 min.
- Escobar, Ticio, “Las otras modernidades. Notas sobre la modernidad artística en el Cono Sur: el caso paraguayo”, *Estéticas UNAM*, 1998. Consultado en la red 13/5/2017: www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/TicioEscobar.PDF
- Giménez Espinosa, *Hermes, Memorias de Dios*, Asunción: Arandurã, 2002.

⁷⁶ Entrevista a la directora de *Hamaca paraguaya* (2006), sobre la instalación presentada el 22 de diciembre de 2012, al cumplirse 20 años del descubrimiento del Archivo del Terror: <https://www.youtube.com/watch?v=FgC3BxcMqui>

- Langa Pizarro, Mar y José Vicente Peiró Barco, “Revisiones de la literatura paraguaya”, *América sin nombre*, N.º 4, diciembre de 2002, Boletín de la unidad de investigaciones de la Universidad de Alicante: “Recuperación del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano”.
- Laterza, G., “Legitimidad y legalidad en el nuevo contexto político paraguayo”, *Revista paraguaya de sociología*, Centro paraguayo de estudios sociológicos, Año 26, N.º 76.
- Logie, Ilse y July De Wilde, “El uso de estrategias irónicas en la producción literaria de los ‘hijos’ de la última dictadura argentina”, en Adriaensen B. (ed.), *Ironía y violencia en la cultura latinoamericana*, 2015, en prensa.
- Martínez Rubio, José, “Auto ficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua”, Castilla, *Estudios de Literatura*, N.º 5, 2014.
- Méndez-Faith, Teresa, *Paraguay: novela y exilio*, Asunción: Intercontinental Editora, 2009.
- Rosa, Nicolás, *El arte y el olvido y tres ensayos sobre mujeres*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- Rivarola, D. M., “Política y sociedad en el Paraguay contemporáneo: el autoritarismo y la democracia”, *Revista paraguaya de sociología*, Centro paraguayo de estudios sociológicos, Año 25, N.º 73, 1988.
- Rivarola, Lachi, Vial, *Ciudadanía y partidos políticos*, Asunción: Edición Protagonistas del proceso electoral, 2008.
- Soler, L., “Grandes estructuras y largas duraciones. Análisis socio-histórico de las condiciones de la democracia en Paraguay”, en *II Taller Paraguay como objeto de estudio de las ciencias sociales*, Asunción, 2009, mayo 7-9.
- Villagra, María Elena y Guido Rodríguez Alcalá, *Narrativa paraguaya (1980-1990)*, Asunción: Editorial Don Bosco, 1992.
- Voionmaa, Daniel Noemí, “Después de la larga noche: narrativa paraguaya contemporánea”, *Meridional*, Número 6, abril 2016, 67-87.

Weinrichter, Antonio, *Desvío de lo Real: el cine de la no ficción*, Madrid: T&B Editoriales, 2005.

LAURA SCARABELLI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

LA PALABRA POSIBLE:

DIAMELA ELTIT Y LA PRÁCTICA DEL TESTIMONIO

Tanto en sus experimentaciones declaradamente testimoniales como en su obra narrativa, la escritora chilena Diamela Eltit reflexiona sobre la palabra “imposible” del testigo, abriéndola a nuevas significaciones. El Padre Mío y el Infarto del alma presentan cuerpos lastimados por las lógicas represivas del estado, “lugares de la memoria” que exhiben las formas de control e invención del miedo, inscritas en las sociedades tras la dictadura. Al mismo tiempo, intensas figuras de meta-testigos ocupan las páginas de sus últimas novelas, convirtiendo el acto del narrar en una práctica de afirmación de nuevas posibilidades de decibilidad de lo real. En este trabajo me propongo indagar la peculiar construcción de estas figuras, que edifican una práctica testimonial capaz de subvertir los límites del género.

En un reciente ensayo, la escritora chilena Diamela Eltit, llamada a reflexionar sobre el testimonio, su herencia y transmisión, menciona el ambiguo destino de un grupo de prisioneros que sobrevivieron a los fusilamientos clandestinos a manos de representantes del estado chileno, en el marco del golpe de estado de 1973.⁷⁷

⁷⁷ En el libro de la socióloga y periodista Cherie Zalaquett, *Sobrevivir a un fusilamiento. Ocho historias reales* (El Mercurio, Santiago de Chile, 2005), los mismos protagonistas cuentan lo que vivieron. La autora expresa las dificultades que encontró en la recopilación de los testimonios, debido al sentimiento de frustración de los sobrevivientes, cansados de presentarse

La autora reflexiona sobre su estatuto de suspensión entre la vida y la muerte, sobre la doble imposibilidad de volver a vivir una vida inexorablemente interrumpida por el fusilamiento y gozar rotundamente del eterno descanso.

Estos ex-prisioneros son sobrevivientes: ni vivos ni muertos, prendidos en una condición de incertidumbre, a punto de gritar de viva voz la experiencia que les ha tocado vivir, de activar el lenguaje para explicitar su propia historia y, al mismo tiempo, encerrados en una paradójica situación de imposibilidad de afirmación radical de su existencia, quebrada por el fusilamiento. Habitando el temor de no ser creídos, reconocidos, comprendidos. Muertos en vida y vivos en la muerte: incomprensibles testigos de un indefinido tiempo del fin.

Esta es una arista quizás lateral, pero muy significativa de la tragedia chilena, pues no se trata de meros “sobrevivientes”, sino de habitantes que quedaron capturados o encapsulados en un pliegue. Porque para los registros históricos son “los fusilados”. Ellos viven una situación otra, inédita o inusual que produce un desplazamiento tanto de la vida como de la muerte.⁷⁸

En su relato se refleja el horror, se configura como un espectro de lo que no se puede afirmar y escuchar, es un desafío a la decibilidad que altera inexorablemente las

a miles de juicios, contar su historia y no ser escuchados, ni recibir un mínimo resarcimiento por los daños padecidos. ¿Por qué y para qué volver a vivir dichos instantes trágicos? ¿Cuáles son las razones que pueden justificar el acto de memoria si nadie se pone a la escucha? ¿A qué sirve enfrentar el martirio del recuerdo si la sociedad prefiere la vía del olvido y no está dispuesta a hacerse cargo del derecho a la vida? A partir de estas interrogaciones se desencadena una serie de importantes cuestiones que rozan la dimensión ontológica del evento traumático. ¿El testimonio es realmente posible? ¿El hecho traumático se puede procesar en discurso? ¿Existe una realidad del trauma independiente de la elaboración del sujeto?

⁷⁸ Eltit, Diamela, “En la zona intensa del otro, yo misma”, en *Réplicas, Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago: Seix Barral, 2016, 377.

categorías estables con las cuales solemos ordenar y clasificar lo real.⁷⁹

Su testimonio se instala en los umbrales de una experiencia suspendida entre lo narrable y lo inenarrable; recorre los senderos del vacío y de la ausencia, terrenos que carecen de palabras y de conceptos.

Estas inusitadas figuras de la “muerte en vida” nos ofrecen un eje interpretativo importante de la poética de Diamela Eltit: nos permiten acceder a su peculiar visión del testimonio, que se concreta a través de cuatro “ejercicios”, literarios y metaliterarios,⁸⁰ acciones narrativas que le permiten reflexionar sobre el género, abriéndolo a nuevas significaciones.

Como subraya la misma autora, los sobrevivientes al fusilamiento de 1973 bien representan la condición paradójica del testimonio, configurando una respuesta solo aparentemente definitiva a las argumentaciones de Giorgio Agamben sobre la cadena de imposibilidades que todo acto testimonial conlleva.

El filósofo, reflexionando sobre la tragedia de Auschwitz en el prisma de la obra de Primo Levi, afirma que los que hubieran podido dar testimonio integral de los hechos no sobrevivieron, y si lo hicieron, no pudieron hacer otra cosa sino exhibir una palabra

⁷⁹ Al interrogarse sobre el estatuto del testigo, Primo Levi afirma que una de las pesadillas más comunes entre los detenidos coincidía en la figuración del contar su propia historia y no ser creídos, debido a la inconmensurabilidad de los hechos narrados. Dichas palabras expresan rotundamente los límites de la experiencia en los campos y los desafíos de decibilidad que dicha experiencia conlleva.

⁸⁰ Me refiero a *El Padre Mío* (1989), objeto principal de este trabajo, que Eltit compone gracias a la colaboración con la artista visual Lotty Rosenfeld y es la transcripción literal de tres monólogos de un vagabundo enfermo mental instalado en los suburbios de Santiago de Chile; *El infarto del alma* (1994), foto-texto realizado con la fotógrafa Paz Errázuriz que reconstruye la vida de los internados del hospital psiquiátrico de Putaendo; *Puño y Letra* (2005), reconstrucción documentada del proceso argentino del ciudadano chileno Arancibia Clavel, acusado de la muerte del general Carlos Prats y de su mujer; y *Elena Caffarena: el derecho a voz, el derecho a voto* (2003), larga entrevista con la feminista Elena Caffarena. Todas estas incursiones en la práctica testimonial muestran una constante alrededor del género, su posible definición y redefinición a partir de la puesta en tela de juicio de sus principales nudos de articulación: la referencialidad del discurso, la relación entre testimonio directo y vicario, las superposiciones entre diferentes niveles y tiempos del testimonio.

quebrada, debilitada. Los que sí pudieron hablar, las “excepciones” de Levi,⁸¹ no vivieron radicalmente la experiencia, la heredaron del “musulmán”, único testigo integral y silente. Mirándolos a los ojos, interceptaron el abismo de su experiencia, adquiriendo visión del horror. Solamente este acto de escucha, esta asunción de una mirada otra y ajena, posibilitó su presencia, en la traducción de su habla muda, siempre parcial, interrogación permanente, resto, laguna y vacío.

Se trata, en resumidas cuentas, de la acción de un testigo vicario, portador de un espacio abismal de cuestionamiento.

Lo que me resulta particularmente sugerente en la argumentación de Agamben no es tan solo la reflexión sobre la imposibilidad de por sí del testimonio, es decir, la teoría del testigo integral,⁸² sino la exploración de las posibilidades que surgen de dicha imposibilidad.

⁸¹ Levi dice: “Lo repito, no somos nosotros, los sobrevivientes, los verdaderos testigos. [...] Los sobrevivientes somos una minoría anómala además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones o por su habilidad, o su suerte, no han tocado fondo. Quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo; son ellos, los ‘musulmanes’, los hundidos, los verdaderos testigos, aquellos cuya declaración habría podido tener una significación general. Ellos son la regla, nosotros la excepción”. Levi, Primo, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona: Muchnik, 1989, 72-73.

⁸² Una lectura reduccionista de la compleja teoría agambeniana, orientada únicamente a reconocer la validez del paradigma de la imposibilidad del testimonio, puede llevar a formas de deslegitimación de la voz del testigo y a la puesta en tela de juicio de su palabra y su verdad. En realidad, el mismo Agamben subraya que entre las tres raíces etimológicas que definen la palabra “testigo” encontramos la voz *martyr*, es decir, mártir. Es importante subrayar que el término griego procede de un verbo que significa “recordar”: el mártir tiene vocación al recuerdo, no puede evitar recordar. Agamben evidencia que la verdad del testimonio no remite únicamente a su presencia en el lugar de los hechos: el mártir es quien está dispuesto a sacrificar su propia vida por amor a sus creencias, de las que se ha hecho cargo y profeta. Siguiendo esta argumentación, podemos afirmar que la verdad del testigo no está únicamente relacionada con la historia que ha vivido en carne propia, sino con la cadena de implicaciones y vínculos que lo relacionan a la(s) historia(s) de los demás. El testigo se ha encargado de la verdad de dichas historias y está dispuesto a sacrificar su misma vida por transmitir y profesarlas. A partir de esta argumentación, las palabras de Agamben no están cuestionando la “verdad” del testigo, sino su “autoridad”, que se afirma en sus acciones, pese a la parcialidad implícita en su circunstancia, reflejo de las múltiples tensiones que su lengua (y nuestro lenguaje) intenta colmar. Véase Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia: Pre-Textos, 2002, 143 y siguientes.

Según este planteamiento, la responsabilidad del testigo coincide con el hacerse cargo de una “visión”, una interpretación de lo real, mediante una serie de aproximaciones que no se proponen cuestionar la posibilidad misma del testimonio, sino las modalidades a través de las cuales dicho testimonio se transmite.

Tanto los testigos directos como los pseudo-testigos o testigos vicarios (es decir, los que “reciben” el testimonio) se encuentran en una misma encrucijada: ¿cómo encontrar la palabra para decir lo indecible, narrar lo inenarrable? ¿Cómo explicar lo que está fuera de los confines de lo representable, más allá de la misma lengua?

La lengua del testimonio es una lengua que ya no significa, pero que, en ese su no significar, se adentra en lo sin lengua hasta recoger otra insignificancia, la del testigo integral, la del que no puede prestar testimonio.⁸³

Dicho en otros términos, más allá de toda argumentación sobre lo indecible, puesto que la representación ha sobrevivido al horror, pese a todo,⁸⁴ lo que queda por analizar es la consistencia de la representación posible, de la palabra posible. Por este orden de cuestionamientos, la experiencia límite de los sobrevivientes chilenos, regresados simbólicamente de la muerte para contarla y para hacerse cargo del compromiso de la narración, resulta paradigmática:

⁸³ Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz*, cit., 34

⁸⁴ Georges Didi-Huberman articula una intensa reflexión sobre la posibilidad y necesidad de diálogo con el “inimaginable”. El autor deconstruye la estética negativa que caracteriza las teorías de la indecibilidad del Holocausto mediante la simple exhibición y análisis de las “fotografías robadas” del campo de Auschwitz, acto de figuración que cristaliza lo invisible para siempre. El reto que conllevan estas imágenes es precisamente la búsqueda de una modalidad de representación, de una forma de afirmación del horror. Véase Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós, 2004, parte segunda.

[...] desde el punto de vista más material que porta lo simbólico, estos testigos chilenos “volvieron” en un sentido dual, regresaron como dobles testigos, tanto para contar sus propias muertes como para relatar la de los otros. Más aún se reconocen ellos mismos como asesinados y son contenidos y clasificados en los archivos de la masacre chilena como “los fusilados”.⁸⁵

EL PADRE MÍO: LUGAR DE LA PALABRA POSIBLE

La acepción agambeniana del testimonio como paradójico lugar de encuentro entre lo decible y lo indecible de la lengua es el prisma que orienta mi análisis de la práctica testimonial de Diamela Eltit, así como se realiza en las páginas de *El Padre mío*.

La misma autora reteje la génesis del texto, en una especie de continuidad con la historia de los sobrevivientes chilenos. Tras la presentación de su escritura como una zona abiertamente política, terreno que articula un régimen de signos subversivos y nómadas,⁸⁶ Eltit empieza a describir el espacio y la circunstancia que dieron origen a la experimentación testimonial en los márgenes de la ciudad, realizada junto con la artista visual Lotty Rosenfeld. Un trabajo de investigación poco estructurado encaminado a sondear los diferentes espectros de la ciudad, rozando los límites de lo irracional.⁸⁷

⁸⁵ Eltit, Diamela, “En la zona intensa del otro...”, cit., 379.

⁸⁶ Para una definición de la poética excéntrica y analógica de la escritora, véase el ensayo “Errante, errática”, en Lértora J. C. (ed.), *Una poética de literatura menor. La narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1993.

⁸⁷ Como afirma la misma autora en el ensayo que acompaña los tres monólogos de *El Padre Mío*, empezó a recorrer diferentes zonas periféricas de la ciudad de Santiago, hospitales abandonados, barrios prostibularios, espacios de vagabundaje, con la esperanza de capturar “una estética ganadora de significaciones culturales”, reflejo oculto de la amnésica sociedad chilena y de sus pasadas políticas dictatoriales. Los resultados de estas incursiones en la ciudad coinciden con una serie de películas realizadas por la artista visual Rosenfeld entre 1981 y 1985, en las cuales Diamela Eltit entrevista a un homosexual, a un vendedor ambulante y a un transexual. Véase Lazzara, Michael, “Una poética de lo imposible (*El*

En una de estas peregrinaciones, las dos artistas descubren al hombre que, a distancia de años, debería convertirse en El Padre mío. Un enfermo mental en un eriazó de la periferia santiaguina, con su exuberancia de palabra indeterminada vaciada de todo sentido, instalado en su precaria morada: una serie de objetos amontonados y esparcidos a su alrededor, poderosa metáfora de la experiencia chilena de la transición. Eltit describe con estas palabras el momento del primer encuentro:

Así fue, callejeando, como conocimos al que años después iba a denominar El Padre Mío. Y cuando se produjo ese momento todo, el suspenso de ese tiempo y parte de mi historia, adquirió un sentido. Supe que no solo lo había encontrado a él, sino que había encontrado el centro más exacto de una parte vagabunda y callejera de mí misma. Fue el fin de una búsqueda y el apaciguamiento de mi sed de calle. Ocurrió en el año 1983. Volvimos a buscarlo en 1984 y allí seguía hablando y hablaba también vertiginosamente en el año 1985. Cuando retornamos en 1986 él ya no estaba.⁸⁸

Lotty Rosenfeld graba tres videos con monólogos del Padre Mío y Diamela Eltit, junto con su hija, se encarga de realizar la transcripción de su habla. El texto, únicamente acompañado por un prólogo o, mejor dicho, una presentación de pocas páginas, procede de esta operación colectiva.

Ya a partir de la descripción de la morfología de la obra, resulta evidente que la acción de las dos artistas se irradia de la fisicidad misma del vagabundo: no quieren aislar un caso de estudio, tomando distancia de su objeto de análisis y seleccionando

Padre Mío de Diamela Eltit”, en *Prismas de la memoria. Narración y trauma en la transición chilena*, Santiago: Cuarto Propio, 2007, 75.

⁸⁸ Eltit, Diamela, “En la zona intensa del otro, yo misma”, 382.

asépticamente su consistencia. Están primeramente interesadas en individuar una zona, una brecha que pueda movilizar la escritura.

Por todas estas razones, mi lectura de *El Padre Mío* no está volcada al análisis de la imposibilidad de la palabra del protagonista, mediada por la acción interpretativa de las dos autoras. No pretendo subrayar el desafío a la falta de sentido del discurso monolítico del Padre-Patria, como tampoco me interesa explorar las modalidades de legitimación de la palabra del esquizofrénico, voz destinada al silencio. Lo que me resulta sumamente productivo es el escenario mismo del ejercicio testimonial, su construcción, vívida concreción del espacio entre decible e indecible, del camino hacia el “más allá” de la lengua.

Parafraseando una expresión de la misma autora, me gusta pensar en la fisicidad del vagabundo, en su palabra exuberante y excéntrica como lugar de la memoria.⁸⁹ El cuerpo del Padre Mío se convierte en lugar de exhibición de lo que no se puede narrar: terreno de apertura de la palabra que supera todas las posibilidades del lenguaje y de sus signos. No podemos hablar de alegoría⁹⁰ del Estado porque no estamos frente a una palabra inmóvil, criptografía o reliquia, nada que se parezca a una cripta que pueda albergar una conceptualización fija y oscura. Se trata de un movimiento analógico edificado sobre la articulación de la imagen verbal, vacilante en sus indefinidas tramas,

⁸⁹ En la acepción de Pierre Nora, los lugares de la memoria no son tan solo espacios físicos, no se reducen a monumentos memorables o objetos tangibles y materiales. Son elementos simbólicos que surgen de determinados contextos y culturas y que se convierten en factores de reconocimiento de la comunidad. Véase Nora, Pierre, *Le lieux de la mémoire*, Paris: Seuil, 1984.

⁹⁰ Sobre la alegoría como clave de lectura de la novela argentina y chilena, véase el ensayo de Avelar, Idelber, *Alegorías de la derrota. La ficción posdictatorial y el trabajo del duelo* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000). Bajo el prisma de la interpretación benjaminiana de la alegoría, Avelar la define como “...imagen arrancada al pasado, mónada que retiene en sí la sobrevida del mundo que evoca, la alegoría remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres” (22). Según mi perspectiva, dicha inmovilidad de las ruinas, así como el sentimiento de renuncia frente a la derrota, no son propios de la escritura de Diamela Eltit. La autora en sus obras elabora estrategias de fuga fundadas en un profundo amor y fe en el poder eufórico de la literatura, en la vigencia de su aura en la era de la post-aura.

una armazón que no habita de manera estable el lenguaje y oscila dentro y fuera de la lengua, rozando los límites del sentido y de la decibilidad.

Dicha “estratificación” se con-funde con los fluidos rostros de los sin-historia que pueblan la ciudad de Santiago, desarmando toda posibilidad de visión:

Sus presencias armadas en la pura apariencia, siguiendo un complejo y desgarrado orden cosmético, dejaban entrever significaciones múltiples, desde la multiplicidad de aditivos que componían la violenta exterioridad a la que se habían reducido [...] Cargando todas sus pertenencias en sacos, bolsas, cajas o paquetes, esos bultos eran una apariencia más [...] La copia de una historia personal marcada por la posesión de objetos testimoniadores de la existencia de un pasado. De esta manera, la elaboración de significaciones solo era legible en la suma de síntomas externos que se ponían a operar [...] 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.⁹¹

La difuminada descripción de los vagabundos y de sus pobres posesiones abre el campo a la poderosa representación del Padre Mío. La misma autora no puede hacer otra cosa que abandonarse a su consistencia gracias a una vívida imagen verbal, una verdadera escultura de la periferia, figuración que navega entre el detalle y la totalidad, imagen que acoge en simultaneidad instantáneas del pasado y del presente, intenso ícono que despliega la penosa circunstancia chilena:

Conocí al Padre Mío en 1983. Habitaba en un eriazo en la Comuna de Conchalí.

Su modo de apropiación del espacio hablaba de una ya larga instalación en el

⁹¹ Eltit, Diamela, *El Padre Mío...*, cit., 11.

lugar; ropas colgadas en los arbustos, diarios antiguos, piedras de una fogata, y un gran tarro lleno de agua demarcaban un centro que era recorrido una y otra vez por el hombre que llamo El Padre Mío [...] Es Chile, pensé. Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre. Jirones de diario, sílabas de muerte, pausas de mentiras, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena, pensé. Es Chile, pensé.⁹²

El Padre Mío, vagabundo entre los vagabundos, se convierte en el único espacio de representación que consigue evocar la Nación, integralmente. Su consistencia debilitada penetra la crisis del lenguaje, asimila la infección de la memoria y ocupa la desarticulación de toda ideología. No es alegoría estática de la derrota sino metáfora viva que nos permite asomarnos al desastre, asumirlo y, al mismo tiempo, vislumbrar una posible vía de escape. La misma línea de fuga se inocula en la escritura de Eltit que, a modo de cierre de lo que pudiera parecer un ícono del fracaso, asevera:

Reconociendo que las palabras me hablan cuando me hablan, que en general me entrapa el lenguaje oral, que estoy seducida y comprometida por esta habla que recibí o encontré en la ciudad inesperadamente precisa, hoy recuerdo que pensé: es literatura, es como literatura.⁹³

¿Cómo se puede legitimar la palabra imposible de un enfermo mental? ¿Cómo traducir este verbo desvelado, reaparecido, esta palabra que debe ser mediada por una especie de mandato ético? ¿Cómo atestiguar la exuberancia oral del Padre Mío, su consistencia precaria y exacta? En el prisma de la literatura y de su función procreativa,

⁹² *Ibid*, 15

⁹³ *Ibid*, 12.

Eltit, agente de la presencia trágica del Padre Mío, su Padre, acepta “hacerse testigo”, asume el testimonio del loco, la voz quebrada del otro, desafiando los límites de la misma decibilidad, haciéndola posible. Vamos a ver cómo.

LOS TRES MOVIMIENTOS DEL TESTIMONIO

La traducción de la palabra del vagabundo, verbo que roza permanentemente los límites de la irresolución, se realiza a través de tres acciones,⁹⁴ en las cuales es evidente el paradójico esfuerzo por capturar algo que, ya de por sí, resulta imposible enclaustrar en las mallas del sentido, es decir, el cuerpo, el hacerse-cuerpo del testimonio.

PRIMERA ACCIÓN: LA DISEMINACIÓN DEL TESTIGO

En una nota de apertura, antes de la presentación del texto, Diamela Eltit nos habla de su morfología y de la compleja gestación del mismo, que compartió con una serie de coautores. En primer lugar, la presencia del Padre Mío se debe a las películas de Lotty Rosenfeld, que literalmente rastrearon las huellas del vagabundo. En segunda instancia, el testimonio no hubiera sido posible sin el apoyo del amigo editor Francisco Zegers, quien autorizó la publicación de esta “palabra hallada en la ciudad”. Finalmente, Eltit da la gracias al escritor Gonzalo Muñoz, cuyo aporte fue fundamental para la redacción de la presentación, y a su hija Dánisa, que colaboró en la transcripción de los tres monólogos del loco.

⁹⁴ Hablo de acciones o movimientos para evidenciar la praxis analógica que se realiza en dicha operación textual. La palabra del Padre no puede cristalizarse en discurso, tiene necesariamente que mostrar toda su indefinición, su permanente evasión de las mallas del lenguaje, la exhibición de la carga significativa del hacerse-cuerpo del testimonio.

A partir de estas consideraciones, podemos avanzar con una pregunta: ¿quién es el verdadero autor de la obra? ¿El vagabundo? ¿Lotty Rosenfeld, que se encarga de las grabaciones? ¿Diamela Eltit, que firma el texto, o la hija Dánisa, que realiza la transcripción? ¿Gonzalo Muñoz, que interviene en la presentación? ¿Todos o nadie?

En un poderoso vuelco, las operaciones de control y manipulación del texto por parte del autor se encuentran aquí suplantadas por una acción coral, fundada en el diálogo y la contaminación, una praxis que no “ocupa” la palabra del testigo, sino la acompaña y la asesora, no pretende seleccionarla y disciplinarla, se propone únicamente hacerla existir, habilitando todos sus restos.

No se trata tan solo de exhibir lo indecible, es una operación de ayuda, cooperación y complicidad que se realiza gracias a un constante esfuerzo del sentido, explicitado mediante distintos ejercicios: la operación fílmica,⁹⁵ la transcripción y la presentación, analógica acción del pensamiento que pospone indefinidamente todo sentido último y totalizador, único lugar que puede encarnar la palabra del vagabundo.

Si el deseo que mueve el texto se inscribe en la operación de auxilio a la palabra debilitada del loco, la autora no puede hacer otra cosa sino dejarse arrastrar por dicho verbo, que la entrapa en los pliegues de su exuberante consistencia. La palabra de quien irá asumiendo como Padre es revelación, el acceso a dicha palabra está íntimamente vinculado a un acto de fe,⁹⁶ es un verbo que debemos necesariamente

⁹⁵ Para un detenido análisis de la relación entre voz e imagen del video del Padre Mío, véase Lazzara, Michael, *Prismas de la memoria...*, cit., 104-106.

⁹⁶ Retomo aquí las argumentaciones de Paul Ricoeur sobre el testimonio como figura de la atestación. Para Ricoeur, el testigo fiel no coincide con el testigo exacto: es el que consagra su adhesión a la causa que defiende por la profesión profunda de su convicción que lo puede llevar hasta el sacrificio de su misma vida. A partir de estas palabras podemos afirmar que el testimonio no se puede considerar como simple transmisión de experiencias vividas en primera persona. Es, más bien, interpretación y asunción de las mismas mediante una opinión y un juicio: el testigo en su acto no traduce tan solo la percepción de lo que ha vivido sino su interpretación; no es importante el contenido del testimonio sino el compromiso que el testigo tiene con su palabra, su autoridad y su convicción, determinadas por la misma acción del testimoniar, prueba extra-técnica, es decir, exterior a todos los argumentos que el orador puede inventar. Véase Ricoeur,

creer. A partir de esta argumentación podemos afirmar que el testimonio no se configura como verdad sino como creencia, no obedece a la doxa, procede de la misma relación con el testigo, de la fe incondicionada en la palabra otra, la palabra del otro. El testimonio no es objetividad entregada a un discurso, sino subjetividad del testigo que lo produce que, tras su palabra, habla por su cuerpo y por su carne. ¿Cómo interpretar dicha subjetividad? En la “Presentación”, apartado textual que “hace existir” al vagabundo, la autora explicita con estas palabras su acción:

Hube de ubicarme, otra vez, en un lugar diverso, en un espacio de suplantación que no apela a revertir nada, a curar nada, como no sea instalar el efecto conmovedor de esta habla y la relación estética con sus palabras vaciadas de sentido, de cualquier lógica, salvo la angustia de la persecución silábica, el eco encadenatorio de las rimas, la situación vital del sujeto que habla, la existencia rigurosamente real de los márgenes en la ciudad y en esta escena marginal.

En suma, actuar desde la narrativa. Desde la literatura.⁹⁷

La decibilidad debilitada del protagonista ocupa el entero escenario. No es importante recobrar el significado de su habla fragmentada sino dejarse arrastrar por la cadena de sugerencias que su presencia conlleva: la circunstancia vital del protagonista es literatura, es como literatura. El “efecto de verdad”⁹⁸ que la palabra del loco crea a su alrededor cuenta mucho más que la objetividad aséptica de una serie de contenidos fijos. Este verbo que conduce la precariedad del sentido logra penetrar alternativamente en

Paul, “L’herméneutique du témoignage”, en Castelli, E., *Le Témoignage, Actes du Colloque organisé par le Centre International d’études humanistes et par l’Institut d’études philosophiques de Rome*, Paris: Abier Montaigne, 1972, 35-61.

⁹⁷ Eltit, Diamela, *El Padre Mío*, cit. 19.

⁹⁸ Para profundizar dicha definición, véase Lazzara, Michael, *Prismas de la memoria*, cit., 85-100.

nuestra percepción, más allá del lenguaje, más allá de la razón, quebrando la cripta de la inscripción del signo y explorando indefinidamente sus confines.

SEGUNDA ACCIÓN: EL TESTIMONIO COMO FILIACIÓN

No obstante la misma autora atribuya el título del texto a una cita caótica del primer monólogo del protagonista —que al evocar obsesivamente los personajes principales de su habla, el señor Colvin, el señor Luengo y el Padre Mío, subraya el poder ilimitado que dichas figuras transmiten en su capacidad de controlar y disciplinar la realidad—, la alusión al “nombre del Padre” es el núcleo central del texto. La operación literaria de Eltit abre dicho significante, aparentemente intercambiable con los demás “señores” que habitan la narración, y lo expone a nuevas significaciones gracias a una operación de asunción de la palabra quebrada. El procedimiento de contaminación del verbo del loco se realiza mediante un proceso de asimilación de su fisicidad en la existencia de la protagonista: para sustraerlo del anonimato y del silencio y conferirle la posibilidad de existir, hay que darle un nombre y un rol. Eltit pone en escena un movimiento de filiación que determina una nueva genealogía: el desconocido se convierte en Padre, y no se trata de un padre genérico, sino de su Padre. La relación Padre-Hija es metáfora viva de la práctica de atestación de la palabra, un verbo que testimonia una herencia, una transmisión. El acto de dar existencia al vagabundo en el cuerpo del Padre Mío legitima su voz más allá de toda prueba, hace que su palabra sea posible y reconocible. Es más: la palabra del loco, ahora Padre, suplanta el discurso monológico del poder, representado por las cambiantes figuraciones del señor Luengo, el señor Colvin y Padre Mío. La presencia del Padre coincide con el vagabundo, su palabra es posible y digna de fe, su verbo descompuesto es el único lugar que (d)enuncia una verdad incómoda y contundente:

Y su apropiación de la ciudad demuestra que, a pesar de todos los presupuestos, reglas, análisis y hasta buenas intenciones, existen personas con una maravillosa pulsión de sobrevivencia y que, sin renunciar al sufrimiento y a la autoexclusión, optan por una forma parecida a un tipo de admirable autonomía.⁹⁹

Una palabra definitivamente autónoma, que ocupa y desarticula el discurso monocorde y eufemístico de la dictadura.

TERCERA ACCIÓN: EL TESTIMONIO EN EL UMBRAL

Como bien afirma Michael Lazzara, encontrar un sentido a los tres monólogos del Padre Mío es una actividad de por sí improductiva. Lo que resulta más interesante explorar es lo que queda del testimonio, sus huellas, lo que evoca e insinúa esta palabra.

A partir de estas premisas, no intentaré penetrar en los mecanismos de dicho discurso, operación ya realizada por una serie de aportes críticos.¹⁰⁰ Mi propuesta reside en un acercamiento diferente, alternativo, que se propone explorar los umbrales del texto¹⁰¹ a partir del título y la presentación.

Mediante un inédito vuelco de la significación, Eltit logra un doble objetivo: por un lado, denuncia la palabra contaminada y contaminante del poder en las figuras del señor Colvin, el señor Luengo y el Padre Mío, siniestras réplicas de Pinochet; por el

⁹⁹ Eltit, Diamela, “En la zona intensa del otro yo misma”, cit., 385.

¹⁰⁰ Pese a sus preliminares declaraciones sobre la imposibilidad de penetración en el habla del vagabundo, el mismo Lazzara intenta encontrar una serie de modalidades de interpretación del texto y de construcción de sus mecanismos discursivos, permeados por la locura. Estos dispositivos, negativos, coinciden con la retórica del silencio y el quiebre entre significado y significante. Véase Lazzara, Michael, *Prismas de la memoria*, cit., 85 y sigs. y Norat, G. *Marginalities. Eltit and the subversion of mainstream literature in Chile*, Associated University Presses, London: 2002, 70-84.

¹⁰¹ En la acepción de G. Genette, que define los apartados paratextuales como umbrales del texto. Véase Genette, G., *Umbrales*, México: Siglo XXI, 2001 (sobre todo la introducción).

otro, evade y elude dichas figuras y, al mismo tiempo, las formas de control lingüístico que el régimen dictatorial impone, asumiendo la filiación paterna y haciéndose cargo de su habla.

Durante la dictadura de Pinochet no asistimos tan solo a un gran incremento de los mecanismos de censura, destinados a borrar y silenciar todo elemento de disidencia y resistencia a los designios del régimen; se realiza además una verdadera transformación de la lengua, funcional en la nueva construcción del estado. Empiezan a ingresar en la escena pública una serie de eufemísticas desviaciones útiles para justificar, más o menos racionalmente, formas de violencia, abuso y constante violación de los derechos humanos. Un lenguaje totalmente autorreferencial, edificado a imagen y semejanza del ícono de dicha transformación: el general Pinochet. Desde su primera aparición televisiva, en la noche del 11 de septiembre, el militar ocupa las casas chilenas con su rostro burdo y saturado, síntoma de una nueva modalidad del “decir”, álgida y monolítica. La misma Eltit reflexiona sobre este inédito léxico nacional a partir de un intenso retrato de su líder:

Por primera vez, para algunos de nosotros, aparecía públicamente el rostro que no iba a cesar, porque era el general Pinochet quien encabezaba la nueva Junta, amparado tras lentes oscuros, escamoteando la dirección de su mirada, una mirada imposible de detectar detrás de esos lentes que eran otra forma de blindaje, ratificándose la implantación de una atmósfera rígida, solventada por el nuevo lenguaje público que perseguía una comunicación idéntica a los bandos militares, idéntica por su abismante escasez, por su tono impositivo, por la palabra seca y oclusiva que circulaba por la cara menos que impasible de lo que semejaba a un padre arcaico que, desde la convincente teatralidad de su enojo,

parecía decidido a tomar cualquier medida para demostrar la plenitud de su poder patriarcal.¹⁰²

Las lentes oscuras del general, especie de prisma opaco que filtra el mundo, representan la nueva “visión” del estado. Subrayan un paradójico y dramático quiebre entre los designios y los ideales del gobierno y su referente: Chile. Las rígidas geometrías de los discursos sincopados y caóticos de la junta militar se ensamblan con las frases fragmentadas del vagabundo, en la con-fusión de sus significados (señor Colvin, señor Luengo, Padre Mío, Pinochet), insinuando una asimilación que encuentra su centro en la trágica tensión hacia el absoluto y la plenitud, una forma hipertrófica del yo que puede contener el mundo, una especie de esquizofrénica literalización de lo real.¹⁰³

Gracias a la resemantización del nombre del Padre la autora rescata la voz del vagabundo del silencio y la invisibilidad, creando una constelación de puntos de fuga para la imposible integralidad de su verbo mediante una técnica de “acompañamiento” del texto. Este procedimiento está ya presente en el carácter liminal de la presentación, que consiste, sobre todo, en la exhibición del cuerpo del testigo. El Padre Mío, como el testigo de Ricoeur, es palabra que basa su autoridad en la misma acción del testimoniar, un testimonio que tenemos que aceptar con fe, debido a su misma presencia:

El Padre Mío era diferente. Su vertiginosa circular presencia lingüística no tenía principio ni fin. El barroco se había implantado en su lengua móvil haciéndola estallar. [...] Enjuto, rigurosamente limpio, su físico estragado acusaba el efecto

¹⁰² Eltít, Diamela, “Las dos caras de la moneda”, en *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, Planeta/Ariel, Santiago de Chile: 2000, 21-2.

¹⁰³ Sobre la construcción de la realidad por parte de los psicóticos, véase Consoli, S., “El relato del psicótico”, en Kristeva J., (ed.), *Loca verdad. Verdad y verosimilitud del texto psicótico*, Madrid: Fundamentos, 1995, 94-98.

de someterse a variadas e intensas condiciones climáticas. Vivía permanentemente a la intemperie.

Debo enfatizar su extraordinaria capacidad de sobrevivencia, dado que su mente estaba detenida en un punto único. Esta mente vaciada de realidad, dedicada a urdir la manera de descifrar su dolorosa y definitiva verdad.¹⁰⁴

El movimiento de esta palabra lejana y nómada, una palabra que delira, sin fin, que rompe los confines del lenguaje, bien representa el hacerse-cuerpo del testimonio, su obstinación, su desafío a la intemperie de lo real, su voluntad de afirmación, pese a todo. Esta palabra incómoda que tenemos que acoger, acercar, comprender.

La imagen del vagabundo en su exuberancia verbal nos entrega una visión del testimonio como proceso: tender a su escucha significa hacer frente a la profundidad de una voz posible en su imposibilidad, significa abrir las mallas de la significación para dejar entrar lo que habita sus confines, “no todavía lengua” sobre la cual tenemos que instalar una serie de indefinidos interrogantes. El cuerpo del testigo, del sobreviviente, está allí para decir lo indecible, para mostrarlo en todos sus pliegues, exhibición que nos aproxima al abismo de una verdad que se puede percibir tan solo en la tensión, en la mueca, en la aproximación.

La escritura de Diamela Eltit interpreta este gesto, es una mano tendida hacia lo insondable, es una herida abierta en el lenguaje, es un cuerpo debilitado: el mismo cuerpo del vagabundo que durante tres años ha ocupado aquel eriazo en la comuna de Conchalí, para después abandonarlo, dejando atrás la huella de su presencia, una marca indeleble, lugar de la memoria que se construye como ejercicio de resistencia a una ausencia.

¹⁰⁴ Eltit, Diamela, *El Padre Mío*, cit., 14.

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar H., “Historias paralelas/historias ejemplares. La historia y la voz del otro”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Dartmouth College, n. 36, 1992, 50-63.
- Agamben G., *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia: Pre-Textos, 2002
- Avelar I., *Alegorías de la derrota. La ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Beverley J., Achugar H. (ed.), “La voz del otro, testimonio, subalternidad y verdad narrativa”, *Revista de crítica latinoamericana* [número monográfico], Dartmouth College, n. 36, 1992.
- Brito E., *Campos Minados. Literatura post-golpe en Chile*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1990.
- Consoli S., “El relato del psicótico”, en J. Kristeva (ed.), *Loca verdad. Verdad y verosimilitud del texto psicótico*, Madrid: Fundamentos, 1995, 94-8.
- Didi-Huberman G., *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós, 2004.
- Dorfman A., “Código político y código literario. El género testimonio en Chile hoy”, en R. Jara, H. Vidal (eds.), *Testimonio y Literatura*, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986, 170-234.
- Eltit D., *El Padre Mío*, Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1989.
- . *Elena Caffarena: el derecho a voz, el derecho a voto*, México: Cuadernos Casa de Chile, 1993.
- . *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago de Chile: Planeta/Ariel, 2000.

- . *Puño y letra*, Santiago de Chile: Seix Barral, 2005.
- . *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago de Chile: Seix Barral, 2016.
- Eltit D., Errázuriz, *El infarto del alma*, Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1994.
- Epple J. A., *El arte de recordar*, Santiago de Chile: Mosquitos Editores, 1994.
- Genette G., *Umbrales*, México: Siglo XXI, 2004.
- Lagos M. I. (ed.), *Creación y resistencia. La narrativa de Diamela Eltit 1983-1998*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Lazzara M. J., *Prismas de la memoria. Narración y trauma en la transición chilena*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007.
- Lértora J. C. (ed.), *Una poética de literatura menor. La narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1993.
- Levi, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona: Muchnik, 1989.
- . *Si esto es un hombre*, Barcelona: El Aleph, 2013.
- Llanos Mardones B., “El sujeto explosionado: Eltit y la geografía del discurso del padre”, *Literatura y Lingüística*, Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago de Chile: n. 10, 1997: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58111997001000002&script=sci_arttext (29/04/2017).
- Malverde I., “Esquizofrenia y literatura: la obsesión discursiva en *El Padre Mío* de Diamela Eltit”, en J. C. Lértora (ed.), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1993, 155-66.
- Morales L., “La verdad del testimonio y la verdad del loco” en R. Carreño Bolívar, *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid: Iberoamericana, 2009, 175-90.
- Moreiras A., “The Aura of Testimonio”, en G. Gugelberger (ed.), *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*, Duke University Press, Durham: 1996, 192-224.
- Narváez J. (ed.), *La invención de la memoria*, Santiago de Chile: Editorial Pehuén, 1988.

- Norat G., *Marginalities. Eltit and the subversion of Mainstream Literature in Chile*, London: Associated University Presses, 2002.
- Nora P., *Le lieux de la mémoire*, Paris: Seuil, 1984.
- Richard N., *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998.
- Ricoeur , “L’herméneutique du témoignage”, en E. Castelli (ed.), *Le Témoignage, Actes du colloque organisé par le Centre international d’études humanistes et par l’Institut d’études philosophiques de Rome*, Paris: Aubier-Montaigne, 1972, 35-61.
- . *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid: Trotta, 2010.
- Tierney-Tello M. B., *Testimony, Ethics and the Aesthetic in Diamela Eltit*, PMLA, Modern Language Association of America, n. 114, v. 1, 1999, 78-96.
- Zalaquett C., *Sobrevivir a un fusilamiento. Ocho historias reales*, Santiago de Chile: El Mercurio, 2005.

NORAH DEI CAS GIRALDI

UNIVERSITE DE LILLE - FRANCIA

HUELLAS DE LA DICTADURA EN URUGUAY:

MEMORIAS Y NUEVAS INDAGACIONES

DESDE LA LITERATURA

Los estragos provocados por las dictaduras y el terrorismo de estado de los 70 en el Cono Sur y sus huellas en el presente son indagados por una constelación de autores de diferentes generaciones en testimonios y ficciones, con variedad de estilos, voces y tonalidades. Estos escritos son salvaguardas contra la violencia y la violación de los derechos humanos. En este trabajo se analiza el aporte de Libro de horas (2017) de Tatiana Oroño, libro plural y acervo de numerosas memorias hermanadas por una voz que da testimonio de la transformación de la sociedad uruguaya durante el inxilio y de las consecuencias de ese pasado traumático.

En 1929, en medio de una Europa en ruinas, entre dos guerras mundiales, xenófoba, en busca de superhombres providenciales, Freud analiza, en *El malestar en la cultura* (1930),¹⁰⁵ el instinto de agresividad que lleva al ser humano a cometer actos

¹⁰⁵ "L'homme n'est pas un être doux, avide d'amour, qui tout au plus serait capable de se défendre s'il est attaqué, mais que, parmi les pulsions qui lui ont été données, il peut compter aussi une part puissante de penchant à l'agression. En conséquence de quoi, le prochain ne représente pas seulement pour lui un auxiliaire ou un objet sexuel, mais aussi une tentation de satisfaire sur lui son agression d'exploiter sans dédommagements sa force de travail, de l'utiliser sexuellement sans son consentement, de s'emparer de son bien, de l'humilier, de le faire souffrir, de le martyriser et de le tuer. *Homo homini lupus*: qui aura le courage, après toutes les expériences de la vie et de l'Histoire, de contester cette phrase ? [...]"

extremos contra su prójimo. En el siglo XX, Hanna Arendt y Giorgio Agamben, en diferentes momentos y con análisis que se encadenan, escrutan las razones de la banalidad con la que los hombres al servicio de un régimen totalitario ejecutan las órdenes más viles e inhumanas.¹⁰⁶ La única defensa y resistencia posibles a esta clase de violencia, a las conductas de intimidación, expulsión, exilios forzosos, represión, tortura, exterminación, lugares comunes del lenguaje y las acciones de los totalitarismos, es seguir denunciando esas prácticas, produciendo un trabajo que nos libere de su yugo, con la acción política, el trabajo científico y la creación. Asimismo, conviene recordar el valor de lo que Jacques Rancière llama “la repartición” o “distribución de lo sensible”, característica que comparten la literatura (J. Rancière analiza sobre todo la novela) y la política.¹⁰⁷ En ambos universos se pone de manifiesto y se representa lo que Rancière llama lo sensible de “existencias suspensivas”, es decir, existencias olvidadas, marginalizadas, desatendidas dentro del orden estatal dominante y las convenciones que éste impone. Para J. Rancière, las acciones de protesta en defensa de los derechos humanos y todo tipo de manifestación que perturbe el orden político y las reglas que rigen el estado nación se asemejan a lo que expresa la literatura, ese universo de palabras,

L'existence de ce penchant à l'agression, que nous pouvons ressentir en nous-mêmes et présupposer à bon droit chez autrui, est le facteur qui perturbe notre relation au prochain et oblige à la culture aux efforts qu'elle déploie. Par suite de cette hostilité primaire des hommes les uns contre les autres, la société culturelle est constamment menacée de ruine.” Freud, Sigmund, *Le malaise dans la culture* (1929). Edición consultada en francés, PUF, Paris: Collection Quadrige, 2015.

¹⁰⁶ Agamben, Giorgio, *Homo Sacer: le pouvoir souverain et la vie nue*, Le Seuil, Paris: 1998. Con la expresión latina del derecho romano que define a una persona que está o ha quedado excluida del sistema, que puede ser exterminada por cualquier otra y en cualquier circunstancia, Agamben define la consecuencia de un poder político absoluto que lleva a “dejar la persona al desnudo”, sin derechos, al impedir que actúe en política. Del punto de vista jurídico, la persona en esta situación se asimila a un exiliado. La paradoja es que en ese proceso de exclusión y discriminación se le da a la persona, implícitamente, un reconocimiento, una identidad jurídica. En la línea de Hannah Arendt (*Los orígenes del totalitarismo*, 1951) la noción de “vida desnuda” de G. Agamben, divide al hombre separando su vida o condición social y política de su vida biológica (su condición vital, del griego, Zoé). Por esta vía, y en su condición de vida al desnudo, el hombre sacer (en el sentido de estar destinado al sacrificio) se encuentra a disposición del Estado de excepción. Y, en el caso de que siga vivo, no tiene ninguna existencia política.

¹⁰⁷ Rancière, Jacques, *Le partage du sensible*, La Fabrique éditions, Paris: 2000, 57-62.

imágenes y signos que piensan. De la *Odisea* a *Jean Santenil* de Marcel Proust (ejemplos tomados por J. Rancière), de *Madame Bovary* a *Mrs. Dalloway*, y de ella a la dramaturgia de la uruguaya Sandra Massera en 1975,¹⁰⁸ un unipersonal en el que la protagonista indaga los recuerdos que tiene de su hermano desaparecido, la literatura piensa en relación con una verdad que se quiere revelar sin saber exactamente el efecto que llegará a tener. La literatura y las artes en general interrumpen el orden establecido por los discursos de la ideología dominante y, en particular, del poder totalitario, al establecer una nueva instancia enunciativa, un nuevo yo o un nuevo “nosotros” que permite revelar verdades ocultas. Para J. Rancière, el poder del arte en el espectador o lector es comparable al que se tiene cuando se practica la política.¹⁰⁹

En estos tiempos insípidos por falta de vigencia de ideologías utópicas que proyecten hacia un futuro mejor, dominados por la violencia racial, política, social y de género, vivimos nuevamente un apagón casi total de democracia en el mundo. ¿Qué nos espera? Como en 1930, en medio de un conflicto mundial, muchos esperan a Godot, para encontrarse finalmente con monstruos que quieren encarnarlo.

ESCRITURAS EN TORNO AL TRAUMA DEJADO POR LAS DICTADURAS

Los estragos provocados por las dictaduras y el terrorismo de Estado de los 70 en el Cono Sur y sus huellas en el presente son indagados por una constelación de autores¹¹⁰ de diferentes generaciones en testimonios y ficciones, con variedad de estilos,

¹⁰⁸ Massera, Sandra, 1975, Montevideo: 2010. Se trata de una pieza de teatro seleccionada para formar parte del espectáculo “Idéntico, 10 años de Teatro por la Identidad” de Abuelas de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 2010. Luego fue representada por la compañía de teatro *El umbral*, en Espacio Teatral Telón Rojo, Montevideo, 2015.

¹⁰⁹ Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris: 2008, 65-66.

¹¹⁰ Empleamos la expresión “constelaciones de escritores” utilizada por E. Berti y E. Cozarinski en las compilaciones que han hecho en torno a Borges o Flaubert. Aquí se trata de universos que no siguen un modelo de autor, sino que componen

voces y tonalidades. Estos escritos son salvaguardas efectivas contra la violencia y la violación de los derechos humanos, ya que con ellos podemos reflexionar y conocer mejor las raíces, los métodos y las consecuencias de ese pasado traumático.

En el caso de Uruguay, la situación de los 70 vuelve a emerger como trauma y problema no resuelto en diferentes expresiones artísticas del presente (cuarenta años después del comienzo de la dictadura), como manera de resistir y cuestionar las verdades ocultadas en los archivos de la dictadura ya que, como se sabe, en Uruguay no se han abierto sino fragmentariamente,¹¹¹ a pesar de las demandas expresadas por la sociedad civil. Son textos que se identifican no sólo con la conciencia política de quien los produce, sino que también dan cuenta de la experiencia colectiva en la que están implicadas varias generaciones, por lo cual, en su conjunto, conforman una memoria que llamo transgeneracional, siguiendo los trabajos de los psicoanalistas Maren Ulriksen de Viñar y Marcelo Viñar, que han estudiado diferentes casos de víctimas de la dictadura uruguaya.¹¹²

Me he dedicado estos últimos años al estudio de varios escritores de esta constelación, a narraciones que emergen de la experiencia de la cárcel y la represión pero también a una toma de conciencia por parte de las nuevas generaciones. Se trata, por ejemplo, de Edda Fabbri y su testimonio de la cárcel en *Oblivion*,¹¹³ de Carlos Liscano, que relata en *El furgón de los locos* cómo pudo sobrellevar la tortura por medio

en común un objeto de análisis y de escritura. Se trata de una comunidad de autores que se refieren al totalitarismo y los modos de represión.

¹¹¹ Cf. Ferraro, María H. et Bouvet Lauriane, compiladoras, *Memoria, verdad y justicia en Uruguay: la gestión del pasado en un escenario de luces y sombras*, Université de Grenoble, Revue ILCEA, 26 - 2016. <https://ilcea.revues.org/3869>. Última consulta, el 20 de enero 2016.

¹¹² Cf. Viñar, Maren y Marcelo, *Fracturas de memoria. Crónicas para una memoria por venir*. Montevideo: Trilce, Colección Desafíos, 1993. Consultable en internet: http://www.trilce.com.uy/pdf/fracturas_de_memoria.pdf.

¹¹³ Fabbri, Edda, *Oblivion*, La Habana: Casa de las Américas, 2007 (1ª edición) y Montevideo: Letraeña Ediciones, 2012 (2ª edición).

de un ejercicio mental que lo separaba del sufrimiento de su cuerpo,¹¹⁴ de *El tigre y la nieve* de Fernando Buttazoni,¹¹⁵ de 1975 de Sandra Massera (ya mencionada más arriba), o de *El examen* de Carlos Rehermann, quien, a pesar de no haber vivido esas ignominias, recrea la violencia verbal en el universo de la cárcel a partir de una relectura de Primo Levi en *Si esto es un hombre*.¹¹⁶

Esta vez elegí analizar *Libro de horas*, de Tatiana Oroño, como ejemplo de una escritura del inxilio, es decir, la que representa a aquellos que no salieron del país y que sufrieron de cara a la dictadura y la barbarie de aquellos años. En textos recientes, Carlos Liscano formula una serie de reflexiones sobre el inxilio:

Hace años, Mario Handler me preguntó cómo había sido la dictadura y yo le dije que no sabía, que yo había estado todo el tiempo en la cárcel. Me parecía, y sigo entendiéndolo así, que quienes sí vivieron la dictadura fueron los que tuvieron que padecerla en sus casas, en el trabajo, en los centros de estudio, en las oficinas públicas. Lo otro, la cárcel, era una situación extrema que no sirve como parámetro de la vida “normal” bajo la dictadura. Hay otra experiencia que, a mi entender, también ejemplifica la vida cotidiana en dictadura: la de los exiliados. El exilio es, como la cárcel, también otra forma de vida. Es consecuencia de la dictadura, pero se vive en libertad. Cualquiera que haya vivido el exilio podría decirme que esa libertad está muy cercenada. La lengua ajena, las costumbres ajenas, la ausencia de pasado en la sociedad acogida, la infancia y la adolescencia

¹¹⁴ Liscano, Carlos, *El furgón de los locos*, Montevideo: Planeta, 2001.

¹¹⁵ Buttazoni, Fernando, *El tigre y la nieve*, Ediciones Banda Oriental, Montevideo: 1986. La novela relata la historia de amor y de terror entre una prisionera política y su carcelero; es el testimonio de una guerra que marcó a Argentina y Uruguay y una de las primeras novelas en revelar la realidad de los campos de concentración de la dictadura argentina.

¹¹⁶ Rehermann, Carlos, *El examen*, en *Basura y otros textos para teatro*, Montevideo: Esturio editora, 2012. Esta pieza de teatro retoma, esponjándolo, un episodio del testimonio de Primo Levi. Opta por la estética del absurdo para dar a conocer el mundo carcelario, su lenguaje vacío, repetitivo y violento del capo con respecto al prisionero, siguiendo las órdenes de su superior. Esa lengua incomprensible encapsula la idea de muerte, de exterminación organizada.

que no se pueden compartir con los nuevos amigos, la nostalgia permanente, hacen que esa libertad generosa que ofrece la nueva sociedad no se viva plenamente...¹¹⁷

El inxilio es una experiencia que quedó sumergida en la memoria de la mayoría de las personas que lo vivieron y, por eso mismo, sus consecuencias, como parte del drama nacional, han sido poco analizadas por la crítica. La cuestión de que haya ausencia de testimonios sobre los que vivieron el inxilio corresponde, en primer lugar, al hecho de que se haya dado prioridad a otras cuestiones, todavía más siniestras y trágicas, como es la cuestión de los desaparecidos. También se debe a la necesidad que tuvieron los que vivieron el inxilio de no pronunciarse sobre lo que estaban viviendo y a la necesidad impuesta por la censura de derivar hacia otras cosas, para esconder lo que se pensaba o para tratar de compensar la pérdida de libertades. De ese hiatus entre la adversidad de lo vivido y lo que se puede contar o ha quedado anotado en cuadernos u otras formas que toma el recuerdo, emerge la escritura de *Libro de horas*.

HORAS DE INXILIO

Libro de horas de Tatiana Oroño,¹¹⁸ que tuve el privilegio de leer en diferentes versiones antes de su publicación, recoge un trabajo en progresión, difícil de acabar (o de abarcar), basado en recuerdos que expresan diferentes códigos: el de la escritura, en

¹¹⁷ Liscano, Carlos, “El regreso nunca es posible”. Prefacio a Alfredo Bruno, *El Uruguay se exilió de mí*. Montevideo: Antútesis, 2016, 5-7. Carlos Liscano se refirió en los mismos términos al inxilio en la entrevista que le hice en Montevideo, en noviembre 2016. Recordamos que Carlos Liscano estuvo preso entre el 27 de mayo de 1972 y el 14 de marzo de 1985, es decir, desde antes de ser declarada la dictadura hasta después de haberse cerrado el periodo de gobierno de facto y que, posteriormente, vivió varios años de exilio en Estocolmo.

¹¹⁸ Oroño, Tatiana, *Libro de horas*, Montevideo: Estuario editora, 2017.

forma de breves narraciones de diferentes épocas que atraviesan la vida de Tatiana Oroño, y el de la pintura, con dibujos de sus hijos y reproducciones de la obra pictórica de su padre, Dumas Oroño. *Libro de horas* puede asimilarse a un relato autobiográfico por ser autodiegético y porque remueve la memoria personal de la escritora. Una memoria herida por diferentes tipos de pérdidas que han ido agregándose a lo largo de la vida, desde la infancia hasta la edad adulta. Pero no se trata de una autobiografía propiamente dicha; en el devenir del texto, el tema de la pérdida a nivel personal se va enraizando con aquellas sufridas a nivel nacional desde mediados del siglo XX. El recorrido de la protagonista, niña en los años 50, adolescente en los 60, da cuenta de su compromiso político, que va creciendo a medida que va madurando, paralelamente al derrumbe de la democracia uruguaya. Ella cuenta su participación en la movilización popular que se extiende hasta el golpe de estado del 73, los desmanes que produce la militarización posterior, el terrorismo de estado y el desmantelamiento de todo el aparato nacional, así como sus consecuencias hasta el presente.

El título remite a los libros de horas medievales, muchos de ellos manuscritos o incunables, compuestos de textos acompañados de ilustraciones. Este Libro también está compuesto de “textos escritos en hojas sueltas” que vienen de diferentes tiempos: hay textos que quedaron en forma manuscrita, como notas o apuntes, y otros que fueron archivados en el computador. El conjunto se lee como una sucesión de momentos que permiten asociar hechos que ocurrieron en la infancia e inciden en la visión que la narradora tiene del presente. Esas memorias desorganizadas y alteradas por todo lo que se sufrió y por lo aleatorio de su conservación, toman la forma de un continuum en el proyecto de hacer este Libro. Se trata, como dijimos antes, de un Libro ilustrado con dibujos de niños, los hijos de Tatiana Oroño (más algunos de su propia infancia y otros, actuales, de sus nietos) y con reproducciones de obras plásticas de su padre, Dumas Oroño (1921-2005), uno de los grandes nombres de la pintura uruguaya, formado en el Taller del maestro Joaquín Torres García. Las ilustraciones dialogan con

el texto e interpelan, junto a la voz de la narradora, las razones que dieron lugar al deterioro del país, en particular a causa de la dictadura. El título también apunta hacia el proceso de elaboración y la modalidad de escritura de este inédito que fue concebido como un proceso de escritura, madurado a lo largo del tiempo, en distintos momentos, para recuperar “horas” perdidas, momentos que hubieran quedado sumergidos en la memoria. Formalmente, el libro, como construcción a posteriori, recupera esta fragmentación que define el proceso de su creación; fraccionado tanto en su forma como por sus contenidos, conserva así, en el artificio de su unidad, la idea central de resquebrajamiento y disociación que corresponde a la toma de notas dispares que la narradora decide reunir para contar diferentes momentos de su vida, así como a la realidad caótica que representa, quebrada, dividida, sin ilusión de unidad posible.

Otra diferencia con el relato autobiográfico tradicional estriba en el hecho de que *Libro de horas* se construye con la voz en tercera persona del singular, modalidad que subraya la necesidad de verse desde afuera, otra, para examinar con mayor distancia lo que se vivió. Por otra parte, las ocho partes del libro recalcan un objetivo central, que es el de poner en relación la esfera de lo privado (la experiencia personal de la narradora) con lo que se vivió en la esfera de lo público. *Libro de horas* toma en cuenta esta otra cara de la realidad, lo social y lo político, a partir de la segunda parte, cuando la narradora expresa el deseo de que sea, también, un recuento de horas que vivieron juntos, ella y sus coetáneos. La historia personal se enlaza con la del país y, con sensibilidad poética —Tatiana Oroño escribe poesía desde muy joven y es una de las mejores poetisas de la generación de los 70—, exacerbada por la barbarie en el poder, *Libro de horas* recorre lo que fue Montevideo en los años del terrorismo de estado y lo que ha vivido la mayoría de los uruguayos en exilio, inmersos en la soledad y con miedo, sin poder ejercer los derechos civiles.

“PAN DURO”, NIÑEZ Y APRENDIZAJE DE LA DIFERENCIA

La historia comienza en la infancia y ocupa la primera secuencia que se titula “Pan duro”. En ella, la narradora se autorretrata niña, ya dividida, como consecuencia de la separación de sus padres, entre el mundo ordenado de su madre, siempre a la hora pero corriendo, y el mundo desordenado del padre que vive, con otros amigos pintores, la aventura de concebir una nueva estética, la constructivista, que la narradora describe como “una madeja de coordenadas cuya mensurabilidad resultaba estratégica. Estratégica para una especie de agrimensura del espacio con visos de piratería, tomando en cuenta el ojo ciego y el catalejo del lápiz”:

Cuando el mundo se dividió, al mundo de los hombres se llegaba en motoneta los domingos temprano. Casi todos vivían en piezas, con olor a aguarrás y trementina, donde había trapos por todos lados: en los respaldos de las sillas, en los travesaños de los caballetes. Con esos trapos limpiaban los pinceles...

También había restos de pan desmenuzado —migas, mendrugos— arriba de la mesa. Se veía que los hombres también compraban pan para comer. Además de comprar pan para ver.

El panadero nunca hubiera imaginado que esos descamisados con barba de dos días fueran capaces de hacer eso: no tocar piezas enteras del pan que le compraban. Dejar sin tocar panes enteros: el de cuatro picos y barriga redonda, flautas, flautines, marselleses, porteñitos.

Que sacrificaran el pan, con lo pobres que eran.



La narradora elige comenzar su historia con estos viajes con su padre en motoneta, recorriendo juntos Montevideo para ir de taller en taller de pintores; esos recorridos preparan a la niña a la migración, tanto exterior como interior (un exilio, un estar consigo misma, un lugar humilde pero propicio a la creación), un andar por el mundo observando a los otros, soportando la precariedad de la vida de su padre, que le enseña a vivir y formarse en el contraste, entre la aventura artística, que para la narradora tiene “visos de piratería” (quizás porque no se someten a los cánones de la pintura oficial o de otras escuelas sino que campean libremente en las telas buscando nuevas formas de expresión). También, desde la niñez, ella aprende a medir y a sentir pasar el

tiempo, lentamente. Es el tiempo en que vive el grupo de pintores, dedicado a producir algo nuevo. Todo esto puede extrapolarse hacia la esfera de lo íntimo: la niña aprende a vivir modestamente y a sentir profundamente el tiempo que pasa y los materiales simples con que se fabrica una obra. De las huellas que deja en estos pintores una realidad cotidiana dura y despereja, emerge el objeto de reflexión que lleva a producir obras. Estos uruguayos se identifican con las mismas ideas que motivan a Héctor Negro y otros poetas entre los que se encuentra Juan Gelman,¹¹⁹ cuando fundan el grupo del Pan duro en Buenos Aires, agrupados bajo la figura tutelar de Raúl González Tuñón. Esta educación tendrá sus frutos en la narradora, que rescata de su niñez la imagen del Pan duro como símbolo no solamente de rebelión contra la pobreza en que viven muchas capas de la población, sino también del compromiso de aquellos pintores, entre los que se encuentra su padre, en busca de otra realidad, a través de la utopía de un cambio social que la pintura rescata con formas simples y paleta baja, en la que se mezclan, con intervención del blanco y del negro, los colores primarios. Esta mezcla de lo simple de las formas con la complejidad del pensamiento se vuelve ejemplo que fructificará en la escritura de Tatiana Oroño. Por eso, la primera Parte de *Libro de horas*, “Pan duro”, se puede leer también como un referente al germen de su trabajo literario. Porque Tatiana Oroño, más allá de los avatares que tendrá como mujer y madre, como profesora de literatura destituida por la dictadura, se refugia en su trabajo de escritora que rescata la imagen de una mujer exigente y apasionada, comprometida y decidida a seguir adelante.

Así, el título “Pan duro” de esta primera secuencia anuncia el tono de las que siguen, así como el sabor y la tonalidad de los escritos que recoge Tatiana Oroño en este libro: los materiales son como este modesto pan que los pintores compran para poder comer y, también, para usar como modelo. Materia que se vuelve rancia y dura a

¹¹⁹ Juan Gelman en “Oración de un desocupado” emplea la imagen del pan duro: “en esta ciudad sin pan para mis dientes”. En *Violín y otras cuestiones*, Buenos Aires, Ediciones Gleizer, 1956.

medida que el tiempo pasa y la experiencia aumenta, metáfora de un estar en el mundo incómodamente porque la realidad es difícil y tenebrosa, “pan duro” cotidiano que la memoria trata de masticar para intentar comprender lo que pasó. Este arte del “pan duro” es, por lo tanto, un signo de filiación, ya que es, a la vez, modelo para la narradora y lazo de vinculación con el trabajo de su padre. Es decir que la imagen del pan duro remite a ese lugar de una doble filiación, paterna y artística, al tiempo que vincula su poiesis con lo que surge de materiales humildes pero de primera necesidad, de la cotidianidad: esenciales pero efímeros, deleznable si no se les respeta por lo que son. Esta materia viva que se endurece con el tiempo abre el camino a lo que se cuenta más adelante en *Libro de horas*: la materia dura de la vida, la situación difícil del país en quiebra social y política, la fragilidad de la condición humana frente a la fuerza bruta de un gobierno de facto. La erudición literaria de la narradora completa estas coordenadas metonímicas de su poiesis con un metalenguaje que recoge citas de otras literaturas y de otros autores. El tejido literario de Tatiana Oroño es esponjoso y espeso, hecho de un constante ir y venir entre lo que vivió desde niña, su educación a la vez sentimental y política, su madurez y sus reflexiones sobre la realidad política uruguaya, materia primera en la que se intercalan otros niveles del discurso, compuestos de comentarios y citas de sus lecturas:

A fines del siglo XVIII el Dr. Fausto había declarado “dos almas habitan en mi pecho”, pero la mayoría de los nacidos a mediados del XX desconocía en Montevideo ese pasaje de Goethe. Los que estudiábamos literatura en el IPA en 1969 sí lo habíamos leído. Y aunque inolvidable, la sentencia de Fausto no expresaba dilemas vitales para nosotros. No había dilema en los estrechos pasillos de las disciplinas cotidianas: pegada a la vida iba la revolución. Era su sombra, su única alma.

Sin embargo, a pesar de los altos y desvíos de aquel trajinar precoz [en la niñez], en el 69 la vida era habitada por el alma de la revolución y la literatura era su profeta. Porque abría camino así como, antes, había cobijado a una de las dos vidas, en la niñez.

A sorbos, también la literatura fue tomando el calor del cuerpo e impregnando su alma, mientras la revolución se mezclaba con todo. Amarse, a los veinte, consistía en amarla juntos. De a dos, de a más. La vocación de una sola alma recorría los cuerpos adueñados de la calle. “El Cántico de Débora”, *El coloquio de los centauros*, *La historia me absolverá*,¹²⁰ *Las Geórgicas*, *Reportaje al pie de la horca* (o del patíbulo, según la edición),¹²¹ *Los persas*, *Las troyanas*, nada saciaba el hambre copiosa de literatura y revolución. Reteníamos de memoria versículos, versos, estrofas, parlamentos de tragedias, tiradas épicas, categorías del materialismo, nociones (imprecisas) de economía política. Queríamos más. La misma avidéz nos volcaba a rodear estrados. Nanas y adagios hacían vibrar el aire y en ellos tiritaba el alma de la vida y la revolución como el perfume de un jardín que estaba después de las páginas ansiadas, después del amor, después de aquella asamblea. Más allá de las dulzuras de la piel, el corazón floral de la historia y su edén: la revolución.

Que no llegaría nunca.

Porque llegó la represión. La historia desalmada. (*Libro de Horas*, II “Mil, dos, una”: 25-6)

¹²⁰ Tatiana Oroño hace una enumeración de lo que leíamos y seguíamos como línea política por aquellos años, sobre todo a Fidel Castro, en su alegato *La historia me absolverá*, cuando se lo condena en octubre de 1953 por el asalto del cuartel Moncada.

¹²¹ También leíamos a Julius Fučík, *Reportaje al pie de la horca*, en Ediciones de cultura popular que venían de México. *Reportaje al pie de la horca* (*Reportáž psaná na oprátce*), que se publica póstumamente, recoge la experiencia de Julius Fučík en la cárcel de Pankrác (distrito en Praga), de 1942 a 1943, al ser detenido por la Gestapo.

LA HISTORIA DESALMADA

Libro de horas se torna, desde la segunda secuencia (“Mil, dos, una”) en testimonio de aquellos tiempos de oprobio y ostracismo vividos bajo la represión y la dictadura, así como sus consecuencias hasta el presente. En páginas de una escritura contrastada, que emplea diferentes recursos para nombrar la catástrofe (enumeración, cortes abruptos, frases largas que desembocan en breves conclusiones o cierres), se fijan imágenes de la ruina del país que se gesta desde antes de la dictadura y que ésta perpetúa y ahonda con sus métodos infames.

Luego de pintarse en “artista adolescente” en páginas que relatan su doble e indivisible entrega a amar y a luchar con compromiso político, el libro se centra en sus experiencias de madurez, y cuenta de las horas de inxilio como madre sola con sus tres hijos, profesora de literatura destituida, a la expectativa de todo tipo de atropello como fueron los allanamientos que la obligaron a mudarse de casa para ir a vivir en las afueras de la ciudad. Apartada del mundo, en el seno del hogar con sus hijos, el equilibrio no existe, todo es precario y frágil. Las conversaciones con los niños y los dibujos que ellos hacen se dan cita en la narración, la acompañan. Son otras metáforas de un lenguaje compartido con el que disimula todo lo que no se puede decir claramente, lo que se debe silenciar o no se puede decir sino a media voz. La precariedad y escasez de todo son signos comunes a aquel que vive en dictadura; por eso Tatiana trae al recuerdo el caso de los republicanos españoles, para compararlo con lo que viven los uruguayos en dictadura:

Cámara fotográfica entonces no había. Radio con casetero sí, pero casi nunca había cintas de audio sin usar, vírgenes, en las que pudiera registrarse el imprevisto de las voces cotidianas. Lo que había era papel y lápices, bolígrafos,

crayolas. Papel para escribir y dibujar. (En esos años la madre había leído en el libro *Los hijos de los vencidos* que en casa de los republicanos españoles faltó siempre de todo incluido el papel de escribir: tenían que escribir con letra diminuta y borrar para poder volver a usarlo, y volver a borrar.)

Nosotros echábamos mano a los papeles. Y cada anotación construía archivo del día. Registrar acontecimientos mínimos significaba una victoria, primero, porque era un día más. Y segundo, porque era un día más de vida en común en una casa rodeada de pasto (blanco en las madrugadas del invierno), y de nubes de luciérnagas en las noches de verano. Una casa en la que había apagones regularmente, a veces allanamientos y secuestro de libros, donde la estufa a leña iluminaba algunas noches frías, donde no estaba el padre. (*Libro de Horas*, II “Mil, dos, una”: 27-8)

A medida que avanza la narración, se anotan las ausencias, los vacíos, y afluyen los cuestionamientos sobre lo que vino después: qué pasa después de una dictadura, qué significa, por ejemplo, dar clase hoy, quiénes son los alumnos y qué saben de lo que pasó, qué vive hoy la juventud, por qué han cambiado “ellos”, los alumnos, y “ella” en la manera de enseñar. Y la respuesta es política: la causa es el desorden al que llevó el llamado “orden” de la dictadura:

En nuestra década infame de los 90 —cuando los contingentes de nuestros educandos llegaban casi desnudos, como los hijos de la mar— empecé a narrar la irrealidad: el estado del cielo en la tierra, el pasaje por el único paraíso que conozco: aquellas aulas devueltas tras el saqueo, en las cuales se hizo posible no doblegarse a servir de polea del poder sino seguir, como antes, sin soltarse de la persona (sin soltar a la persona) que una había cuidado lo mejor que podía y que todavía albergaba. (*Libro de Horas*, II “Mil, dos, una”: 36)

La dictadura y sus débitos se ven desde adentro como si formaran parte de su persona, dentro de su interior devastado; están en ella, razón fundamental para que el sujeto no se pueda concebir sino en división, cuestionándose y cuestionando su entorno. La cuestión del ostracismo y el oprobio en dictadura destruyen tanto el domus (que resuena como una variante de Dumas, nombre y firma artística del padre de la narradora), como la patria. La casa violada por los allanamientos es uno de los ejemplos, como lo son, en otros fragmentos de *Libro de horas*, las evocaciones de presos políticos y desaparecidos. Estos son los puntos cardinales hacia los que se orienta el relato para trazar un mapa de desolación, que es la imagen con que se representa ese universo violado, sumido a la inquietante extrañeza por lo que no se sabe, por lo que puede llegar a ocurrir, por lo que ha sido desbaratado para siempre.

El relato de Tatiana Oroño se vuelve espejo de estas alteraciones, texto testimonio en el que la narradora se ve, como a otros de su generación, como una sobreviviente. Los tonos que imperan, sobre todo hacia el final del relato, son los de la cólera por lo destruido y por lo que se intenta borrar u ocultar, y el de la nostalgia por lo perdido. Triunfa, en definitiva, el escepticismo frente a las consecuencias de la dictadura en la vida de todos los días, la educación, la política. Y un cuestionamiento se impone: ¿cómo se saldrá de todo esto, si se sale un día?:

Montevideo era una ciudad habitada por el fantasma de la otra. Recorrida por gente que comía de la basura. Donde sin aviso habían cambiado instituciones, sedes, funciones, nombres. Había lugares donde había ocurrido una tragedia, una infamia. Pero no había una sola señal, ni una sola inscripción, que diera cuenta de la infelicidad vivida. Se tenía la furtiva impresión de atravesar un escenario en período de ensayos antes de la llegada del elenco. Era una ciudad que había dejado de ser una.

Se abrían las cárceles políticas, no las tumbas clandestinas. Se descubrían legajos vaciados de profesores proscritos pero no los expedientes del terror. Entonces el cuerpo se volvió un alma en pena. (*Libro de Horas*, II “Mil, dos, una”: 32)

Dstrucción, con la irrupción en lo cotidiano de lo irremediable, y el recuerdo del horror que se vuelve homenaje a Elena Quinteros, una de las desaparecidas para siempre:

El penúltimo día de junio de 2006, a treinta años de su secuestro, se homenajeó a Elena Quinteros, y a la memoria, a todos. Sin ser muy grande la sala, cercana al lugar donde ella había intentado refugiarse, resultó chica.

A ella no la conocí. Se había atrevido a urdir un plan de fuga audaz. Fue la maestra que había querido escaparse y habían atrapado justo cuando estaba a punto de ser salvada. Años después de la tragedia los testimonios horrorizaban. Entonces Elena ya había sido investida por Tota, la madre que reclamó la verdad hasta el último día. Y entonces, el nuevo revés hizo brillar con luz más potente la mala estrella de la víctima, ahora huérfana, predestinada al hado funesto de la impunidad uruguaya. Moira local, sin los platillos áureos de la homérica.

Todavía en el Uruguay de hoy la Justicia dormita, dijo la primera oradora.

Emblema de esa historia había sido la foto pública: el rostro semipleno que no advierte la toma. La imagen de una víctima sin resurrección, crucificada por sonreír sobre una vuelta de bufanda.

Elena había salido del país y entrado en Venezuela, la pequeña Venecia, quién sabe por qué llamada así, atravesando un jardín a todo correr. Golpeaba a las puertas que ya se le abrían cuando fue arrastrada y golpeada por la gavilla. La guardia de la embajada no acertó a detener a la patota. No la soltaron. Ocultaron su cuerpo. (*Libro de Horas*, II “Mil, dos, una”: 37-38)

FINAL

Libro de horas de Tatiana Oroño es un libro que recoge aprendizajes que definen su infancia y su visión del mundo para centrarse en los más infames y crueles, lo vivido en el exilio. Revela el anverso de la realidad exhibida por los esbirros de la dictadura, el contenido escondido tanto como el fruto de una reflexión y de un combate contra la muerte. Si el juego de las inversiones y las paradojas contribuye a desacralizar la literatura, asimilando la escritura a una forma simple, cotidiana, de salvación, sabemos que no es así, que es pan duro que cuesta masticar. Como dice Marc Crépon,¹²² la filosofía y la práctica política tienen una deuda con la literatura y *Libro de horas* lo demuestra. La literatura no ignora nada, dice Maurice Blanchot a propósito de Celan,¹²³ porque en la incertidumbre de cada negativa mayor, la palabra esconde la exigencia de lo imposible que hay que decir, “ce pain à mâcher avec des dents d’écriture” (Marc Crépon, 2014, 111). Esta correspondencia entre las palabras de Blanchot y las de Tatiana Oroño nos dice una vez más lo que Freud analiza en 1929, frente a la barbarie: las verdades más crueles se destraban diciéndolas, con el lenguaje que organiza y da sentido a lo vivido.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Agamben, Giorgio, *Homo Sacer: le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris: Le Seuil, 1998.

¹²² Marc Crépon, *La vocation de l’écriture, La philosophie et la littérature à l’épreuve de la violence*. Odile Jacob, 2014.

¹²³ Maurice Blanchot, *Celan, Le dernier à parler*, Paris: Fata Morgana, 1984, 33-34.

- Améry, Jean, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, 1^o edición
Münich: Editions Szezesny, 1966; pour la traduction française: Arles: ACTES
SUD, 1995. (Traduite de l'allemand par Françoise Wullmart)
- Annisimov, Myriam, *Primo Levi o la tragedia de un optimista*, Madrid: Editorial
Complutense, 2001 [1^a ed. 1996].
- Arendt, Hannah, *La tradition cachée. Le juif comme paria*. Textes traduits de l'allemand et
de l'anglais par Sylvie Courtine-Denamy, Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1987.
- Aubry, Laurence y Turpin, Béatrice, Victor Klemperer. *Repenser le langage totalitaire*.
Colloque de Cerisy, Paris: CNRS Éditions, 2012.
- Berti, Eduardo y Edgardo Cozarinski, *Galaxia Borges*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
Editora, 2008.
- Blanchot, Maurice, Celan, *Le dernier à parler*, Montpellier: Fata Morgana, 1984.
- Crepon, Marc, *La vocation de l'écriture, La philosophie et la littérature à l'épreuve de la violence*,
Paris: Odile Jacob, 2014.
- et Frédéric Worms, *La philosophie face à la violence*, Equateurs parallèles, ENS, 2015.
- Ferraro, María H. y Lauriane Bouvet, comps. *Memoria, verdad y justicia en Uruguay: la gestión
del pasado en un escenario de luces y sombras*. Université de Grenoble: Revue ILCEA,
N° 26, 2016. Consultable en internet: <https://ilcea.revues.org/3869>
- Freud, Sigmund, *Le malaise dans la culture* (1929). Paris: PUF, Collection Quadrige, 2015
- Levi, Primo, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona: Muchnik Editores, 2001 (Primera
edición *I sommersi e i salvati*, 1987).
- , *Entrevistas y conversaciones*. Edición de Marco Belpoliti, traducción de Francesc
Miravittles, Barcelona: Ediciones Península, 1998.
- Liscano, Carlos, *El furgón de los locos*, Montevideo: Planeta, 2001.
- , "El regreso nunca es posible". Prefacio a Alfredo Bruno, *El Uruguay se exilió de mí*.
Montevideo: Antítesis, 2016.

Massera, Sandra, *1975*, unipersonal representado en 2012, en el espectáculo *Idéntico*, 10 años de Teatro por la Identidad, organizado en Buenos Aires por Abuelas de Plaza de Mayo. Se volvió a estrenar en Montevideo en 2015, y vuelve a estar en las carteleras del teatro Solís, en marzo 2017, en conmemoración del Día de la Mujer.

Oroño, Tatiana, *Libro de horas*, Montevideo: Estuario editora, 2017.

Pinson, Jean-Claude, *Poétique*, Célyzerieu: Champ Vallon, 2013.

Quilliot, Rolland, *Les métaphores de l'inquiétude*. Giraudaux, Hesse, Buzzati, Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

Rancière, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris: La Fabrique éditions, 2000.

---, *Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique éditions, 2008.

Rehermann, Carlos, "El examen", en *Basura y otros textos para teatro*, Montevideo: Estuario editora, 2012

RICO, Alvaro (compilador), con la participación de Hugo Achugar, Carlos Demasi, Roger Mirza, Alvaro Rico, Marcelo Viñar, *Uruguay, cuentas pendientes; Dictadura, memorias y desmemorias*, Montevideo: Trilce, 1995.

Todorov, Tzvetan, *Face à l'extrême*, Paris: Seuil, 1994 (1a edición: 1991).

Wieviorka, Annette, *L'ère du témoin*, Paris: Hachette, 2002.

ANA DEL SARTO

OHIO STATE UNIVERSITY

DE AFECTOS EN LA ESCRITURA:

LA MEMORIA EN "DAGAS" DE ALICIA KOZAMEH

¿Cómo aproximarse al dolor de leer el trauma encriptado en un diario íntimo del confinamiento después de más de treinta años? "Mi lápiz, mi papel, son partes de mi vida. No debo tenerles miedo, porque temerles es temerme a mí misma. Y yo soy de tinta y de papel. De eso estoy hecha y no puedo deshacerme de mi sustancia. Voy a escribir. Voy a disciplinarme conmigo misma en esta actividad. Es un propósito que me impongo con la mayor firmeza." (primera página del primer cuaderno de la cárcel). Escribir el encierro para evitar la locura: Los cuadernos de la muerte; visitar la escritura de la locura para transitar las derivas del trauma a partir de una nueva escritura: "Dagas". "Y la daga. Que me mata. La daga con que mato. El puñal que pongo en funcionamiento para verme en despojos" (Kozameh, "Dagas" 25). "Dagas" comienza con la escucha a uno mismo en el lugar del otro —"Qué escucho, hoy"—, con el recuerdo que deviene afecto —"Qué fibras se incorporan a la respiración... [...] Qué sostiene qué" (Kozameh, "Dagas" 19). ¿Cómo se estremece un cuerpo al tratar de figurar sentidos en el baile de letras al que se enfrenta? ¿Por qué necesita escribir y volver a escribir una vez más para dar cuenta de frases ininteligibles?

The aim of writing is to carry life to the state of a non-personal power

(G. Deleuze, *Dialogues*)

*A great novelist is above all an artist who invents unknown or unrecognized affects
and brings them to light as the becoming of his characters*

(G. Deleuze, “What is Philosophy?”)

Dagas. *Los cuadernos de la cárcel de Alicia Kozameh* (2013) es el libro editado por Fernando Colla,¹²⁴ un “álbum-homenaje” que comenzó a armarse luego de que Kozameh depositara en el CRLA de la Universidad de Poitiers, Francia, *Los cuadernos de la cárcel* (1977-78) en octubre del 2006 para producir una copia digital de acceso universal, libre y gratuito.¹²⁵ Para dicho volumen, junto con críticos especializados en su obra, invitaron a Alicia a escribir unas “palabras introductorias que ilustraran la mirada que —transcurridos más de treinta años...— echaba sobre esas páginas juveniles” (Colla 8). El resultado de ese pedido fue “Dagas”, un texto muy de su estilo, orgulloso de su propia estética y consecuente con su ética política: un testimonio autobiográfico ficcionalizado: escenificación y reconstrucción (múltiples resignificaciones) del trauma y los traumas; historias de sobrevivencias y resistencias, desgarramientos y despojos; ensayo de reflexión; práctica/performance de su memoria; escritura afectiva y afectada, trazada en papel entre febrero y julio del 2011 desde Los Ángeles. En las “Notas del editor”, Colla resueltamente declara:

¹²⁴ Director adjunto y director editorial de la Colección Archivos, del Centre de Recherche d'études latinoaméricaines (CRLA), en la Université de Poitiers, Francia.

¹²⁵ Para acceder a estos textos, visitar el enlace <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Kozameh/>

“Dagas” es un texto desgarrador y desnudo, [...] casi un grito de dolor y de furia, pero también de triunfo, porque el magma creativo que bullía en las páginas de los cuadernos logró sobrevivir en (y a) la siniestra bóveda carcelaria en la que durante 1190 días se conformó. (Colla 4)

“Dagas”, entonces, no es la recreación performática del trauma original inscrito en *Los cuadernos de la cárcel*, sino una rescritura más de las secuelas postraumáticas que reavivó su relectura. En otras palabras, uno más de los tantos esfuerzos realizados por Alicia Kozameh para dar sentido a la huella/herida encriptada o para construir sentidos a la narración (de la escritura originaria a su re/lectura posterior a una nueva re/escritura) sobre la represión durante los años 70 en Argentina: el secuestro; el encarcelamiento político clandestino (que en su caso particular posteriormente fue legalizado); la tortura; el terror y la liberación. Todos eventos cifrados en *Los cuadernos de la cárcel*.

DEJANDO CONSTANCIA... FICCIONALIZANDO EXPERIENCIAS

“Dagas”, entonces, en su trama enunciada desde una primera persona del singular, deja constancia, por un lado, de la historia de sobrevivencia de los cuadernos de la cárcel mismos, y, por otro, de la historia de sobrevivencia de las cuatro compañeras presas hasta el día de su liberación: Zule, Piri, Clara y Alicia. Relata la importancia fundamental de dichos cuadernos para la narradora-protagonista Alicia, es decir, para ella misma, y sobretodo para su hija Sara (nombre de la protagonista de su primera novela, *Pasos bajo el agua*, publicada en Argentina en 1987), en la medida en que se muestra agitada, impaciente, desesperada por conseguir posibles salvoconductos para lo que devendría luego en *Los cuadernos de la cárcel*. ¿Qué son estos cuadernos para Alicia?

Encuentro con Mnemosina, ¿su memoria encriptada o la cripta de su memoria?, ¿herida, huella o cicatriz del encierro?; des-identificación con Lete, ¿olvido (im)posible o repetición compulsiva?, ¿disparadores o secuelas de trauma/s? Definitivamente depósitos de experiencias, fuentes de afectos: ¿quiénes sino ellos moverán los cuerpos para dar cuenta de lo que se ha transformado? Sin embargo, ¿de qué afectos se habla, de aquellos originales o de los que la lectura provoca en el presente? Ruth Leys cuestiona con muchísima elegancia no sólo las contradicciones irresueltas por Freud en sus escritos de los años 20 sobre la hipnosis (posibilidad de recuperar en la conciencia la experiencia de los afectos), sino también del psicoanálisis al intentar “reconstituir la historia del sujeto recuperando y analizando las memorias o fantasías reprimidas del paciente, porque la existencia de tales memorias afectivas o representaciones afectivas es lo que Freud en su discusión sobre afecto parece cuestionar” (Leys 100). Mucho más cuestionable entonces sería la traslación de esta conceptualización hacia otras disciplinas, ya sea tanto la literatura como la crítica literaria y cultural. Evidentemente, las emociones no podrían ser reactivadas tal cual fueron experimentadas en el pasado. No obstante, ¿es eso lo que apaciguaría el trauma?

En “Dagas”, Kozameh afirma: “Y yo siento: para eso es la letra. El signo. Siento: menos mal que titilan estas estrellas en una dimensión cercana, que brillan estas estrellas de entendimiento, estos fulgores... que me autorizan a despojarme de las intensidades que invaden en exceso, que me explican que abrirme de ellas no va a significar morir” (Kozameh, “Dagas” 24). Dejar constancia por escrito, resignificar experiencias pasadas, es darle cuerpo, permitir que transiten las intensidades afectivas o los excesos que ha impuesto el trauma (o una serie de eventos traumáticos), aunque sean imposibles de ser aprehendidos pues lo único que se logra recordar es el abismo del hueco, del olvido imposible de lo no recordable. Mientras más se hurga con obstinación, mayor la supuración. Precisamente el meollo del trauma es una ruptura —un antes y un después—, un hiato a partir del cual se conforma un hueco vacío en la memoria, una

imposibilidad de olvido de aquello que no se puede simbolizar; ambos, ruptura y vacío, afectan la constitución del sí mismo, la subjetividad/identidad-cuerpo necesitada de relatos para ofrecer(se) salvaguardas: palabras de las cuales asirse. Es por ello que el anclaje en los síntomas, quizás tan creados como cualquier relato, sirven de salvaguarda. Escribir es revisitar a través de lo que se pueda recordar de las experiencias de algún pasado invocado desde el presente del flujo de la vida misma. Por ello para muchos críticos la escritura es, paradójicamente, muerte, es decir, cripta a descifrar en el acto de lectura. Mientras *Los cuadernos de la cárcel* de Kozameh son el registro del trauma o los traumas (memoria encriptada), “Dagas” es secuela, trabajo sobre las cifras que afectan el cuerpo presente cuando se vuelve a reflexionar:

¿Y qué hago, entonces, si no va a serme posible otorgarles a mis dos espejos, cuadernos, poderes de vuelo, si, antes de que la idea de su liberación se hubiera asomado a mi nariz, ese espantapájaro, que actúa de patrón cósmico, de mandamás galáctico, de definidor de definiciones, ya le había dado la estocada fatal para separarlos de mis huesos, para desarticularnos, para hacer con nosotros lo que fue hecho ya millones de veces sobre los cuerpos vivos, en tantas variantes del desgarramiento. (Kozameh, “Dagas” 44)

¿Cómo aproximarse a esos desgarramientos, al dolor-sufrimiento presente de recordar las experiencias del confinamiento —¿es realmente volver a experimentar, reconstruir o, más bien, retrabajar y reconfigurar para procesar la propia constitución hacia otro momento?—, eventos traumáticos inscritos en sus cuadernos (diarios íntimos) después de más de treinta años? ¿Cómo la protagonista de esa experiencia se expone ella misma al abismo, lo imposible de recordar en su facticidad, del trauma, que sin embargo al revisitarlo despierta insólitos afectos que van plasmándose a través de una nueva escritura? En *Pasos bajo el agua*, su primera novela de 1987, ya lo había

reflexionado: esa es la historia del triunfo, de su libertad, quizás de otros traumas, o de “la mueca reverencial que [le] hace la libertad: Hacerse cargo” (Kozameh, *Pasos bajo el agua* 18), y de la posibilidad de ensayar una nueva liberación a través de la escritura.

No voy a repetir una vez más la historia pública de Alicia Kozameh: escritora rosarina, presa política desde el 24 de setiembre de 1975 al 24 de diciembre de 1978; secuestrada en su domicilio; trasladada ilegalmente a un centro clandestino de detención ubicado en El Sótano, Alcaldía de Mujeres de la Jefatura de la Policía de Rosario; blanqueada y transferida como presa política a la cárcel de Villa Devoto de Buenos Aires durante 1977 y liberada condicionalmente el 24 de diciembre de 1978. Sin embargo, sí quisiera remarcar que durante el período de reclusión legalizada, es decir, durante los últimos dos años (1977 y 1978), escribió esos dos cuadernos de la cárcel a que nos referíamos, los cuales se convirtieron posteriormente en una de las fuentes privilegiadas de su obra de ficción. ¿Escritora de testimonios o memorias autobiográficas? No, Kozameh se niega al registro supuestamente “real” del dato aséptico e inerte de la escritura autobiográfica, ficcionalizando/literaturizando sus experiencias y las de sus compañer@s de itinerario, imaginando solidaria y creativamente opciones éticas de pequeños actos de justicia consumada o, como las denomina Erna Pfeiffer, “acrobacias de la palabra escrita”, subtítulo de una de las colecciones de artículos críticos más importantes sobre la obra de Kozameh.

En la primera página del primer cuaderno de la cárcel, Kozameh anota a modo de proemio: “Mi lápiz, mi papel, son partes de mi vida. No debo tenerles miedo, porque temerles es temerme a mí misma. Y *yo soy de tinta y de papel*. De eso estoy hecha y no puedo deshacerme de mi sustancia. *Voy a escribir*. Voy a disciplinarme conmigo misma en esta actividad. Es un propósito que me impongo con la mayor firmeza” (Kozameh, *Los cuadernos de la cárcel* 1 1; mi énfasis). En la última página de “Dagas”, reflexiones sobre su lectura más de treinta años después de esos cuadernos, Alicia concluye: “No hay puertas. Nada que abrir. La experiencia es un espacio abierto, un campo de exceso

y de proclama. ... Levedad que opera contra el vómito. Vómito que se va diluyendo que se diluye en esas aguas que se elevan, sin término, sin clemencia, el nivel de la sed” (Kozameh, “Dagas” 60).

Escribir el encierro para evitar la locura. Revisitar la locura para transitar las derivas del trauma, sus secuelas, a partir de nuevas escrituras. Escrituras que la constituyan, cuadernos-espejos con hojas de tres filos, “hojas filosas: Y la daga. Que me mata. La daga con que mato. El puñal que pongo en funcionamiento para verme en despojos” (Kozameh, “Dagas” 25). Dagas, armas blancas: hojas que laceran, nos hacen vulnerables, nos descuartizan. Dagas, armas de hoja corta (más largas que un puñal, más cortas que una espada), aunque ambiguas, pues solían tener dos cortes y a veces uno, tres o cuatro filos (Diccionario de la RAE). “Filos, los bordes de las hojas. Dagas” (Kozameh, “Dagas” 27). El deslizamiento y la diseminación que los cortes y las rupturas producen, dispositivos necesarios para recomenzar, para renacer, para rehacer(se), para volver a escribir mientras se reconstituye una vez más: “Y no existe caricia, promesa ni deseo que logre ocupar los espacios que les pertenecen a los fulgores de mi daga” (Kozameh, “Dagas” 30). “Busco, busco [...], la pregunta. Porque a la respuesta la tengo” (Kozameh, “Dagas” 38). Dagas, “ese cuerpo que soy, me busca” (Kozameh, “Dagas” 40). El mecanismo de la memoria del encierro, trauma puesto al descubierto en la actualización de la escritura en el momento de la relectura: escritura secuela, reescritura.

Frente a mí los cuadernos de lo que soy, los contenidos que mantengo atrapados y sin posibilidad de vuelo ni salida, esa cárcel que no dejo de ser, la reja paralela al borde de la ventana, daga, cuadernos en mi garganta, cuadernos instalados entre mis dos cuerdas vocales, clavados en mi laringe, que se comprime aferrándolos, no permitiéndoles desvanecimiento alguno, mi garganta

empuñándolos como si el aire que facilita la vida fuera, y es que nunca ha dejado de serlo, un cuaderno más. Y otro. (Kozameh, “Dagas” 40)

Ouroboros... el recuerdo de la serpiente que se muerde la cola: no se puede dejar de ser lo que nos constituye, aún los agujeros negros por los que entramos al abismo. Las dagas, los cortes, los filos de las hojas permiten la disección de un cuerpo desgarrado, tironeado y violentado en cada una de sus pulsaciones, de sus latidos, en cada una de sus pulsiones, de sus afectos del eterno presente.

DEL TRAUMA: VICISITUDES DEL OLVIDO Y LA MEMORIA

The irruption of the real is there at the same time as the absence of words.

(Briole)

Y yo soy de tinta y de papel, y de eso estoy hecha y no puedo deshacerme de mi sustancia. Voy a escribir.

(Kozameh, *Cuadernos de la cárcel*; mi énfasis)

One typically can represent numbly or with aloofness what one cannot feel; [and at the same time] one feels overwhelmingly what one cannot represent.

(LaCapra, *Trauma and Its After-Effects*)

Y yo siento: para eso es la letra. El signo.

Siento: menos mal que titilan estas estrellas...

que me autorizan a despojarme de las intensidades que invaden en exceso...

(Kozameh, “Dagas”)

El trauma precisamente se materializa y manifiesta en una aporía (o permanente paradoja irresoluble): una imposibilidad de olvido y una imposibilidad de memoria; un agujero negro en el que ambos, memoria y olvido, se huelen, se encuentran, se conjugan en la constante disputa que traza el endémico deshacerse y rehacerse de los sujetos que lo experimentan. Dolor, sufrimiento, angustia que constituyen subjetividades anudando afectos con cognición, mientras la repetición compulsiva de lo mismo se encalla en el goce de sentirse y saberse herido: hilachas tenues de sentido. Papel y tinta o pantalla y tacto; riadas, dagas, luminiscencias: ¿cómo amarrar aquello que dispersa? En estos movimientos se enmarcan las performances de la escritura de Alicia Kozameh. Escritura que no resuelve, no borra, no clausura; al contrario, escritura que camina, salta, danza, vuela, nada, corre: moviliza, transmite, o se permite estar descalza por un instante en el fulgor del sentido.

El trauma —quizás sería mejor delimitar su acontecimiento a un evento traumático que le acontece a una subjetividad— acaece cuando hay “efracción de un real” (Soler, “El trauma” 1), o “un encuentro con un real inasimilable por el aparato psíquico que rompe la estabilidad del sujeto” (Gómez Botero 86). Este evento disruptivo, denominado en términos clínicos neurosis traumática, también puede manifestarse de manera diferida en lo que se conoce como síndrome de repetición traumática o trastorno por estrés postraumático (TEPT). En todos los casos, el mayor acercamiento al abismo siempre se produce a través de síntomas, los cuales al ser simbolizados, logran dar expresión a afectos que despiertan el momento presente del pasado. En 1990, Collete Soler ya afirmaba que en el trauma

...hay dos componentes: uno, que es el golpe de lo real en todas sus configuraciones; y otro, que es lo que voy a llamar las secuelas. El golpe de lo

real es el momento de la forclusión, es lo que he dicho, tiene una estructura de forclusión. Es un real que se presenta sin tener su correspondiente en el discurso, no programado entonces. Eso no depende del todo del sujeto; a este nivel el sujeto es inocente, víctima inocente. Pero las secuelas, que son en realidad un segundo tiempo, que no es el momento del encuentro y ¿de qué se trata en las secuelas? Se trata de las repercusiones subjetivas, y de la manera cómo el sujeto lo toma, lo piensa. (Soler 8)

Partiendo del horror del Holocausto, Dominick LaCapra, reflexiona extensamente sobre el trauma, la memoria, la historia, la escritura y la crítica. En varios de sus trabajos, LaCapra indica que es imprescindible distinguir entre la experiencia del trauma, el evento traumático y sus efectos secundarios, y la expresión de síntomas postraumáticos, ya que las aproximaciones al trauma siempre han estado acompañadas de una paradoja o doble vínculo irreductible: “la experiencia traumática es indecible, aún cuando clama por [una] expresión [inacabada, aunque] infinita” (“the traumatic experience is unspeakable, yet calls for endless speech”) (LaCapra, “Trauma and its After-Effects”, <https://www.youtube.com/watch?v=gISHt4GFA74>). A la vez, aclara que “la representación de la experiencia traumática siempre es fragmentaria” y depende de cómo en el presente la subjetividad expuesta negocia la articulación de ese doble vínculo, “de la brecha aporética, los signos desnudos, la performance de síntomas disímiles a los intentos de alguna articulación o trabajo sobre o a través de problemas en maneras que pueden intensificar o mitigar los efectos obsesionantes del pasado” (LaCapra, “Sebald and the Narration of Trauma”, <http://www.cornell.edu/video/sebald-and-the-narration-of-trauma>). En otras palabras, el trauma, para las subjetividades que lo experimentan, nunca se resuelve: se olvida o se cura. Por el contrario, puede recrearse obsesiva y compulsivamente hasta el cansancio (en inglés se le llama “act out” o “re-enact”) o trabajarse a través de los

síntomas (“work through”). No obstante, narrar y escribir sobre eventos y experiencias en relatos que posteriormente se ofrecen como espejo para confrontar en su lectura inexcusablemente la disociación entre afectos y cognición que produce un trauma es una manera profundamente digna de sobrevivirlo.

En este ensayo no me interesa usar el concepto de trauma como categoría crítica, como lo hacen Shoshana Felman y Dori Laub en *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (1992) o Cathy Caruth en *Unclaimed Experience* (1996); ni articularlo a partir de una disciplina específica, el psicoanálisis lacaniano, como lo hace Collete Soler en “El trauma” (1992); ni hacer una genealogía del concepto como lo hace Ruth Leys en *Trauma. A Genealogy* (2000) para demostrar la ambigüedad ideológica y afectiva que el propio concepto encarna como eje central de los estudios de trauma, luego del “giro de la memoria” en las décadas entre los 1990 y 2010, en la academia anglosajona. Susannah Radstone, en “Trauma Theory: Contexts, Politics, Ethics” (2007), sostiene que aunque el núcleo de “la teoría sobre el trauma, el sufrimiento de los otros, hace difícil la crítica, la política de la teoría” misma, merece una reflexión (Radstone 30). Su influencia en el aparato crítico de las Humanidades se debió a la ilusión de presagiar un movimiento más allá de una serie de impasses teóricos debidos a la deconstrucción, el postestructuralismo y el psicoanálisis. Si, para Dori Laub, la ausencia de huellas permite concebir el trauma como “un evento sin testigos” (ausencia de sujeto), y para Kathy Caruth, “la ausencia de testigo se vincula a la naturaleza inasimilable o desconocida del evento traumático” (Radstone 12) (ausencia de referente), entonces, argumenta Radstone, “la teoría del trauma no postula recuperar la memoria, sino la recuperación [misma] de la referencialidad” (Radstone 12). En otras palabras, el modelo de análisis de la subjetividad propuesto por ciertas teorías del trauma dan evidencia de que “este no es un sujeto enmarañado en el deseo, sino un sujeto constituido por el olvido. El mundo interior del sujeto traumatizado no se caracteriza

por represiones de fantasías no reconocidas sino por memorias disociadas (huellas sin trazos)” (Radstone 20).

Antonio Traverso y Mick Broderick, en “Interrogating trauma: Towards a critical trauma studies” (2010), afirman que “aunque no toda memoria es traumática, el trauma generalmente es descrito como un tipo de memoria [...] una forma excepcional de memoria [...] más cerca de la naturaleza de una herida [...] una marca dolorosa del pasado que nos persigue y nos abruma en el presente” (Traverso y Broderick 5), aunque se constituya en su propia desarticulación en un olvido imposible. En “Traumatismos de guerra: memoria y olvido”, Gloria Elena Gómez Botero afirma:

Si el olvido es el reverso de la memoria, lo imposible de olvidar es lo traumático. Esta imposibilidad de olvido representa un impasse para la memoria regulada por la rememoración como cadena significativa, dentro de cuya lógica recordar es, para el sujeto, reconocerse en ciertas vivencias posibles de ser evocadas o desechadas. En la repetición traumática, huella de lo real, lo inasimilable a la realidad psíquica no logra adquirir sentido para el sujeto. Resto excluido del inconsciente como lenguaje, que se impone repetir siempre. (Gómez Botero 85)

Entre imposibilidades de olvido e impasses de la memoria se van entretejiendo subjetividades e identidades que tratando de procesar sus experiencias y canalizar los correspondientes afectos practican, al igual que Primo Levi, un “deber de memoria”. Para que no se repitan las atrocidades y los horrores es necesario narrar sus experiencias a pesar de la imposibilidad de simbolización. Esas narrativas o relatos nos ofrecen modelos posibles para visitar el pasado y trabajar dignamente las constantes disociaciones entre falsos binarios imposibles: cognición y afectos; mente y cuerpo, olvidos y faltas de memoria. Como afirma LaCapra, no es lo mismo “escribir el trauma

que escribir sobre el trauma”, siempre y cuando como lectores seamos capaces de “responder a la experiencia traumática de otros [...] con una empatía inquietante” (LaCapra, *Writing History, Writing Trauma* 186 y 41). En las hilachas tenues del sentido perdura la chispa que despertará afectos en el presente toda vez que se confronten eventos semejantes. Esas son las vicisitudes ético-políticas del olvido y de la memoria que me interesan realzar en la escritura de Kozameh y trabajar en una crítica posible a los textos que nos ofrece.

ESCRIBIENDO UNA PERFORMANCE DE LA MEMORIA...

DESPERTANDO AFECTOS

*The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality
without surrendering himself wholly to the work to be done.
And he is not likely to know what is to be done unless he lives in what is not merely
the present, but the present moment of the past,
unless he is conscious, not of what is dead, but of what is already living.*

T. S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent”

“Dagas” comienza con la escucha (“Qué escucho, hoy”), con los recuerdos que devienen afectos (“Qué fibras se incorporan a la respiración...”), con la materia que se mueve y sensibiliza el hoy de su vida en Los Ángeles (“Qué sostiene qué”) (Kozameh, “Dagas” 19), con los cuerpos que se estremecen al tratar de figurar sentidos en el baile de letras al que se enfrentan (“Qué somos sin las demás, se les mezcla en las miradas. Nada, somos. Nada que sea capaz de configurar algún sentido”) (Kozameh, “Dagas” 20-21). La pregunta por la escucha —quizás la escucha de un testigo que ofrece reconocimiento, un sí mismo en el lugar del otro— va recorriendo lentamente el cuerpo,

esperando alguna respuesta mientras despierta afectos de cada una de las huellas, heridas o cicatrices con las que se encuentra. Uno de los ejes centrales de este texto es reflexionar sobre el valor del acto escritural, un hecho indiscutiblemente afectivo y subjetivo: “¿Qué escribís?”, le preguntan sus compañeras de celda (Kozameh, “Dagas” 24). “Si estás tratando de ponerte misteriosa para los de requisa, vas por buen camino. Pero ¿qué vas a hacer si no te entienden ellos pero tampoco te entienden otros? [...] ¿Para qué escribís? ¿Para que no se te olvide nada? [...] ¿Qué es lo que te hace escribir tanto?” (Kozameh, “Dagas” 28). Alicia, en un momento de reflexión, esboza poéticamente una trayectoria: “Colores, colores, vidrios innumerables, y la noche, las formas y las sombras de la noche, abarcando, transversal y a ritmo de tambores, lo que dictan las sangres y los miedos” (Kozameh, “Dagas” 50). “Porque no existe cuaderno sin sangre derramada” (Kozameh, “Dagas” 22); porque tampoco cristaliza la escritura sin riesgo y arrojío, ni la lectura sin apertura y exposición; porque la escritura es puro afecto del y en el presente subjetivo.

La lectura de *Los cuadernos de la cárcel* activa no solo la memoria sino también el cuerpo, y Alicia se detiene precisamente en sus sentidos, en las impresiones que ellos generan: “siento en la yema de al menos tres dedos de mi mano izquierda la aspereza del papel, su suavidad, la textura granulada, la falta de textura... Descubro algo, descubro que áreas de mi esófago, de mis intestinos se van apaciguando, un sosiego que siento empezar en mis manos llega a mis interiores” (Kozameh, “Dagas” 24). ¿Está tratando de reemplazar, de mediar o de canalizar algo? “No hay engaño, lo que fue, es” (Kozameh, “Dagas” 19). El texto está organizado a partir de lo que evocan “las palabras... carcasas” (Kozameh, “Dagas” 19), la letra, los signos (¿huecos vacíos?). Y así, en su propia lectura treinta años después, en la evocación de momentos, tratar de volver a sentir, aunque nunca sea lo mismo, aquello que fue mientras sigue siendo un poco diferente o sigue permaneciendo en la transformación de los afectos; mientras escribe y muere desbrozando afectos, mientras sigue escribiendo y revisita, revive y

resignifica sus experiencias, mientras sigue viviendo, creando secuelas, dejando nuevas cifras, despertando nuevos afectos... Ouroboros.

Entre la serie de experiencias-preguntas que se va formulando en “Dagas” — pues como afirma la narradora, “a la respuesta la tengo” (Kozameh, “Dagas” 38)—, desentierra sensaciones (el calor de la lámpara, la textura de la página, la temperatura de los cuerpos de las compañeras) e imágenes (el mate de mano en mano, la cara del cura, los puntos del bolso, los trazos de su lapicero); rememora eventos del encierro (las compañeras y sus conversaciones matinales con el mate), eventos del afuera de ayer (la muerte de su tío Eduardo Próspero Kozameh), eventos del afuera de hoy (descripción de su departamento en Los Ángeles, la invitación al memorial, el posavasos australiano, la goma de borrar) y eventos que entrelazan momentos y espacios diversos (el gaucho Troncozo en la historieta de Cristóbal Reinoso que “guardo enrollada en un zapato” (Kozameh, “Dagas” 22) y que, una vez en libertad, la llevó al encuentro de la voz del Negro Fontanarrosa en El Cairo, quien luego de un viaje a Córdoba le regalara el dibujo original); secuencias a partir de los sonidos, ruidos, silencios, melodías, voces (los tacones de la celadora, las rejas que se cierran y se abren, la libertad). ¿Cómo se hacen presentes, se transmiten y/o comunican los afectos a través de la escritura? Las repeticiones, la concatenación de letras, la articulación de palabras creando ritmos y los ritmos configurando tonos a partir de los cuales se reviven estilos, estéticas y éticas, pero también políticas escriturales.

[...] estamos, estuvimos y estaremos, vibra, la sombra, vibra y se recuesta sobre el marco [...] la mano derecha presionando sobre la superficie de la hoja de un cuaderno que es eco, que es llama candente, que es retrato, que se resuelve en cuerpo, en organismo, en materia interior, íntima, en configuración de uno mismo. (Kozameh, “Dagas” 39) [...] Ese cuerpo que soy me busca. [...] Frente a mí los cuadernos de lo que soy, [...] esta cárcel que no dejo de ser, la reja

paralela al borde de la ventana, daga, cuadernos en mi garganta, cuadernos instalados entre mis dos cuerdas vocales, [...] mi garganta empuñándolos. (Kozameh, “Dagas” 40)

“Dagas” no busca la identificación con una situación de víctima que miméticamente reproduce las acciones del agresor; tampoco sostiene anti-miméticamente que el trauma es un evento externo del cual el sujeto está desligado. El trauma del encierro es resignificado en sus secuelas, en “Dagas”, a través de palabras-afectos-núcleos de lo real. En ningún momento Kozameh se plantea una reflexión del ser víctima; tampoco una reflexión sobre síntomas fantasmáticos que giran una vez más para repetir compulsivamente la misma historia. La respuesta que siempre tuvo es la sobrevivencia a pesar de todo; mas la pregunta que buscaba vibra intensamente en sus relatos, en sus cuadernos, en su cuerpo: “Con qué elementos se resiste” (Kozameh, “Dagas” 38). Sus cuadernos tampoco promueven la empatía fácil y directa —esta sí muchas veces destructiva o proyectiva— con el otro. Quizás al decir de LaCapra habría que hablar de “empatía inquietante”, indeci(di)ble, ambigua e inestable. Lo que buscan tanto Alicia como sus cuadernos es suscitar la compasión. En *Once there was Elzunia’: Approaching Affect in Holocaust Literature*, Gail Ivy Berlin explica cómo la compasión debería “extender los límites del yo, buscando comprender al otro, en ambos sentidos de la palabra: comprender e incluir. No quedándose a cargo, ni obliterando, ni apropiándose, ni aniquilando al otro” (Berlin 401). O como propone Bracha Ettinger, en “Matrixial Trans-subjectivity”, la co-emergencia trans-subjetiva en “lazos fronterizos-en-diferenciación de una cámara de resonancia compasiva” (Ettinger 220). Evidentemente esto es lo que propone la lectura de este nuevo relato, “Dagas”, relectura de *Los cuadernos de la cárcel*: la co-emergencia transubjetiva en la compasión con el otro y sobre todo consigo misma. Allí se encuentra la productividad ético-política de la generación y transmisión de intensidades, vibraciones y afectos.

BIBLIOGRAFÍA

- Berlin, Gail Ivy. "Once there was Elzunia": *Approaching Affect in Holocaust Literature*. College English 74.5 (May 2012): 395-416.
- Bolognese, Chiara. "Unas páginas diferentes (Alicia Kozameh y esta edición)". *Dagas. Los cuadernos de la cárcel de Alicia Kozameh*. Colla, Fernando ed. Poitiers: Université de Poitiers/CRLA; Cuadernos de la Colección Archivos, 2013.
- . "Censura carcelaria y liberación por la escritura: el caso de Alicia Kozameh" en *Alicia Kozameh: ética, estética, y las acrobacias de la palabra escrita*. Pfeiffer, Erna ed. Pittsburgh: ILLI/University of Pittsburgh, 2013.
- Briole, Guy. "Trauma, Social Bond, and Ethics. Ethics in Action". *Research in Psychoanalysis* 20 (2015/2): 102-108. <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2015-2-page-100a.htm>
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1996. <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2015/03/caruth-unclaimed-experience.pdf>
- Colla, Fernando, ed., *Dagas. Los cuadernos de la cárcel de Alicia Kozameh*. Poitiers: Université de Poitiers/CRLA; Cuadernos de la Colección Archivos, 2013.
- Colla, Fernando. "Nota del editor". *Dagas. Los cuadernos de la cárcel de Alicia Kozameh*. Colla, Fernando ed. Poitiers: Université de Poitiers/CRLA; Cuadernos de la Colección Archivos, 2013.
- Ettinger, Bracha. "Matrixial Trans-subjectivity". *Theory, Culture & Society* 23.2-3 (2006): 218-222.

- Felman, Shoshana and Dori Laub. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992.
<https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2015/03/felman-shoshana-e-laub-dori-testimony-crises-of-witnessing-in-literature.pdf>
- Gómez Botero, Gloria Elena. “Traumatismos de guerra: memoria y olvido”. Desde el Jardín de Freud. *Revista de Psicoanálisis* 4 (2004): 84-101.
- Kozameh, Alicia. *Pasos bajo el agua*. Córdoba: Alción Editora, 2006.
- . *Los cuadernos de la cárcel*. Fondo Alicia Kozameh. Poitiers: Université de Poitiers, 2006.
<http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Kozameh/>
- . “Dagas”. *Dagas. Los cuadernos de la cárcel de Alicia Kozameh*. Colla, Fernando ed. Poitiers: Université de Poitiers/CRLA; Cuadernos de la Colección Archivos, 2013.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore/Londres: The John Hopkins University Press, 2001.
- . “Trauma and Its After-Effects”. Conferencia pronunciada en Columbia University, el 3 de mayo de 2003.
<https://www.youtube.com/watch?v=gISHt4GFA74>
- . “Sebald and the Narration of Trauma”. Conferencia pronunciada en Cornell University, el 26 de setiembre de 2012. <http://www.cornell.edu/video/sebald-and-the-narration-of-trauma>
- Pfeiffer, Erna. “La historia como memoria personal y elaboración literaria”. Destiempos.com. *Revista de curiosidad cultural* 3.13 (marzo-abril 2008): s/
http://www.destiempos.com/n13/ErnaPfeiffer_13.htm
- . “Será más elocuente el tiempo”. (Entrevista a Alicia Kozameh). *Dagas. Los cuadernos de la cárcel de Alicia Kozameh*. Colla, Fernando ed. Poitiers: Université de Poitiers/CRLA; Cuadernos de la Colección Archivos, 2013.

Radstone, Susannah. "Trauma Theory: Contexts, Politics, Ethics". *Paragraph* 30.1 (Mar. 2007): 9-29.

Spinks, Lee. *Thinking the Post-human: Literature, Affect and the Politics of Style*. *Textual Practice* 15.1 (2001): 23-46.

Soler, Collete. "El trauma". Conferencia pronunciada en el Hospital Álvarez, el 15 de setiembre 1998.

<http://www.bibliopsi.org/docs/carreras/obligatorias/CFP/adultos/lombardi/soler%20-%20el%20trauma.pdf>

Traverso, Antonio y Mick Broderick, "Interrogating Trauma: Towards a critical trauma studies". *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 24.1 (Feb. 2010): 3-15.

CAPÍTULO 3

DISCURSOS LITERARIOS Y ARTÍSTICOS

DE "LOS HIJOS" EN ARGENTINA

IMÁGENES

VICTORIA TORRES

UNIVERSITÄT ZU KÖLN

(NO) TODO SOBRE MI PADRE

Como coinciden en señalar estudios recientes, los hijos de militares y civiles involucrados en los siete años más terribles de la Argentina suelen ser reacios a manifestarse no solo a nivel social sino, incluso, en privado.

La literatura y el cine han sido sin embargo medios a través de los cuales desde hace ya unos años estos "otros hijos" han narrado de distintas maneras a sus padres.

En este ensayo me centraré en el caso de la película documental *Desobediencia debida*, realizada por Victoria Reale en 2010, prestando especial atención al particular uso del testimonio paterno que hace en su obra la directora, como así también a la idea de héroe y heroicidad que esta hija va construyendo con minuciosidad a lo largo del film.

Estos dos ejes de análisis nos ayudarán a reflexionar acerca de otra arista de la así llamada "postmemoria de la dictadura" y a profundizar en la complejidad de la transmisión intergeneracional.

La primera película nacional de ficción sobre el conflicto bélico de 1982 entre Argentina e Inglaterra fue *Los chicos de la guerra*. El film, dirigido por Bebe Kamin y estrenado en 1984, encontró gran repercusión entre el público local. Con el correr de los años se estrenaron varias películas que también tomaron como eje la guerra y sus consecuencias, destacándose *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988), *Guarisove* (Federico Stagnaro, 1995), *El visitante* (Javier Olivera, 1999), *Fuckland* (José Luis Marqués, 2000) e *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005).

Fue, sin embargo, sobre todo en el campo del cine testimonial en donde la contienda por las islas atrajo a muchos más realizadores. Este desarrollo puede explicarse debido a que, como es bien sabido, la de Malvinas fue una guerra carente casi de imágenes, un enfrentamiento en el que circularon algunas pocas fotos manipuladas cuidadosamente tanto por el gobierno dictatorial argentino como por el inglés dirigido por Margaret Thatcher y que, a ambos lados del Atlántico, fueron usadas para proporcionar un plus de credibilidad al relato oficial exitista y nacionalista. A esta falta de imágenes se sumó, del lado argentino, el hecho de que los conscriptos solo recibieron la baja militar a condición de firmar un pacto de silencio, conocido con el eufemístico y siniestro nombre de “Cartilla de recomendación”.¹²⁶

De este modo, ante una realidad referencial tan retaceada tanto visual como auditivamente durante tantos decenios, los documentalistas, en su gran mayoría, pusieron en el centro de sus trabajos los testimonios de los ex conscriptos que habían estado en el frente de batalla, y realizaron obras que se plantearon como suplementos e intentos de reposición de los relatos de estos olvidados protagonistas de un hecho histórico que, justamente por traumático e irresuelto, se evidencia como uno de los mayores objetos de recuerdo y de culto en la Argentina posdictatorial.

¹²⁶ Lo sucedido en la postguerra de 1982 complica así lo planteado por Walter Benjamin en su célebre ensayo de 1933 “Experiencia y pobreza” (*Illuminationen*, *Ausgewählte Schriften I*, (1920-1940), Suhrkamp, 1961, 213 y ss.). Allí Benjamin refiere a la mudez de quienes al volver de las trincheras de la primera guerra no pueden poner en relato lo vivenciado, evidenciando así el carácter indecible de esa experiencia extrema. En el caso de los ex combatientes de Malvinas, a ese “no poder” se le suma el imperativo de “no deber”, lo que agrega una dimensión aún mucho más traumática al silencio. Los alcances de esta prohibición de contar lo sucedido en el frente fueron devastadores: téngase en cuenta, para no entrar en detalles, el hecho de que Malvinas, a 35 años de la guerra, cuenta con más de 500 suicidios. La imposición inmediata del silencio inició lo que más tarde convino en llamarse “proceso de desmalvinización”, un dispositivo político-discursivo que funcionó hasta el comienzo del nuevo siglo y que consistió en minimizar el conflicto hasta hacerlo casi desaparecer del relato histórico nacional por considerarlo indigno. El Decreto 503/2015 fechado en Buenos Aires el 1/4/2015 dispuso el relevamiento de la clasificación de seguridad a toda aquella documentación de carácter no público, vinculada al desarrollo del Conflicto Bélico del Atlántico Sur. Entre esos documentos estaba la “Cartilla de recomendación”.

Dentro de la amplia producción de documentales de investigación basados en Malvinas llama la atención, por una serie de motivos que desarrollaremos a continuación, el film *Desobediencia debida*, realizado por Victoria Reale en el año 2010.¹²⁷ Aquí Reale investiga acerca de la guerra de Malvinas a través de, fundamentalmente, los testimonios de su propio padre, que estuvo presente en el conflicto del 82 cuando ella tenía nueve años.

Esta nueva voz generacional sobre Malvinas permite pensar que *Desobediencia debida* puede ser incluida en la serie de obras de la llamada por Susan Rubin Suleiman “generación 1.5”, es decir, trabajos realizados por la generación de quienes no tienen casi recuerdos de los hechos traumáticos ocurridos por no haber sido los afectados directos, pero a quienes estos recuerdos, sin embargo, atraviesan completamente en tanto fueron niños cuando sucedieron los hechos.¹²⁸

Como es sabido, son muchos entre tanto los documentales argentinos que pueden integrar este corpus, en especial aquellos de y sobre los también llamados HIJOS de víctimas de la última dictadura cívico-militar argentina,¹²⁹ como, para citar a los más conocidos, *Historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2000), *En memoria de los pájaros* (Gabriela Golder, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2004) y *M* (Nicolás Prividera, 2007).

¹²⁷ *Desobediencia debida* es un documental de 2010 producido por el INCAA, el Centro Cultural Recoleta y Victoria Reale Producciones. Véase en <https://www.youtube.com/watch?v=uwQXGIBfxGk>

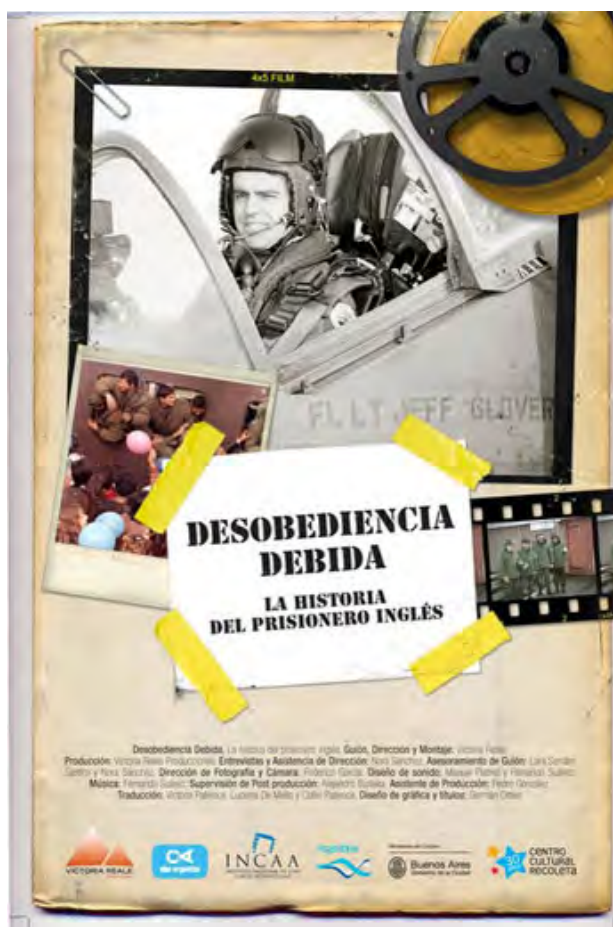
¹²⁸ Rubin Suleiman, Susan, “The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust”, *American Imago* 59, 3 (2002): 277-295.

¹²⁹ Bajo el acrónimo H.I.J.O.S (Hijos e hijas por la identidad, la justicia, contra el olvido y el silencio) se designa a una Organización de Derechos Humanos argentina creada en 1995 cuyos objetivos principales son la lucha contra la impunidad, la reconstrucción fidedigna de la historia, la restitución de la identidad de los hermanos y familiares secuestrados y apropiados, así como la reivindicación de la lucha de sus padres y sus compañeros. Como colofón, reclaman la cárcel efectiva y perpetua para todos los responsables de crímenes de lesa humanidad de la última dictadura cívico-militar argentina, sus cómplices, instigadores y beneficiarios.

Pero no obstante algunos puntos de contacto, *Desobediencia debida* tiene una diferencia crucial con estas obras, no solo por el hecho de que el padre de la directora está vivo en el momento de realización de la película (en el caso de los documentales nombrados anteriormente el padre, la madre o ambos son “desaparecidos”), sino porque además es un médico con el grado militar de Mayor que durante la guerra de Malvinas fue el jefe de la Compañía de Sanidad 3 en Port Howard.

Además, en lo que refiere a su propuesta estética, y al contrario también de la mayoría de los documentales de los hijos de detenidos-desaparecidos, que suelen ser más experimentales, la obra de Reale carece de toda sofisticación narrativa, tiene un desarrollo bastante lineal, y está armada en base a entrevistas intercaladas en su mayoría en espejo que, varias veces, refieren al mismo hecho y sostienen así el guión.

Los entrevistados son el ex- militar argentino Luis Reale, y la contraparte inglesa en la guerra del Atlántico Sur, el ex piloto de la Royal Air Force, Jeff Glover, dos voces casi ausentes en las producciones cinematográficas argentinas que abordan los años de la dictadura. Glover fue el único prisionero de guerra inglés que retuvieron los argentinos después de la derrota del 14 de junio. El 21 de mayo de 1982 el piloto despegó del portaaviones Hermes con la misión de arrojar bombas de racimo sobre posiciones argentinas en Port Howard, pero al detectar asentamientos civiles demasiado cerca de su blanco, se opone a lanzarlas, y decide hacer un segundo sobrevuelo para sacar fotos de reconocimiento. En esa acción el Harrier que piloteaba es alcanzado por un misil lanzado por comandos argentinos; Glover logra eyectarse con éxito pero es tomado prisionero. Sin embargo, por tener heridas en el rostro y un hombro luxado, es conducido primero a la base sanitaria dirigida por el padre de la directora del documental, Luis Reale.



El poster de la película y el subtítulo con el que se la anuncia, “La historia del prisionero inglés”, autoriza a deducir que esta es la temática central de la obra. Las primeras escenas del film, sin embargo, ponen en cuestión que haya demasiado material para desarrollar esta trama: Jeff Glover ha dejado de pertenecer a la aviación militar pues es piloto comercial, hace chistes sobre los propósitos de la película de Reale, no parece ni traumatado ni demasiado afectado por lo ocurrido en las islas, y a pesar de que su mayor herida durante la guerra fue un hombro roto, los primeros minutos del

documental lo muestran activo, conduciendo un coche, jugando al golf, es decir, evidentemente sin ningún tipo de secuela física.



Desobediencia debida: 2:32

Mucho más complicada en cambio parece ser la situación del padre de la directora, que en la siguiente escena del documental es mostrado también conduciendo, aunque no hacia un lugar recreativo como lo hacía Jef Glover, sino en dirección al Hospital militar de Cruzú Cuatiá, su lugar de trabajo antes de que estallara la guerra de Malvinas. La escena destaca el hecho de que el padre se encuentra agobiado y hace notar durante todo el tiempo que lo único que quiere es abandonar cuanto antes ese recinto al que ha ido por expresa voluntad de su hija.



Desobediencia debida: 8:13

Así es evidente que en las dos primeras secuencias del film los testimonios incluidos no contribuyen solo a aportar conocimiento documental acerca de determinado acontecimiento (en este caso, la desconocida historia del piloto inglés durante la guerra de Malvinas), sino que pretenden poner de relieve el modo en el que se manifiesta ese acontecimiento en la experiencia individual de cada uno de los entrevistados en el momento en que la recuerdan.

Victoria Reale combina este modo de mostración con otros recursos, entre los que destaca el sonido que acompaña el testimonio del padre en la segunda escena: a diferencia del sonido ambiente de los primeros minutos del documental, que muestran a Jeff Glover rodeado de pájaros que trinan candorosamente, cuando el padre vuelve al

hospital militar se oye un sonido invasivo, de procedencia desconocida, que recrea la atmósfera de las películas de terror.

A estas dos secuencias introductorias, le sigue otra en donde la voz de la directora, a través del relato de sus propios recuerdos e investigaciones, se ocupa de estructurar cada vez más la percepción del espectador.

La inclusión de la voz rectora de la documentalista es una constante en las películas de los hijos de detenidos-desaparecidos: A través de ella los hijos se autopresentan como sujetos en construcción, como seres que intentan hacer frente al trauma de la dictadura y constituirse a partir del diálogo con la generación anterior, posible clave para ingresar a esa zona familiar marcada por la ausencia. En sus intervenciones monológicas,¹³⁰ la voz de la realizadora de *Desobediencia debida* se presenta siempre monótona y sin fisuras, dejando incluso en el espectador la sensación de que está ante un guión leído. Esta performativa sirve para marcar una toma de distancia entre la directora y lo acontecido, una disociación del relato de su memoria y ella misma.

Voces como la de Victoria Reale se han manifestado raramente a nivel social.¹³¹ Los hijos de militares y civiles involucrados en los siete años más terribles de la Argentina no tienen casi una historia colectiva que haya adquirido estado público a nivel del que tienen los H.I.J.O.S.¹³²

¹³⁰ Es de notar que en el documental Victoria Reale nunca dialoga con nadie pues no es ella quien hace de entrevistadora, sino la periodista Nora Sánchez.

¹³¹ Mientras escribo este artículo aparece en la Revista *Anfibio* una nota titulada “Marché contra mi padre genocida”, escrita por Juan Manuel Mannarino y basada en testimonios y una entrevista a la hija del represor Etchecolatz. A esta nota siguió en el mismo medio “Hijos de represores: del dolor a la acción”, en donde Erika Lederer, hija de un obstetra con probada actuación en el hospital de Campo de Mayo durante la dictadura, cuenta su historia.

¹³² Sí hay hijos de victimarios agrupados por ejemplo en “Memoria completa” y en “Hijos y nietos de presos políticos”, que consideran que sus padres y abuelos imputados en causas de lesa humanidad son en realidad presos políticos. En los últimos días del mes de mayo de 2017 adquirió presencia pública en varias manifestaciones un grupo de personas reunidas bajo el lema “Historias desobedientes. 30 mil motivos. Hijos e hijas de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia”, lo cual indica el despunte de una nueva e importante vertiente dentro de este campo.



Desobediencia debida: 9:14

Así lo señala por ejemplo el escritor de ficción Felix Bruzzone en su texto “Hijos de represores: 30 mil quilombos”,¹³³ en donde asegura que “Las dificultades para encontrar a personas que quieran conversar sobre el tema se repiten”. También señalan esta dificultad de acceder a testimonios de hijos de militares las periodistas Carolina Arenes y Astrid Pikielny en su reciente libro *Hijos de los 70*.¹³⁴ Algunos hijos se vuelven

¹³³ Bruzzone, Felix: “Hijos de represores: 30 mil quilombos”, Revista *Anfibia* (en línea y sin fecha).

¹³⁴ “Muchos hijos —incluso algunos cuyos padres habían sido figuras emblemáticas del terrorismo de Estado— aceptaron tomar un café informal para escuchar la propuesta del libro y contaron en estricto off the record sus experiencias y sus reflexiones. Pero después cancelaban entrevistas y nunca más respondían siquiera correos ni llamados”. En Arenes,

cómplices, otros se sienten víctimas de sus propios padres,¹³⁵ y otros, muy pocos, son los que consiguen la confrontación con sus progenitores, los investigan y hasta se animan a declarar en contra de ellos frente a la Justicia.¹³⁶

En esta última dirección parecería apuntar Victoria Reale cuando incluye en *Desobediencia debida* una escena en la que pone de manifiesto haber iniciado una investigación para averiguar si quienes habían estado en contacto con Jeff Glover durante sus días como prisionero, incluido Luis Reale, habían perpetrado crímenes de lesa humanidad.¹³⁷ El relato de la directora de la constatación por parte de los organismos de Derechos Humanos de que, con la excepción del General Parada, los demás no están implicados, se convertirá en el sustento de esta película centrada, como se nota claramente a partir de ese momento, en los esfuerzos de una hija por desproblematizar la figura paterna a nivel público.

Como ya ha sido varias veces señalado, en el documental de los hijos de detenidos-desaparecidos los testimonios suelen ser incorporados para cuestionar su misma verdad e incluso, a veces, para desacreditarlos.¹³⁸ Los testimonios sobre los desaparecidos están en estas obras para demostrar que nunca son suficientes para subsanar el vacío. Este procedimiento se ve claramente, por ejemplo, en la escena final del documental *En memoria de los pájaros* de Gabriela Golder, que superpone la voz en

Carolina y Pikielny, Astrid: *Hijos de los 70. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina*, Buenos Aires: Sudamericana: 2016.

¹³⁵ Es el caso de Luis Alberto Quijano, hijo cuya historia está relatada en el libro de Mariani, Ana y López Jacobo, Alejo, *La Perla. Historia y testimonios de un campo de concentración*, Buenos Aires: Aguilar, 2013.

¹³⁶ Uno de los casos más conocidos al respecto es el de Vanina Falco, hija de un represor y apropiador de bebés, y “hermana” del ex diputado Juan Cabandié, que cuenta su historia en la difundida obra teatral de Lola Arias, *Mi vida después*, estrenada en el Teatro Sarmiento del Complejo teatral de Buenos Aires en marzo de 2009.

¹³⁷ Dice la voz en off de la directora en esta escena: “Entonces busqué respuestas. Envié una lista con los nombres de todos los militares que había tenido contacto con Jeff Glover, incluido el de mi papá, a los organismos de Derechos Humanos. Tenía que saber si estaban involucrados en crímenes de lesa humanidad”.

¹³⁸ Sobre esta idea está armado el documental *Los rubios* de Albertina Carri, en donde además expresamente no se menciona el nombre de los testimoniados, característica que comparte con la obra *M* de Nicolás Prividera.

off de una superviviente al percatarse de la dificultad de reconstruir fielmente el pasado traumático con la inscripción en la zona inferior de la pantalla de la frase “Las palabras pierden sentido y se transforman en pesadillas”. En el caso de Reale, por el contrario, las palabras testimoniales, incluidas las de la propia directora, parecen ser incorporadas como verdades absolutas a las que se les confiere un significado pleno. El padre es mostrado, según todos los testimonios privados, como alguien que no miente,¹³⁹ como una persona que obró bien, a diferencia, por ejemplo, del General Parada, que se niega a dar testimonio para la película, o del Comodoro Estrella, responsable del asesinato de dos sacerdotes y del obispo Angelelli, que tampoco aparece en el documental más que en una foto. Por los tremendos crímenes de Parada y Estrella hablan en el film de Reale las imágenes de los centros clandestinos de detención de “La polaca” y la base militar del Chamental, que son mostrados con todo el detalle de su sordidez ya que en el momento de la filmación recién estaban cobrando público conocimiento pues no constaban antes en los informes de la CONADEP.¹⁴⁰

¹³⁹ Como sí, en cambio, el guardia del piloto que dice, por ejemplo, que Glover y él jugaban al ping pong mientras que Glover lo contradice con la evidencia de que tenía el hombro roto, estaba enyesado y que por lo tanto le era imposible practicar ése y cualquier otro deporte.

¹⁴⁰ CONADEP es la sigla para la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas, creada en 1985 con el fin de investigar sobre el destino corrido por los “desaparecidos”. La comisión recibió varios miles de declaraciones y testimonios y verificó la existencia de cientos de lugares clandestinos de detención en todo el país.

La estancia correntina “La Polaca” era un centro clandestino de detención que formaba parte del “Plan Cóndor”. Allí mantenían secuestrados a militantes argentinos y brasileños. Previo a ser llevados allí, las fuerzas conjuntas y con la complicidad de “marcadores” (militantes quebrados por la tortura), eran señalados en el paso fronterizo Uruguiana-Libres. En esta casa del terror fue visto por última vez el hijo del conocido escritor y académico David Viñas. En cuanto a la base de Chamental adonde en 1982 es conducido y mantenido prisionero Jeff Glover, la película refiere el caso siguiente: el 4 de agosto de 1976, el obispo Enrique Angelelli conducía una camioneta junto con el padre Arturo Pinto de regreso de una misa celebrada en la ciudad de Chamental en homenaje a dos sacerdotes muy próximos a él que habían sido asesinados algunas semanas antes. Estos sacerdotes, llamados Carlos de Dios Murias y Gabriel Longueville, habían sido brutalmente torturados y fusilados en la base militar del Chamental. De regreso de aquel viaje, Angelelli tenía tres carpetas con notas sobre lo ocurrido con los dos sacerdotes. Durante muchos años se sostuvo la versión de que Angelelli había tenido ese día un accidente de tránsito que lo había llevado a la muerte, pero con el tiempo se supo que el obispo había sido víctima de

Mientras que en Albertina Carri o María Inés Roqué es evidente el intento de evadirse de ese panteón heroico al que la historia posterior confinará a sus padres y del que las hijas, en sus documentales, tratan de salvarlos,¹⁴¹ en el caso de Victoria Reale existe la aspiración justamente de lo contrario: destacar la conducta heroica de su padre al desobedecer la orden superior y contraponerla a quienes sí acataron y violaron los Derechos Humanos.

Pero aun si la hija parece querer reforzar este puente entre lo acontecido en las islas y lo acontecido en el continente desde el golpe del 76, Malvinas no es, de acuerdo al testimonio de Luis Reale, un episodio traumático de la misma índole que la dictadura, sino, por sobre todo, el trauma de una guerra perdida por motivos de ineptitud militar y falta de equipamiento.

El único que tematiza una continuidad es Jeff Glover.¹⁴²

El final del documental plantea un enfoque contrafáctico de lo ocurrido y de lo que podría pasar, planteando un modelo histórico alternativo. La historia contrafactual, denominada también historia alterna o historia virtual, es el resultado de un ejercicio de abstracción sobre los sucesos históricos que, a través de la pregunta ¿qué habría pasado si...?, desarrolla un curso hipotético de los hechos. Es exactamente esta pregunta la que la directora plantea al final de su obra, preguntando al espectador por lo eventualmente

un atentado. El 4 de julio de 2014, Luis Fernando Estrella, de quien se muestra una foto en el documental, y Luciano Benjamín Menéndez, fueron condenados a cadena perpetua por el crimen de Enrique Angelelli. Otros acusados, tales como Jorge Rafael Videla, Juan Carlos Romero y Albano Harguindeguy, fallecieron antes del comienzo del juicio.

¹⁴¹ “Yo preferiría tener un padre vivo antes que un héroe muerto”, reconoce María Inés Roqué en su película *Papá Iván*.

¹⁴² Efectivamente, el único que tematiza la continuidad 1976-1982 es Jeff Glover, que dice que cuando le hacen saber que los altos comandos del Ejército y la Fuerza Aérea se estaban peleando por ver quien lo iba a retener, el desea que sea la Fuerza Aérea, por lo que había leído antes de ir a Malvinas acerca de la desaparición de civiles en manos de los militares. Además, Glover es el único que testimonia acerca de las torturas a la que eran sometidos los conscriptos y cuenta haber sido testigo de cuando a un joven le balearon las piernas por haber llegado después del toque de queda. La sola referencia de la directora al respecto es la mención de que entre los soldados comandados por Parada había quienes murieron de hambre.

ocurrido si todos hubieran desobedecido las órdenes superiores como, según ella, hizo su padre.

De este modo, Victoria Reale parecería querer acercarse a lo que Todorov, en su *Los abusos de la memoria*,¹⁴³ llama “memoria ejemplar”. Todorov diferencia entre “memoria literal” y “memoria ejemplar”, pensando la primera como una construcción sobre hechos del pasado que se clausura en sí misma, que se constituye de forma que aparece como un hecho singular e incomparable con cualquier otro, negándose así a ser relacionada por semejanza o diferencia con otros fenómenos. De esta manera, la memoria literal se aplaca en su unicidad, no pudiendo convertirse en enseñanza ni para el presente ni para el futuro. Se sacraliza, se congela, se cierra y solo se relaciona consigo misma, apareciendo siempre como una mera evocación. La memoria ejemplar, contrariamente a la literal, busca el vínculo con el presente y establece comparaciones entre los hechos rememorados y los otros para intentar entender las semejanzas y las diferencias. Se sirve de analogías y generalizaciones para así poder pasar del ámbito de lo privado y del enclaustramiento en el pasado al ámbito de lo público. Intenta por tanto convertirse en principio de acción para el presente.

Pero ¿qué principio de acción política significa seguir el ejemplo de alguien que no asocia Malvinas a la dictadura y que se niega a dar detalles ante cámaras sobre lo que significaba “presionar” en el siniestro contexto del terrorismo de Estado?¹⁴⁴

¹⁴³ Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Editorial Paidós, 2000.

¹⁴⁴ Dice la voz en off de la directora: “Papá se negó a responder ante cámara qué quería decir con ‘presionar’. ¿Se refería a ‘torturar’? ¿Podía su jefe, el general Parada, desconocer semejante orden? ¿Acaso los generales argentinos creían que con la información que quizás tuviera un prisionero inglés podía hundir la flota británica? Aquello me llevó a pensar en lo que podía ocurrir en los cuarteles de mi pueblo, cuando mi papá integraba un ejército capaz de dar y ejecutar esas órdenes”.



Desobediencia debida: 1:33:45

La escena final impone la voz de la hija relatora a la del padre militar. Es la voz de esta mujer la que cierra el documental arriesgando con esa propuesta contrafactual última un encadenamiento de consecuencias alternas que, sin duda, genera una peligrosa distracción respecto a los sucesos reales que siguen exigiendo juicio y castigo.¹⁴⁵ Esta parte altamente sensible de la historia de Malvinas no tiene lugar en este documental, generando un interrogante respecto a qué lugar otorgarle a los testimonios en él presentados, qué papel darle a *Desobediencia debida* en la necesaria construcción de una

¹⁴⁵ Recordemos que la guerra de Malvinas no cuenta con un informe final de ninguna comisión (a manera, por ejemplo del *Nunca más*) ni tampoco de un marco judicial que sostenga los testimonios. No todos los mandos que participaron en la guerra fueron sometidos a juicio.

memoria intergeneracional, pues el film deja bien claro que es la hija la que busca y establece las pautas de lo que se ve y se dice; que de ella, de su necesidad personal, de la fuerza del vínculo, proviene todo. El padre, el militar, sigue callando.

EDOARDO BALLETTA

UNIV. DE BOLOGNA

FOTOGRAFÍA Y TESTIMONIO:

MUNDOS ENTRECruzADOS ENTRE LA IMAGEN Y LA

PALABRA EN LA POST-DICTADURA ARGENTINA

La fotografía, como ha reflexionado recientemente Ana Longoni, es un código que entretiene una relación peculiar con las existencias de los hijos ya que en muchos casos la imagen fotográfica constituye el único medio a través del cual 'conocer' a los padres. La idea, más allá de no (poder) estar sustentada en datos cuantitativos, resulta seguramente sugerente ya que podría ayudarnos a explicar la importancia del discurso visual en las producciones culturales de estos testigos "después del testimonio". La ponencia que aquí presentamos tratará de reflexionar sobre esta relación (fotografía/hijos) tanto a partir de ensayos fotográficos (Germano, Quieto, Bettini, entre otros), como indagando representación y aparición de fotografía(s) en los testimonios verbales de segunda generación (M.E. Pérez, E. Semán, M. Dillon).

In memoriam

Carlo Giuliani, asesinado un 20 de julio por la policía,
lejos de la Argentina, lejos de los 70

La fotografía es un medio que mantiene relaciones fundamentales y privilegiadas con el campo de las luchas por los DDHH y la memoria en la Argentina, tanto en sus manifestaciones privadas, familiares, como en su dimensión pública y política. Como bien ha advertido Ludmila Da Silva Catela, la relación fotografía-desaparición-memoria puede describirse a partir de tres dimensiones interconectadas. En primer lugar la casa, en donde la fotografía del desaparecido ocupa, topográfica y simbólicamente, un lugar central “demarcando espacios de ritual”; luego la plaza en que aquellas mismas fotos (generalmente la foto carnet) circulan en el espacio de las protestas y denuncias; y finalmente —tercera dimensión— “la derivación de estas imágenes en el proceso de producción de otros soportes como libros, muestras, folletos (...)” (Da Silva Catela: 338). La foto-carnet se vuelve, en este contexto, un “referente icónico” (Da Silva Catela: 337) y un “emblema político” (Richard: 31) de la desaparición. Desplazando un poco la mirada, desde otro ángulo, ya varios jóvenes investigadores se están ocupando de otra declinación posible de la relación fotografía-desaparición-memoria: en la “tripartición” propuesta por Da Silva Catela, la multiplicidad de significaciones de la imagen fotográfica provenía de cambios de contextos pero el texto seguía siendo, básicamente, el mismo, es decir una fotografía que existía previamente a la desaparición/encierro/tortura de un militante.¹⁴⁶ Una nueva declinación, que podríamos considerar una cuarta dimensión, surge cuando el objeto fotográfico es (re)creado ex post en un ejercicio/voluntad de testimonio y de representación de la desaparición. Natalia Fortuny define este espacio como “memorias fotográficas” (Fortuny 2014: 14), cuyas características fundamentales serían: “su calidad de memorias sociales”, “su formato visual fotográfico” y “su elaboración artística” (ibid). Por mi parte, traté de proponer un primer mapeo de este corpus, reciente pero ya cualitativa y cuantitativamente

¹⁴⁶ La autora aclara explícitamente que no se ocupará de “ensayos fotográficos que toman como centro del análisis la ausencia del desaparecido y su significación visual” (Da Silva Catela: nota 1, 338).

importante, a partir de tres “paradigmas” de representación, que me parecían muy persistentes en las imágenes fotográficas (Balletta, 2015). La hipótesis sobre la que había trabajado era que, antes de que se produjeran “memorias fotográficas” ya existía en Argentina un archivo visual del que los fotógrafos de la post-dictadura, consciente o inconscientemente, se apropiaron a la hora de construir sus propias imágenes. Del Siluetazo, surgiría así el paradigma de la ausencia en que, visualmente, lo que prima es la no-representación o la representación metafórica, como es el caso de la serie de RES *¿Dónde están?* (1989); luego, de las fotos del *Nunca Más* derivaría un paradigma cuyo elemento sobresaliente sería el resto (por ejemplo en Fernando Gutiérrez *Treintamil*); finalmente, a partir de la foto-carnet surgiría una tercera forma de representación que traté de definir como el paradigma del objeto¹⁴⁷ (Brodsky, *Buena memoria*, 1996).

Observando y analizando la mayoría de estos ensayos, aunque sólo superficialmente, salta a la vista la importancia que la palabra, el código verbal tiene en este corpus.¹⁴⁸ Por otra parte, como nos recuerda Huyssen, palabra e imagen, lejos de lo que suele afirmar la tradición, sólo pueden mantener una relación complementaria, mutuamente constitutiva (2009: 17). Lo que, por lo tanto, me interesa analizar ahora es la relación de coexistencia de códigos y qué papel desempeña el código “otro” en las obras de fotógrafos y escritores contemporáneos. ¿Qué función cumple la palabra que aparece en el contexto fotográfico y a partir de qué formas? ¿Y, a la inversa, qué papel desempeña la fotografía en los testimonios escritos? De un lado tendremos que

¹⁴⁷ Me parece necesario aclarar que al referirme a esta modalidad de representación derivada de la foto-carnet no estoy reificando al sujeto representado; lo que quiero destacar es que a nivel icónico, una imagen fotográfica de la época vuelve a presentarse en una nueva fotografía, en la que la foto antigua es resignificada y reelaborada a partir de distintas modalidades de intervención; es objeto porque aparece en tanto tal en la composición, se encuentra en un régimen de significación distinto al de la foto contemporánea. No induce al observador a la descodificación; significa en sí, más allá de que el retratado tenga bigotes, lleve saco o campera, etc. De este paradigma formarían parte, por ejemplo, los ensayos que trabajan el tema del álbum familiar; ver Fortuny (2011 y 2008).

¹⁴⁸ Sobre este punto escribe Fortuny (2014: 116): “Al examinar con cuidado las obras fotográficas [...] sobresale una constante: en gran medida las fotografías que refieren el pasado traumático están íntimamente acompañadas por palabras”.

interrogarnos, entonces, sobre las formas y los modos de aparición de la palabra en fotografía y, del otro, de cómo la imagen fotográfica aparece en la narrativa (o poesía) testimonial.

LA PALABRA EN FOTOGRAFÍA

Era ver contra toda evidencia

Era callar contra todo silencio

N. Perlongher

En su conocido poema “Hay cadáveres”, Néstor Perlongher ofrece el primer testimonio en versos de la última dictadura. El texto se articula, en gran medida, sobre el rescate arqueológico de una(s) lengua(s), registra —a memoria futura— frases hechas, idiolectos, sociolectos, tics lingüísticos de una sociedad traumatizada por la violencia. Por otra parte, los versos reflexionan, de modo directo e indirecto, sobre la posibilidad misma de hablar, y de hablar como forma del testimoniar. A la vez, en “Hay cadáveres”, leemos una voluntad, un deseo de decir y su negación, el enmudecimiento. La serie *¿Dónde están?* (1989) del fotógrafo cordobés RES puede leerse a partir del mismo problema planteado por Perlongher: lo que se ve en las fotos son imágenes fuera de foco, cuerpos apenas reconocibles, una ciudad vacía, la foto de un frasco que contiene el feto de un tapir. No hay palabras, no hay gestos, no hay sujeto. Todo parece estar desarticulado, solo las palabras que están fuera de la foto, en el título, permiten descodificar el conjunto y re-articular un discurso.

Empiezo, paradójicamente, este recorrido de la presencia de la palabra en fotografía por estas imágenes porque ahí, en su ausencia, puede trazarse una progresión,

una genealogía que va desde el silencio/oscuridad a la lenta articulación de un discurso memorial cuya evolución involucra de forma paralela palabra e imagen.

Desde un punto de vista muy cercano al de RES, Paula Luttringer produce *El Matadero* (1995): con un blanco y negro “sucio”, violento y desenfocado, la fotografía alegoriza, en su primer ensayo, la maquinaria de represión y violencia del estado. Lo que prima visualmente son cadenas, ganchos, cercos, espacios encerrados, fragmentos de cuerpos animales y figuras humanas siniestras con sus ropas de trabajo. Al igual que en “¿Dónde están?”, el observador logra decodificar el texto fotográfico sólo a partir del título de la serie, que por un lado remite a una construcción metafórica bien asentada en el pensamiento universal y, por el otro, probablemente recuerde, para un público argentino, el cuento homónimo de E. Echeverría sobre el que se funda, según D. Viñas, la historia literaria nacional.¹⁴⁹ De ese modo —y más allá de las intenciones de la propia artista— las imágenes reinsertan un discurso aparentemente indecible en el continuum de una dimensión histórica y comunitaria.

Su segundo ensayo, *El lamento de los muros* (2004), marca un cambio sintomático en la forma de testimoniar: lo que en *El Matadero* era, tanto verbal como iconográficamente aludido, ahora se hace menos oscuro, mostrando in nuce que el deseo mudo de hablar del que testimonian las fotos de *El Matadero* puede volver a convertirse en una posibilidad de verbalizar el trauma, hablarlo y narrarlo. Al igual que en su obra anterior, ya el título propone re-establecer una continuidad histórica a partir de la evocación de una tradición (esta vez judía, el muro de los lamentos) pero lo más llamativo es que ahora las imágenes van acompañadas con el testimonio de unas sobrevivientes de la dictadura en un “doble juego que dibuja un mapa de memoria situada entre lo visible y lo decible” (Fortuny 2014: 117). La serie sigue teniendo puntos de contacto con la anterior, con su blanco y negro “sucio”, que en este caso sirve para resaltar la tridimensionalidad de los muros que se vuelven palimpsestos y sugerir a la

¹⁴⁹ Sobre *El Matadero* como relato fundacional de la literatura argentina, ver David Viñas (1971).

mirada un recorrido que, entre estas manchas negras, puede encontrar formas casi humanas o restos de su presencia. En este contexto, una foto en que se muestra una escalera adquiere una importancia fundamental: la pared izquierda, que se encuentra en primer plano, está cubierta de rayas y formas que el observador reconoce como letras pero que resultan superpuestas, borradas, indescifrables.

Quizás pueda resultar interesante comparar esta foto con otra publicada en el *Nunca Más*, en la que un ex preso del Pozo de Banfield indica una inscripción hecha por él mismo en donde, al contrario, se lee claramente “Dios mío ayudame”. Las fotos del *Nunca Más* —como detalladamente ha evidenciado Emilio Crenzel (2009: 302)— tenían que (de)mostrar la existencia de un evento y de ahí su carácter documental y referencial. Al contrario, el trabajo de Luttringer intenta recuperar la posibilidad misma de la expresión y, por ende, de la referencialidad. Lo que muestra por lo tanto la imagen no quiere ser prueba, no otorga una “información” sino que exhibe el proceso mismo que lleva de lo pre-verbal del grito a la articulación de un lenguaje. Y ese movimiento, como sugiere Natalia Fortuny, adquiere aún más importancia porque a nivel paradigmático constituye la “parábola inversa a la que plantearon los militares: ya no del discurso articulado a la materia bruta del chillido, sino de lo confuso e inarticulado del trazo y de la imagen a la palabra significativa” (Fortuny 2014: 120).

El trabajo de Luttringer emplea la palabra, como vimos, en dos formas distintas: por un lado los grafismos en las fotos indican un proceso de desarticulación y rearticulación del lenguaje, por el otro —gracias a los testimonios de las sobrevivientes— abren un camino hacia la posibilidad de reubicar el trauma en su dimensión histórica y narrativa.¹⁵⁰ Este elemento es fundamental en el ensayo *Treintamil* (1996) de Fernando Gutiérrez. La serie está dividida en tres secciones numeradas y al comienzo de cada apartado el fotógrafo intercala un pequeño texto. Ya a partir de estos

¹⁵⁰ Ver E. Jelin, quien habla de “incapacidad semiótica” y de la necesidad de volver a encontrar “marcos narrativos” (2002: 88).

pocos elementos se puede entender cómo esta obra de Gutiérrez se ocupa de testimoniar, relatando una historia en tres momentos que podrían resumirse como captura, detención y exterminio. Las palabras de la primera sección presentan un recuerdo traumático de la infancia del mismo fotógrafo (las amenazas que sufrió junto con un par de amigos por parte de un patrullero en 1980). Las imágenes que siguen muestran la carcasa de un viejo auto (¿un Ford Falcon?) y tres escenas que, como fotogramas de una película, revelan un paisaje de campo visto desde el interior de un auto. La segunda parte se abre con las palabras de exterminio del gobernador Ibérico Saint Jean y un comentario-nota presumiblemente escrito por Gutiérrez. Las imágenes, por su parte, muestran una hipotética llegada a un centro de detención y un avión “vendado”. Finalmente, el tercer texto relata las circunstancias de los vuelos de la muerte. La primera imagen imita el punto de vista de alguien que se encuentra en un avión listo para despegar; luego el río y un bosque. Las dos imágenes finales simbolizan el duelo (flores) y la ausencia (unos pies descalzos y tres pares de zapatos). Toda la serie se caracteriza, en mi lectura, por una fuerte voluntad “narrativa” que se logra, por un lado, gracias al manejo de las técnicas fotográficas que dinamizan la escena,¹⁵¹ y por el otro, a través de las palabras del paratexto que actúan como prólogo a los eventos (primera sección) y explicación (segunda y tercera sección).

También la obra de Gustavo Germano (*Ausencias*, 2007) se mueve en un espacio parecido desde el punto de vista de la narratividad. En general, el elemento alrededor del cual gira toda la serie es la yuxtaposición de dos imágenes. Las primeras son fotos sacadas en los años 70 por un aficionado anónimo y retratan a un desaparecido/asesinado junto con sus amigos y/o familiares; las segundas, hechas por Gustavo Germano, tratan de “copiar” el original exponiendo la ausencia de los que ya no están. En el nivel macro-estructural la serie de estos 14 dípticos describe un movimiento circular “imperfecto”. Los sujetos del primer par de fotos y del último son los mismos,

¹⁵¹ Me refiero, más específicamente, a la elección del desenfocado y de encuadres “malos” o “equivocados”.

pero si en el primer díptico la foto contemporánea marca una ausencia total (la playa sin Orlando René Méndez y Leticia Margarita Oliva), al final, el relato cambia de rumbo: la muerte evocada por la imagen de la playa “vacía” se convierte en vida con la imagen de la hija adulta de Orlando y Leticia. Más allá de esta básica estructuración narrativa que el observador deduce de las fotos, la palabra que se re-articula en relato juega un papel importantísimo sobre todo al nivel singular de cada díptico. En el catálogo de la exposición cada díptico está precedido por tres textos distintos: en la primera página figuran los nombres de los retratados en la fotografía original y unas tres o cuatro líneas que introducen las circunstancias del secuestro y/o asesinato. En la página siguiente encontramos un texto que añade más detalles sobre la vida del desaparecido y agrega las circunstancias de la foto; finalmente, en la tercera página encontramos un relato ficticio redactado por Jaume Mestres Angla que, retomando los testimonios presentes en la página anterior, describe una pequeña escena. La palabra sirve en este caso para trazar un puente entre los dos instantes representados en las fotos, en donde el sujeto desaparecido se encuentra “congelado”, fuera del tiempo, joven y bello para siempre. En cambio, los textos —tanto los “contextuales” como, y aún más, los ficticios— invitan con su narratividad a pensar que hay un antes (y un después) de los instantes captados por la cámara, y de ese modo reinsertan a los sujetos desaparecidos en una trama histórica, en un lugar, en sus dinámicas sociales y afectivas.

De manera por ciertos aspectos semejante, Marcelo Brodsky había trabajado ya diez años antes con el ensayo *Buena memoria* (1996); a partir de una foto de su promoción del secundario (1967), intervenida con anotaciones y tachaduras, Brodsky muestra el paso del tiempo en la cara y en los cuerpos de sus compañeros al volver a fotografíarlos en el presente. Al lado de cada uno de los nuevos retratos, unas escuetas líneas relatan algunos detalles sobre la vida de los compañeros y re-establecen una relación entre dos tiempos; pero las palabras aquí —sobre todo las que el artista escribe de su propia mano en la gigantografía— agregan “a los rostros adolescentes una dimensión fantasmal,

como si la foto fuera visitada por el espectro de un futuro aterrador, representable menos en imágenes que en palabra” (Huysen 2001: 8). Efectivamente, más allá de cierto interés en la dimensión temporal conectada con las imágenes, los trabajos de Brodsky y Germano proceden en direcciones opuestas. Las palabras en Germano sirven para reconstruir (o imaginar) un pasado anterior a la desaparición, mientras que en Brodsky relatan las “consecuencias” de la represión militar tanto para los desaparecidos/asesinados como para los otros compañeros. De ahí surge esa dimensión siniestra y aterradora de la que habla Huysen y que probablemente pueda considerarse la cifra del proyecto de Brodsky. En los apartados “Martín, mi amigo” y “Nando, mi hermano” esto se hace aún más evidente. Aquí Brodsky no produce imágenes y su intervención se limita a interpretar, desde el hoy, las fotos guardadas de Martín y Nando. Las imágenes que elige sacar del álbum, en muchos casos, tienen limitaciones técnicas —debidas a los aparatos con que fueron sacadas y/o a la inexperiencia de los fotógrafos— que las hacen desgranadas o fuera de foco, pero estos límites posibilitan una lectura desde el presente, de lo que pudo haber sido y no fue (“podíamos ser fotógrafos”, comenta Brodsky), o de lo que fue y nunca tendría que haber pasado, como es el caso de “Fernando en la pieza”, en donde el fuera de foco se reinterpreta así: “su movimiento, hoy inexistente, lo hace difuso ante el lente”. De la misma forma, en la foto “Nando en el parque”, en que vemos al hermano frente a una estatua de Bolívar, Brodsky reflexiona: “la justicia, la espada, la ceguera, la historia, el poder, la paz y la fuerza dan vueltas en torno a mi hermano en un extraño juego de premoniciones”. O aún en la serie de fotogramas tomados con una súper 8 familiar (“Jugando a morir”), en la que vemos a los dos hermanos jugando con arcos y flechas: “Caemos al suelo aparatosamente, y morimos casi juntos, yo primero, aunque parecía que iba a morir antes él. No podíamos pensar que faltaban apenas diez años para que uno de los dos muriera de verdad. Veintidós años no es una edad para morir. Cuando, a los doce,

jugábamos a hacerlo, creíamos que éramos inmortales”.¹⁵² La imagen, en este proyecto de Brodsky, muestra y la palabra revela, en una siniestra epifanía, algo del futuro.

LA FOTOGRAFÍA EN NARRATIVA

*Si se posee una copia digital de la fotografía, como es el caso,
y ésta es ampliada una y otra vez, como lo ha hecho mi padre,
el rostro de la mujer se descompone en una multitud de pequeños cuadrados grises
hasta que la mujer, literalmente, y detrás de esos puntos, desaparece.*

Pron

Ese aspecto revelador —epifánico— de la fotografía ya había sido indagado por J. Cortázar en su conocido cuento “Apocalipsis de Solentiname”, sólo que allí donde Brodsky discrimina detalles nimios en la imagen y los re-interpreta, al Cortázar personaje del cuento, en un giro muy típico hacia lo fantástico, se le aparecen otras imágenes: ya no los cuadros naïfs de los campesinos, sino escenas de muerte y tortura. Brodsky, en tanto hermano, no necesita reconstruir un saber y de alguna forma vuelve sobre la vida del hermano para encontrar señales, anticipaciones de lo que será. Los hijos, en cambio, viven el espacio del misterio, lo que buscan son datos, elementos para reconstruir una vida, detalles para trazar una línea de filiación. No es de extrañar, por

¹⁵² Dos fotos semejantes se encuentran también en la sección “Exilio” del proyecto *Nexo* (2001): “Autorretrato fusilado” (35) y “Jugando a morir II. Diana, Leo y Dany, Miramar, 1974”. Especialmente en este segundo caso las palabras de Brodsky vuelven sobre el valor epifánico de la fotografía: “Cuando rescatamos de un viejo álbum guardado en un ropero esta imagen de mis amigos Diana, Leo y Dany a los diecisiete años escenificando un juego macabro durante un viaje a la playa, pudimos comprobar el sentido anticipatorio que se esconde en cada fotografía. Aún faltaban dos años para el sangriento golpe militar que nos tocaría sobrevivir a los cuatro, pero ya sabíamos, de modo inexplicable pero cierto, lo que podíamos esperar del futuro” (36). Sobre la cuestión de la palabra en *Nexo* ver Fortuny 2014.

lo tanto, que ellos sean las personas con quienes el fotógrafo Julio Pantoja discuta “con mayor pasión acerca de la fotografía” (Longoni, en Fortuny 2014: 10). Si por un lado, como vimos, los hijos encuentran en la cámara una posibilidad de expresar estéticamente su identidad por medio de una fotografía; por otra parte, al escribir su experiencia, la fotografía siempre estará presente, junto con documentos, cartas y objetos, en el testimonio escrito. En la mayoría de los textos de lo que ya se puede definir como un corpus testimonial de los hijos, la fotografía juega un papel fundamental (Badagnani 2012), puesto que es una de las piezas clave de una búsqueda que acerca el hijo al detective.¹⁵³ Patricio Pron capta muy cabalmente ese aspecto cuando, en su novela *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, escribe:

Al procurar dejar atrás las fotografías que acababa de ver comprendí por primera vez que todos los hijos de los jóvenes de la década de 1970 íbamos a tener que dilucidar el pasado de nuestros padres como si fuéramos detectives y que lo que averiguaríamos se iba a parecer demasiado a una novela policial que no quisiéramos haber comprado nunca. (Pron 2011: 169)

El pasado como una novela policial mala y, a la vez, necesaria. No por casualidad, entonces, entre las varias posibles claves narrativas del pastiche de Bruzzone (*Los topos*, 2008), se encuentre el policial (Hernando 2010): el protagonista, que empieza siendo “detective” en busca de su posible hermana/novia travesti, termina en la Patagonia convirtiéndose en (posible) víctima del Alemán, torturador y asesino de travestis. En este arco, las fotos desempeñan, básicamente, dos papeles: por un lado, acorde con la

¹⁵³ No estoy abusando del término, ver al respecto Badagnani (2014: 45): “La búsqueda de los progenitores, que transforma a los descendientes en arqueólogos, filólogos, archivistas, compiladores, editores, correctores y detectives recorre un amplio espectro de producciones de hijos de desaparecidos que van decantando en una búsqueda colectiva, con trazos en común a partir de afinidades estéticas y pensamientos” (subrayado mío).

“adscripción” al género policial, funcionan como material de archivo para una posible identificación y, por otro, siguiendo la línea más testimonial, sirven para (tratar de) inscribir al hijo protagonista en la historia familiar:

Cuando una vez pregunté si había fotos de él me mostraron unas de mamá. El álbum del viaje que ella y una amiga habían hecho al noroeste. Fotos cuadradas en las que el cielo, siempre despejado, era celeste claro en la parte más baja y más oscuro —azul, violeta— en las partes altas. El sol brillaba sobre las montañas y en los cactus terrosos, más marrones que verdes, en cuyas espinas la luz se reflejaba hasta mostrarlas transparentes, como de agua. Las fotos de un sueño. ¿Y papá?, pregunté. Tu papá es éste, dijo mi abuelo. En una de las imágenes, la amiga de mamá abrazaba a un joven de pelo engominado, anteojos para el sol, cigarrillo en la boca y campera negra de cuero. Ahora que lo pienso, si el fondo no hubiera sido de cactus y montañas azules, si hubiera habido una ruta, una estación de servicio, un Cadillac, aquello podía pasar por la promoción de una película de la época. ¿Éste es? Sí, dijo Lela. Parece un colectivero, ¿no es cierto?, dijo mi abuelo. Exacto, un colectivero, dijo Lela, ese topo siempre pareció algo distinto a lo que era. (Bruzzone 2008: 133-4)

En realidad, en el libro de Bruzzone, las fotos no parecen poder sanar, de alguna forma, la identidad quebrada del protagonista. El padre, a todas luces, es calificado por la familia materna como un traidor, “un topo”, y las fotos de la madre se distinguen, casi, por su grado de “irrealidad” (“las fotos de un sueño”). El tropo del viaje que, en los ensayos fotográficos funciona como reparador de la ausencia, aquí no parece tener ninguna utilidad para el hijo, aunque vuelva por segunda vez después de haber sido representado como el “delirio” de una amiga de la madre que estaba

“directamente loca” (Bruzzone 2008: 43).¹⁵⁴ En los trabajos de M. S. Nívoli *Como miran tus ojos* (2007), de Camilo Pérez del Cerro, *El viaje de papá* (2005) y de Guadalupe Gaona, *Pozo de aire* (2007), la mirada del padre —o sus fotos de viajero— constituyen un anclaje, una forma de entablar una relación aunque sea a distancia, mientras que en Bruzzone, después de la escena, no hay ningún indicio de que las fotos les hayan “servido” de algún modo.

Los otros momentos en que aparecen fotos en el texto, en cambio, reenvían a un discurso policial; en el primer caso, el protagonista ve a la travesti Maira en la calle “llevando un papelito en la mano” (Bruzzone 2008: 44) y, en un arranque paranoico, se convence que el papelito es una foto de él (“¿El papel era una foto mía?”; *ibid*). Luego cuando el protagonista se dirige a la asociación HIJOS, allá le muestran un artículo sobre una travesti mata-policías cuya ilustración presenta un cadáver mutilado y, finalmente, ya hacia el final del texto, el protagonista encuentra la bolsa de fotos del Alemán que retratan cuerpos de travestis torturados. En todos los casos las imágenes establecen relaciones evidentes, aunque a lo mejor implícitas, con el imaginario visual de la dictadura: en el primer caso (el papelito que Maira lleva en su deambular por la ciudad pasando por una comisaría) hay, me parece, una referencia a la foto-carnet llevada por los familiares de desaparecidos en busca de informaciones de sus seres queridos. En el segundo, una referencia a los artículos de revistas y diarios en donde aparecían durante la dictadura noticias de enfrentamientos entre policía y “guerrilla”. Por último (travestis torturadas), la escena, aunque no exista un correlato visual real, probablemente trata de establecer un paralelismo entre las torturas del Alemán y el contexto de los CCD. De ese modo, *Los Topos*, uno de los primeros textos testimoniales de los hijos, trabaja sobre el imaginario visual de manera contrapuntística alejando su discurso de lo patentemente testimonial: las fotos del viaje de la madre tienen una importancia mínima, cuando al

¹⁵⁴ En esta primera ocasión se trata de un viaje a Córdoba que, según le cuenta la amiga de la madre, habían hecho su madre y unas compañeras “en forma paralela al viaje de egresados que habían hecho los otros”.

contrario tienen mucha importancia en muchas “memorias fotográficas”, y por otra parte el autor se refiere a otros topoi de la memoria cultural argentina sobre la dictadura, desplazándolos de contexto.

Las fotos en la novela de Bruzzone no sirven para reunir los cabos de una identidad fracturada o, al menos, no sirven de la manera esperada por el lector; son guiños, flashes que fingen apuntar a un tipo de discurso ordenado, aunque fragmentado, pero que sólo se plantan firmemente “contra los prejuicios de lectura desde los cuales se saben leídos”, como acertadamente afirma Alejandra Bernal (2015: 15).

Si Bruzzone logra alejarse del discurso patentemente testimonial distorsionando los referentes “reales” en un mar de saltos genéricos, imágenes paródicas y grotescas, fugas, disoluciones identitarias, la novela de Semán *Soy un bravo piloto de la Nueva China* (2011), se presenta de manera mucho menos des-ubicada; no obstante, tanto a través de la estructura narrativa como del uso peculiar que el autor hace de la fotografía, el texto, al igual que *Los Topos*, desarrolla estrategias para poner en duda lo real-testimonial. La novela de Semán, está dividida en cinco partes y cada una consta de tres capítulos titulados “La ciudad”, “El campo” y “La isla”. La línea narrativa de “La ciudad”, la más connotada realísticamente, describe acontecimientos del 2002 (el protagonista vuelve a Buenos Aires para acompañar a su madre enferma en sus últimos días); los capítulos de “El campo”, en cambio, cuentan la historia del padre del protagonista durante su cautiverio; finalmente, en “La isla”, el lector se encuentra en un mundo alegórico que recuerda la ciencia ficción cyberpunk en donde Rudolph (un hombre con cola de mono) y su esposa aparecen como los dueños de la(s) memoria(s) de los “huéspedes” de la isla. Por medio de un aparato electrónico, Rubén logra ver sus recuerdos en una pantalla como si fuesen recuerdos de otros. Ya a partir de estos primeros elementos estructurales resulta claro cómo el texto de Semán se construye en un espacio que pone en tensión el discurso real-testimonial. De hecho, el primer capítulo del libro (“La ciudad”), relata el suicidio del padre del yo narrador en un registro realista, en donde al lector se presenta

también lo que, al respecto, siente el hijo. “Todo parecía un poco más normal, a su modo”, nos insta a pensar el narrador, “Salvo por el hecho de que el hombre colgado en el living de mi departamento, mi padre, el Camarada Luis Abdela, había muerto treinta años atrás” (15). De ese modo, como acertadamente observa Jordana Blejmar (2014: 171), lector y autor firman “el pacto autoficcional de lectura desde el que deberá ser abordada toda la historia, donde lo real, lo imaginado, lo fantaseado, lo soñado y lo verosímil se confunden como en una cinta de Moebius”. En este marco general, los nombres propios y la imagen (fotográfica) adquieren un papel fundamental. En el capítulo “La isla” de la III parte, leemos un testimonio de un médico que ha conocido a los padres de Rubén cuando estos, en los 70, querían montar un consultorio médico para los vecinos de una villa. Escribe el médico: “[...] yo ni siquiera sabía qué hacían, ni cómo se llamaban. Usaban nombres de guerra, ellos. Elías Semán y Susana Bodner, se hacían llamar. [...] Así lo conocí a Luis y a Rosa y a los chicos” (Semán: 173).

En el texto irrumpe cierta confusión, pero hasta aquí no hay incongruencias explícitas en la línea narrativa: el “testigo” simplemente relata que Luis y Rosa (los personajes de la ficción) se hacen llamar con otros nombres que el lector sólo puede reconocer como los reales de los padres del autor por detalles extra-textuales. En cambio, unas veinte páginas después, Rubén y su hermano encuentran una caja que contiene varios objetos, entre los cuales una foto de familia que se muestra intercalada al texto. Lo único que se dice de la imagen es lo siguiente: “La foto que había sobrevivido a todo, incluidos nosotros mismos. En el reverso, escrito en letra cursiva y firme y apurada, con una lapicera negra, podía leerse: “Elías Semán, Susana Bodner, y sus hijos Pablo y Ernesto. Villa General San Martín, Rosario, octubre de 1969” (Semán: 185).

La diferencia con el episodio de la villa que acabamos de mencionar es patente: en el primer caso, la coexistencia de los dos pares de nombres (reales y ficcionales) se justifica narrativamente, en cambio ahora que aparece la foto, el narrador ha estado

hablando de sus padres Rosa y Abdela y como si nada puede hablar también de sus padres Elías y Susana. Gracias a la presencia de la foto, en el texto se abre una brecha, un espacio cuasi borgeano: los personajes parecen desaparecer para abrir paso a las personas “reales”, como si la foto, esa huella de lo real, tuviese el poder de borrar lo ficticio-ficcional y desgarrar el velo que impide conocer la “realidad”. El problema es que la brecha, en realidad, no se abre: ni la foto ni su descripción tienen ninguna consecuencia en la dimensión textual y narrativa de la novela. Como si nada. Como el aflorar de un recuerdo traumático que el narrador vuelve a reponer en su lugar, en el inconsciente. La foto, relata el narrador, sobrevive “a todos, incluidos a nosotros mismos”. Es decir, el “nosotros mismos” ya no existe en presente, donde, en cambio, existen Rosa, Abdela y Rubén.

La relación que *Soy un bravo piloto de la nueva China* establece con la imagen es, por lo tanto, compleja: por un lado, en los capítulos de “La Isla”, la imagen en movimiento tiene un papel fundamental para el proceso de la memoria, aunque no sepamos realmente ni de qué tipo de imágenes se trata, ni si son “verdaderas” o producidas por algún artilugio de la pareja que regentea la Isla. Por otra parte, cuando hablamos de imágenes reales (o realistas), la novela de Semán presenta una sola imagen que puede, entonces, considerarse un hapax cuyo papel, al contrario de lo podríamos esperar, es el des-ubicar al lector, como en una cinta de Moebius.

En *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez (2012), en cambio, hay varias imágenes yuxtapuestas al texto y la presencia de la foto es constante tanto como ekfrasis como referencia de otro tipo. Como bien advierte Vázquez, “lo que notamos es que entre la imagen y la palabra hay una relación de apoyatura, de soporte de un cuerpo cuyo gesto es el de hacerse un lugar propio más allá de las figuraciones aceptadas de manera automática” (2016: 251). Es decir que las imágenes, en el texto de Pérez, funcionan en cierto sentido como simulacros, pero son simulacros raros que, como veremos, no apelan a una verdad indiscutible y establecida de ahora para siempre, sino

que le sirven al sujeto para configurar un proceso que, tras des-automatizar ciertos lugares comunes, puede conducir a la reconstrucción de la identidad o, por lo menos, a la aceptación del quiebre de dicha identidad. La reflexión sobre las imágenes parece plantearsele a Mariana Eva Pérez a partir de una tensión irresuelta entre lo privado/familiar y lo público. La “hiji militonta” no soporta la figuración “canonizada” del desaparecido: “la 4x4 tres cuartos de perfil derecho en la que tiene tanta cara de desaparecido” (Pérez: 65). Pero, poco después, a la hora de tener que elegir las fotos para un acto, el problema se le plantea en la forma de un “dilema con fotos” (97): la voz narrativa aquí también descarta la foto “de desaparecido”, pero se le presentan varias posibilidades, entre las cuales no sabe elegir: “una arqueología fotográfica” (ibid.) pero “las fotos que tengo no retratan ningún momento significativo”, las últimas fotos “más significativas” pero “Paty y José no están” (98) o, finalmente una imagen de los ojos: “sólo los ojos, como si fuera el tabique pero al revés, en lugar de ocultar los ojos, una franja de papel que los revele. Los ojos, sólo los ojos, mirádonos a todos” (ibid.). Al elegir esta última opción, Mariana des-automatiza la representación icónica, trayendo “el mundo de los padres al presente de la hija” (Vázquez 2016: 253).

Otro elemento importante es observar cómo se construyen a lo largo del texto, y gracias a la interacción con el intertexto fotográfico, las figuras del padre y de la madre. En primer lugar, el padre aparece a partir del archivo de fotos familiares de los abuelos. Gracias a estas fotos se presenta al lector una escena que podríamos definir clásica dentro de la experiencia de los hijos: la comparación entre padre(s) e hijo/a. Pero lo que Mariana destaca de estas fotos, más allá del parecido físico (“Somos parecidos”; Pérez: 24), es la dimensión paradójica que a partir de la desaparición modifica los lazos de familia: “Tenemos los mismos padres y nos llevamos igual: bien con Argentina y mal con José. Somos como hermanos. Pero también es mi papá, me cambia los pañales y

me da el postrecito” (ibid.).¹⁵⁵ A este primer acercamiento, le sigue una foto que no es la foto del padre pero que funciona, en un primer momento, como sustituto: es la foto del encuentro con Néstor Kirchner donde los dos se miran con “ojos de enamorados” (Pérez: 29). Por supuesto, no queremos caer en un psicologismo fácil sino nada más sugerir que las fotos de sujetos masculinos siguen una progresión que empieza con uno falso (un padre que no es biológico, sino político), pasa por el collage (“Mi primera foto con mi papá”, Pérez: 102) en que dos fotos verdaderas se unen para producir una “falsa”¹⁵⁶ y finalmente llegarán las dos imágenes verdaderas del padre (Pérez: 134 y 146). Lo que llama la atención es que, en ambos casos, lo importante, de alguna forma, no es lo que las fotos muestran, sino la relación que éstas permiten establecer con la figura del padre. En la primera, José lleva puesto un echarpe que la misma Mariana ha usado “en las mañanas de invierno” (Pérez: 135); en la segunda, el padre está tocando en una banda de rock, detalle que lo saca del mundo de la militancia y lo hace figurar como el sueño de cualquier hija adolescente.¹⁵⁷

Algo semejante pasa también con las imágenes de la madre: en el primer caso (Pérez: 113) se le ha relatado al lector un sueño con “Paty [que] es un fantasma” y luego se muestra la imagen de una mujer que parece ser su madre pero que en cambio es otra militante desaparecida, como aprendemos al final del libro en las referencias fotográficas (Pérez: 211). Acá también entonces hay una primera imagen “falsa”. La segunda, al igual que la segunda del padre, es un collage en el que explícitamente se muestra a la madre al lado de Mariana (ya adulta) sostenida en los brazos de un padre-

¹⁵⁵ En la página siguiente vuelve al mismo tema: “Y en esa foto, sonriendo con la boca cerrada, estoy yo. Mi versión masculina. Mi hermano. Mi gemelo perdido” (Pérez: 25).

¹⁵⁶ Ese mismo recurso ya había sido explotado por Lucila Quieto en la serie fotográfica “Arqueología de la Ausencia” (2001). Se menciona indirectamente también en el libro: “Rolando es un hiji. No le gusta hablar de eso. Pasó por H.I.J.O.S., posó para un ensayo fotográfico...” (Pérez: 48).

¹⁵⁷ La foto es intervenida con la leyenda “Papi es un rockstar” y la forma de las letras de la palabra “papi” imitan claramente el molde de la escritura de una adolescente.

Darth Vader (Pérez: 170) que, sólo por la descripción que se ofrece en la página precedente, sabemos que es Martín (un ex-novio de la madre). En este juego intertextual un tanto sacrílego podemos leer algo más que la ironía típica de la princesa montonera. La superposición del discurso testimonial con esta puntual cita de la cultura popular funciona exactamente, como ha observado Vázquez, para “traer a sus padres a su crítica, haciéndoles al mismo tiempo un lugar en su presente (2016: 252): si Martín la sostiene en brazos y si Martín es Darth Vader entonces la conocidísima frase de la saga Star Wars (“Luke, yo soy tu padre”) hace cortocircuitar el discurso de la princesa (detective) montonera. Mariana Eva Pérez reconstruye “su identidad desde la carencia” (Badagnani 2013: s.), y en ese afán “por hallar nuevas formas para decir aquello inenarrable” (Badagnani 2012: 18), falsea la arqueología, negándose a, o no pudiendo, desenterrar los restos, recreándolos. Con un gesto burlón y amoroso, canjea la seriedad de la cultura de la militancia de los padres, con su propia cultura en la que se puede invocar a San Foucault para avanzar en un proyecto de investigación (Pérez: 123) o convertirse en un skywalker héroe de las Galaxias que, finalmente, en la escena madre de una película del imperio del mal, llega a conocer la identidad del padre.

BIBLIOGRAFÍA

- Badagnani, Adriana, “La voz de los hijos en la literatura argentina reciente: Laura Alcoba, Ernesto Semán y Patricio Pron”, en *Letras jóvenes. Actas de las jornadas internas de investigadores en formación del departamento de letras*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2012, 17-24.
- , “La memoria de los pequeños combatientes: Raquel Robles y la narrativa de los hijos de desaparecidos”, *Oficios Terrestres*, 1, 2013, (29).

- , “Los detectives jacobinos y la poética de los hijos de desaparecidos”, *Estudios de teoría literaria-Revista Digital: Artes, Letras y Humanidades*, 3 (6), 2014, 43-55.
- Balletta, Edoardo, “Ausencia, resto, objeto: una propuesta de lectura de la fotografía argentina post-dictadura”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 6, 2015, 741-764.
- Bernal, Alejandra, “Alegorías subversivas de la memoria: una lectura comparativa de *En estado de memoria* de Tununa Mercado y *Los topos* de Félix Bruzzone”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 40 (1), 2015, 13-37.
- Blejmar, Jordana, “Copyright de la memoria, autoficción y novela familiar en *Soy un bravo piloto de la nueva China*”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 3, 2014, 169-179.
- Bruzzone, Félix, *Los topos*. Buenos Aires: Random House Mondadori, 2008.
- Crenzel, Emilio, “Las fotografías del nunca más: verdad y prueba jurídica de las desapariciones”, en Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (Comps), *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2009, 281-313.
- Da Silva Catela, Ludmila, “Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina”, en Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica, (Comps). *El Pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2009, 337-363.
- Fortuny, Natalia, “La foto que le falta al álbum. Memoria familiar, desaparición y reconstrucción fotográfica”. *XII Jornadas Nacionales de investigadores en Comunicación*, 2008.
- [http://sm000153.ferozo.com/memorias/p_jornadas_php?id=381&idj=4;
último acceso: 25 de junio de 2017].
- , “Cajas chinas. La foto dentro de la foto o la foto como cosa”, *Revista chilena de antropología visual*, 2011, 17, 43-71.
- , *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La luminosa, 2014.

- Germano, Gustavo, *Ausencias* (Assenze). Barcelona: Museo Diffuso della Resistenza, della Deportazione, della Guerra, dei Diritti e della Libertà, 2008 (trabajo original 2007).
- Gutiérrez, Fernando, *Treintamil*. Buenos Aires, La Marca Editora, 1996.
- Hernando, Ana María, “La búsqueda de la identidad en la novela del escritor argentino Félix Bruzzone, *Los topos*”. *IX congreso argentino de hispanistas*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2010.
- Huysen, Andreas, “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky”. *Nexo*. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky. Buenos Aires, La Marca Editora, 2001, 7-11.
- , “Prólogo. Medios y memoria”, en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (Comps), *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2009, 15-24.
- Jelin, Elisabeth, *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Pérez, Mariana Eva, *Diario de una princesa montonera: 110% verdad*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2012.
- Pron, Patricio, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Madrid, Mondadori-Penguin Random House, 2011.
- Richard, Nelly, “Memoria, fotografía, desaparición: Dramas y tramas”. *Punto de Vista*, XXIII, n. 68, 2000, 29-33.
- Semán, Ernesto, *Soy un bravo piloto de la nueva china*. Buenos Aires, Mondadori Random House, 2011.
- Vázquez, Karina, Elisabeth, “Otra piel, la misma piel: contacto y aparición en cuatro textos que abordan la última dictadura cívico-militar (1976-1983)”. *Revista Landa*, 5 (1), 2016, 240-257.
- Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires, Siglo XX, 1971.

MARIO BOIDO

UNIVERSITY OF WATERLOO, CANADA

LAS ARTES Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA

Esta ponencia explora el aporte de la literatura, el cine y las artes visuales de los últimos veinte años aproximadamente a la construcción de la memoria histórica de la última dictadura argentina. Con este fin se desarrolla una teorización de la memoria histórica, concebida como el entendimiento compartido que los miembros de una sociedad tienen de los eventos del pasado, basada en la epistemología del conocimiento histórico, desarrollada por Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido* (2005), que entiende el deber de memoria como un imperativo de justicia surgido ante el reconocimiento de la historicidad propia del sujeto. En particular este trabajo explora cómo la literatura, el cine y las artes visuales elaboran diferentes formas de contacto entre el aparato represivo militar y la sociedad civil para reconocer en las complejas relaciones entre la presión ejercida por modelos de conducta que se ven como dominantes y la recepción, o mejor aun en la apropiación de los mensajes recibidos, prácticas simbólicas totalitarias profundamente integradas en el tejido social y arrojar luz sobre los valores y normas que legitimaron e hicieron posible el accionar criminal de la dictadura.

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho.

El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río;

es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre;

es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego.

J.L.B

El otro. Con el otro, la humanidad, el diálogo, la poesía, comienzan.

R.C.

Mi memoria es la memoria de mis experiencias, que son experiencias en-el-tiempo, en-el-mundo y con-otros. Mi memoria es la representación de esas experiencias irrecuperables, vividas a lo largo del tiempo, que me definen y me constituyen. Es la memoria la que las organiza, la memoria la que las relaciona entre sí en una narrativa que le da continuidad en el tiempo a mi identidad. Todo lo que he dicho, todo lo que he hecho, en efecto, todo lo que hasta ahora he sido pertenece al pasado, y el pasado solo podemos experimentarlo a través de la memoria. Identidad y memoria están íntimamente ligadas. En el plano social, las luchas por la memoria son siempre luchas por la identidad, ya de un grupo, ya individual, que debido a nuestra condición de ser en-el mundo y con-otros, toman también carácter de lucha por el reconocimiento y contra la exclusión. En este marco me interesa pensar el rol de las artes en los procesos de memoria, ¿qué podemos esperar de una novela, de una película, de un collage sobre, por ejemplo, la violencia de los años 70 en Argentina? O, en términos más generales, ¿qué nos pueden enseñar las artes sobre nuestro pasado, sobre nosotros mismos?

El aporte de las artes a la construcción de la memoria es sujeto de un largo debate que, como todos los debates en torno a la memoria, se complica a partir de la dificultad para definirla, para explicar de qué hablamos cuando hablamos de memoria (Jelin: 2012). Esta dificultad surge con las primeras investigaciones sobre la memoria colectiva y reside en el hecho de que desde que Maurice Halbwachs pusiera de manifiesto la dimensión social de la memoria, no se la ha podido reconciliar con su dimensión individual. Indagar la memoria es, así, internarse en un campo de estudio fundado sobre lo que Paul Ricoeur caracteriza, en *La memoria, la historia, el olvido*, como un “dilema

paralizante” (2005: 125). Para comprender el rol de las artes en la construcción de la memoria colectiva, hay que atender primero a este dilema.

En el trabajo pionero de Halbwachs persiste una tensión irresuelta entre la memoria individual y la memoria colectiva que ha marcado fuertemente el desarrollo del campo de los estudios de la memoria. Por un lado Halbwachs reconoce que quien recuerda es siempre el individuo, aun cuando su recuerdo esté mediado por el grupo. Pero al mismo tiempo propone que ese recuerdo mediado solo cobra sentido en función de un marco social a priori. Reaccionando contra Freud, que proponía al inconsciente como repositorio de todas las memorias, Halbwachs escribió en *Los marcos sociales de la memoria*:

Lo más usual es que yo me acuerdo de aquello que los otros me inducen a recordar, que su memoria viene en ayuda de la mía, que la mía se apoya en la de ellos. Al menos, en estos casos, la manifestación de mis recuerdos no tiene nada de misterioso. No hay que averiguar si se encuentran o se conservan en mi cerebro o en una recóndita parte de mi espíritu, donde yo sería, por lo demás, el único que tendría acceso. Puesto que los recuerdos son evocados desde afuera, y los grupos de los que formo parte me ofrecen en cada momento los medios de reconstruirlos... Es en este sentido que existiría una memoria colectiva y los marcos sociales de la memoria, y es en la medida en que nuestro pensamiento individual se reubica en estos marcos y participa en esta memoria que sería capaz de recordar. (8-9)

Halbwachs pone de manifiesto que no recordamos solos, que nuestra memoria depende, al menos en parte, de la memoria de los demás. Para ilustrar el concepto, usaba el ejemplo de nuestras memorias más tempranas y la dificultad que tenemos a veces para discernir si se trata de recuerdos de la experiencia o de lo que nos contaron otros.

Pero el descubrimiento de la dimensión social llega al costo de un quiebre ontológico entre el individuo y el grupo, al costo de la división entre la memoria colectiva, entendida como la memoria del individuo mediada por el grupo, y un marco social a priori que la determina. Con Halbwachs la memoria se vuelve monopolio de la sociología: la memoria del individuo está socialmente mediada y además determinada por un marco social cuya existencia es ajena a todo individuo del grupo. Los marcos sociales de la memoria son, paradójicamente, *sui generis* y están siempre ya dados:

[...] los marcos colectivos de la memoria no están formados luego de un proceso de combinación de recuerdos individuales. Estos marcos colectivos de la memoria no son simples formas vacías donde los recuerdos que vienen de otras partes se encajarían como en un ajuste de piezas; todo lo contrario, estos marcos son —precisamente— los instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad. (10)

Halbwachs entiende que la memoria no nos devuelve el pasado como tal sino que lo reconstruye desde el presente (9-10), y consecuentemente los marcos sociales se transforman acorde se transforman las ideas predominantes en la sociedad. Pero aquí Halbwachs separa explícitamente el pensamiento predominante de la sociedad de los individuos pensantes que la componen. El individuo y el grupo se conciben pertenecientes a diferentes órdenes. Los marcos sociales de la memoria no son construcciones a posteriori en base a recuerdos individuales y su transformación no se relaciona con los recuerdos individuales que condiciona. La memoria colectiva y la memoria individual, así planteadas, existen en planos paralelos e inconexos, no se tocan. Esta falsa división ha estructurado en buena parte los estudios sobre la memoria y comparto, en este sentido, la lectura del sociólogo Jeffrey Olick:

In such a dichotomous worldview, the options are to emphasize one or the other, to present a grand theory of aggregation and translation between the “levels”, or to produce a sometimes productive hodgepodge of insights about a particular range of problems. This last, it seems to me, is the road Halbwachs took in his seminal work on collective memory, and it is a solution that, in my reading, has predominated the field since then, though not always in quite such a felicitous manner. (336)

Olick entiende que la memoria individual socialmente mediada y los marcos sociales pertenecen a dos órdenes ontológicos diferentes y requieren diferentes estrategias epistemológicas y metodológicas (336). “And yet”, nota el crítico, “precisely this kind of clarity has been missing from the rather indiscriminate (in the true sense of the word) usage of collective memory” (Olick 336).

Ricoeur examina en detalle el problema de la memoria colectiva y la memoria individual en el tercer capítulo de *La memoria, la historia, el olvido*, precisamente titulado “Memoria individual, memoria colectiva”. Aquí Ricoeur explica que ha resistido “la tentación de comenzar [su] investigación por este debate a veces molesto” para reformularlo en torno a la pregunta “¿a quién es legítimo atribuir el pathos correspondiente a la recepción del recuerdo y la praxis en lo que precisamente consiste la búsqueda del recuerdo?” (125). Al plantear la problemática de esta forma, explica Ricoeur, la respuesta “tiene posibilidades de escapar a la alternativa de un ‘o bien... o bien’” (125). De las tres secciones que conforman el capítulo, las dos primeras examinan las tradiciones intelectuales detrás de las memorias individual y colectiva, y la tercera, ante la dificultad de reconciliar las dos tradiciones, introduce “las relaciones cercanas” como término tercero e intermedio. Así, Ricoeur explora la fenomenología de la memoria individual rastreando los argumentos que sostienen el carácter originario y

primordial de la memoria individual en San Agustín, John Locke y Edmund Husserl, y luego se detiene a examinar la sociología de la memoria colectiva desarrollada por Halbwachs. La sección final, dedicada a los sujetos de atribución de recuerdos, parte de la siguiente conclusión:

Las dos series de discusión que preceden sugieren la misma conclusión negativa: ni la sociología de la memoria colectiva ni la fenomenología de la memoria individual logran derivar, de la posición fuerte que poseen, la legitimidad aparente de la tesis adversa: por un lado, cohesión de los estados de conciencia del yo individual; por el otro, capacidad de las entidades colectivas para conservar y recordar los recuerdos comunes. Más aún, los intentos de derivación no son simétricos; por eso no existen aparentemente zonas de intersección entre la derivación fenomenológica de la memoria colectiva y la derivación sociológica de la memoria individual. (162)

Esta última oración reafirma la posición de Olick: la memoria colectiva y la memoria individual pertenecen a diferentes órdenes ontológicos. Ricoeur no resuelve el problema de las dos memorias, pero lo enmarca “extendiendo la idea de apropiación de la teoría de la acción a la de la memoria” a partir del trabajo de F. Strawson sobre la relaciones generales entre predicados prácticos en particular y predicados psíquicos en general, especialmente de la idea de que “es propio de estos predicados, puesto que son atribuibles a sí mismos, poder ser atribuidos a otro distinto de sí” (164). Ricoeur explica así que tanto un individuo como un grupo son sujetos válidos de atribución de recuerdos, o en otras palabras, que podemos decir que tanto un individuo como un grupo son capaces de recordar. Pero el problema permanece abierto ¿cómo es que un grupo recuerda? ¿Qué relación existe entre este recuerdo y el recuerdo de los individuos que componen el grupo?

Por caminos diferentes, tanto Ricoeur como Olick llegan a conclusiones análogas. La memoria individual y la memoria colectiva pertenecen a diferentes órdenes ontológicos en tanto la fenomenología de la memoria individual no se intersecta con la sociología de la memoria colectiva. La diferencia es la diferencia ontológica entre individuo y grupo, entre dos ontologías que reclaman epistemologías y metodologías distintas. Para encontrar terreno en común, para encontrar la intersección de la memoria individual y la memoria colectiva es necesario reformular la problemática. La distinción heideggeriana entre lo óntico y lo ontológico nos abre el camino. Planteada como hasta ahora, la problemática de la memoria se desarrolla por completo en el plano óntico, es decir, en el plano de las disciplinas que estudian a los seres humanos como seres. En su fenomenología del tiempo Heidegger desarrolla una ontología más profunda preocupada no ya por los seres como seres, sino por el Ser, con mayúscula, de esos seres, por las condiciones a priori que determinan y estructuran la experiencia humana.

Nuestra memoria es el registro de nuestras experiencias en el mundo, y es en sí nuestra experiencia del tiempo pasado que junto con la evaluación del presente y la proyección del futuro, constituye la interpretación de nuestro ser. La memoria nos da unidad en el tiempo y nos orienta hacia el futuro, nos permite conectar nuestras experiencias a lo largo del tiempo en un continuo identitario que nos permite interpretar el presente y proyectar un futuro que todavía no es, pero que será. Es así que decimos ser la suma de nuestros actos, ser nuestra historia. Y esa suma, esa historia, son la representación de nuestra experiencia del tiempo, que vuelven inteligible organizándola según una lógica narrativa; en este marco, la memoria no es solo narrativa y la distinción bergsoniana entre memoria habitual y memoria-imagen se concibe desde de la posibilidad de encontrar objetos en el mundo como presencia-a-la-mano (*Vorhandenheit*) o presencia-a-la-vista (*Zuhandenheit*). Con Ricoeur, hablamos entonces de una identidad narrativa, de la identidad de una trama narrativa que permanece inconclusa (en tanto somos seres-para-la-muerte) y abierta tanto a la

posibilidad de ser contada de otra forma, como a la de ser contada por otros (“Devenir capable, être reconnu”). Aquí se revelan dos claves para el estudio de la memoria. Por un lado, esta apertura e incompletud de la identidad narrativa, fundada como está en la memoria, es la fragilidad de la identidad y por consecuencia también de la memoria, un punto donde la memoria es vulnerable a la manipulación. Por el otro, el concepto de identidad narrativa permite apreciar la intersección de la memoria individual y la memoria colectiva.

Desde el punto de vista fenomenológico la identidad individual y la identidad colectiva se desarrollan a partir de la misma dialéctica tripartita fundamental: la recolección del pasado (que es el trabajo de la memoria), la evaluación del presente y la proyección de posibilidades futuras. La diferencia está en que la identidad individual apropia varias identidades grupales. El portador de la identidad de grupo es siempre el individuo, pero las narrativas que ordenan la experiencia del pasado del grupo son narrativas compartidas por los miembros de la comunidad y construidas a partir de la apropiación de prácticas simbólicas dadas en experiencias intersubjetivas y objetos sociales. Estas narrativas dan forma a la identidad colectiva y a su vez son apropiadas por el individuo para darle sentido a su propia experiencia personal y situarse respecto de otros miembros del grupo.

Ricoeur enumera tres causas de la manipulación de la memoria que surgen de la fragilidad de la identidad narrativa. La primera es el desliz de lo que él llama una identidad ipse a una identidad ídem. La distinción surge a partir de dos posibles respuestas a la pregunta ¿quién soy?, una en términos del cómo, la identidad ipse, y la otra en términos del qué, la identidad ídem, y la dialéctica entre estos dos tipos de identidad se desarrolla en la narrativa identitaria (Ricoeur, 1992, 114). Ricoeur explica esta causa de la fragilidad de la memoria como la tentación identitaria que consiste “en el repliegue de la identidad ipse sobre la identidad ídem, o, si se prefiere, en el deslizamiento, en la desviación, que conduce de la flexibilidad, propia del

mantenimiento de sí en la promesa, a la rigidez inflexible de un carácter, en el sentido cuasi tipográfico del término” (111). La narrativa identitaria es incompleta y el desliz de ipse a ídem le quita la flexibilidad necesaria para adaptarse a situaciones cambiantes, lo que se compensa manipulando la memoria. En la literatura argentina, Elsa Osorio examina la importancia de esta flexibilidad para la memoria y los problemas asociados a la rigidez en su novela *A veinte años, Luz*, donde cuenta la historia de cómo Luz, hija de una madre militante desaparecida y apropiada por la familia de un represor recupera su identidad. Las otras dos causas de la fragilidad de la memoria surgen ante encuentros con el otro. Por un lado tenemos la confrontación con el otro, sentida como una amenaza. “Es un hecho”, explica Ricoeur, “que el otro, por ser otro, viene a percibirse como un peligro para la propia identidad, la del nosotros como la del yo” (111). Por el otro tenemos la herencia de la violencia fundadora. “No existe comunidad”, escribe Ricoeur, “que no haya nacido de una relación, que puede llamarse original, con la guerra” (111). En ambos casos nos enfrentamos a un otro que reclama su identidad, un otro que al reclamarnos reconocimiento nos reclama contar nuestra propia historia de manera distinta, un otro que quiere reconfigurar nuestra narrativa identitaria para ser incluido. Este reclamo amenaza si nuestra identidad no tiene la flexibilidad necesaria para reconocerlo, si no lo puede tolerar. Al pensar la historia de Argentina, la rigidez excesiva ante el encuentro con el otro ha llevado a manipular la memoria ocultando el exterminio del otro no tolerado con explicaciones como “la conquista del desierto” o, más recientemente, “la guerra antisubversiva”.

Ahora bien, la interpretación más auténtica de nuestro ser, siguiendo a Heidegger, se basa en la capacidad de interpretar nuestras palabras y nuestras acciones en términos de toda nuestra vida. Aquí nos encontramos con otra condición que estructura la experiencia humana: la falta de control sobre el origen. Ante ella, la memoria nos pone de manifiesto nuestra propia historicidad, nos permite reconocernos como parte de un continuo histórico y comprender que debemos parte de lo que somos

a quienes vinieron antes que nosotros. La memoria nos permite recapitular (Wiederholung) el pasado, y esto, al mismo tiempo que evita la dispersión total, nos permite recuperar o desocultar nuestras posibilidades de ser, que proyectamos hacia el futuro y entre las que escogemos ser. La interpretación auténtica de nuestro ser, por lo tanto, requiere reconocer esa “deuda”, para usar el término de Ricoeur, con las personas que vinieron antes, una deuda que tiene dos características que hay que resaltar. Primero, se trata de una deuda que va más allá del concepto de culpa. Y segundo, es una deuda que está íntimamente ligada a la noción de patrimonio o herencia, en el sentido que Patricio Pron le da al término en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. En la memoria argentina, vemos que las primeras recapitulaciones del terrorismo de estado culminan en el informe *Nunca más* y en el subsecuente juicio a las juntas. De las posibilidades de futuro que se abrían a partir de las narraciones del terrorismo de estado, el título del informe sintetiza la posibilidad por la que la mayoría de la sociedad apuesta: la posibilidad, amplia y nebulosa, de no repetirlo. La definición negativa pide el complemento afirmativo, ¿qué hay que elegir para no repetirlo? Porque solo recordar no alcanza para proyectar un futuro de coexistencia pacífica, acorde con la Declaración Universal de los Derechos Humanos. La memoria del memorioso Funes no garantiza el nunca más. Una interpretación auténtica de sí, basada como debe estar en una memoria “justa”, puede ser compatible con el terrorismo de estado según el concepto de “justicia” que se maneje. La pregunta urgente se vuelve entonces ¿qué es “justo”? La respuesta, lo justo es que se respeten los derechos humanos de todos, nos devuelve a la recapitulación del pasado para averiguar de qué forma no se han respetado en el pasado y buscar así formas de remediarlo en el futuro. La deuda es con las personas del pasado, con nuestros muertos, y es a ellos a quienes les debemos una parte de nuestro ser. En el desarrollo de una interpretación auténtica de sí, es la justicia que, fundada en los DD.HH., le da el carácter imperativo a la memoria, proyectándola hacia el futuro y convirtiéndola en un proyecto. El imperativo de memoria es un imperativo de justicia

y su trabajo es doble: por un lado, la memoria debe inventariar la herencia de nuestros antecesores, por el otro, saldar la deuda con ellos.

La construcción de la memoria puede pensarse entonces en términos de dos operaciones interrelacionadas e interdependientes pero distintas. Una correspondiente al acto de inventariar el patrimonio recibido, de recuperar las huellas del pasado, y la otra al acto de saldar la deuda con nuestros antecesores, de hacerles un lugar justo en las narrativas identitarias de la comunidad. Esta dualidad se insinúa en numerosas reflexiones sobre la memoria. Giorgio Agamben, por ejemplo, considerando el horror de los campos nazis, sostiene que no alcanza con sólo preguntarse (hipócritamente) “cómo fue posible cometer delitos tan atroces en relación a los seres humanos”, y sugiere que “sería más honesto, y sobre todo más útil, indagar atentamente acerca de los procedimientos jurídicos y los dispositivos políticos que hicieron posible llegar a privar tan completamente de sus derechos y de sus prerrogativas a unos seres humanos, hasta el extremo de que llevar a cabo cualquier acción contra ellos no se considerara ya como un delito” (40). Es decir, no alcanza saber qué pasó, hay que investigar también por qué pasó. En *Los abusos de la memoria*, Tzvetan Todorov afirma algo similar cuando distingue entre la “recuperación del pasado” y su “utilización subsiguiente”, para advertir que cada acto tiene “sus propias características y paradojas” y que “la exigencia de recuperar el pasado, de recordarlo, no nos dice todavía cuál será el uso que se hará de él” (14). Saber qué pasó, recuperar el pasado, no asegura ningún futuro particular, o en otras palabras, con solo recordar el pasado no impediremos repetirlo.

La misma dualidad se observa en los estudios sobre el caso argentino. En *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Hugo Vezzetti examina la idea de “recordar para no repetir” desde una perspectiva freudiana, en busca de un tipo de rememoración que recupere el pasado pero al mismo tiempo lo renueve. Una rememoración, dice Vezzetti, “capaz de [...] la suspensión de esas certezas que forman habitualmente una coraza defensiva frente a la irrupción de las preguntas capaces de

renovar el pasado”, capaz de “incluirlo en una red más abierta de sentido” (36-37). La rememoración debe recuperar y renovar el pasado, debe indagar qué pasó, pero también debe poder cuestionarlo para integrarlo al imaginario cultural. Con más precisión, en *Los trabajos de la memoria*, Elizabeth Jelin establece una diferencia entre recordar y dar sentido. Pensando la dimensión intersubjetiva de la memoria desde la psicología cognitiva, Jelin establece una diferencia entre reconocimiento, “la identificación de un ítem referido al pasado”, y evocación, “la evaluación de lo reconocido” (esta última, nota, requiere un esfuerzo más activo por parte del sujeto). En el plano social, advierte Jelin, “la existencia de archivos y centros de documentación, y aun el conocimiento y la información sobre el pasado, sus huellas en distintos tipos de soportes reconocidos, no garantizan su evocación” (22). Es decir, reconocer el pasado no implica evaluarlo, esto ocurre solo en la medida en que las huellas del pasado son activadas por el sujeto y orientadas a darle sentido al pasado, “interpretándolo y trayéndolo al escenario del drama presente” (22-23). La distinción entre recordar un hecho y darle sentido estructura también el trabajo de Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*, un libro movido por la citada convicción de Susan Sontag (*Regarding the Pain of Others*), de que para una sociedad “es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso también recordar” (26).

Recordar y entender, recuperar el pasado y darle sentido. Estas son las dos operaciones básicas que efectúa la memoria y cada una desarrolla un programa interpretativo distinto. La memoria de una sociedad, el entendimiento compartido que tienen sus miembros de los eventos del pasado, es una memoria que necesariamente se construye. Se construye a partir de narrativas articuladas por objetos sociales (representaciones), o mejor dicho, a partir de la apropiación de estas narrativas por los miembros de la comunidad. Más específicamente, la construcción de la memoria es la construcción de representaciones capaces articular narrativas aceptables que le hagan justicia al pasado.

La epistemología del conocimiento histórico de Ricoeur nos permite pensar estos dos programas interpretativos interrelacionados e interdependientes, pero distintos, en términos de una fase documental y una fase de explicación/comprensión. La fase documental tiene por objetivo inventariar el patrimonio recibido. Guiada por la pregunta ¿qué pasó? esta fase busca establecer los hechos, busca, como su nombre sugiere, documentar el pasado. Se trata aquí, de la recuperación de las huellas, dadas principalmente en testimonios y reportes sobre sus contextos. Por su parte, la fase de explicación/comprensión se propone saldar la deuda con nuestros antecesores (re)integrándolos con justicia a las narrativas identitarias de la comunidad. En esta fase el énfasis interpretativo recae sobre la exploración del por qué de los hechos documentados. Se busca comprender y explicar por qué las cosas ocurrieron así y no de otro modo, de darle inteligibilidad a las huellas recuperadas. Se trata de entender cómo las huellas se relacionan entre sí y configurarlas en narrativas explicativas que las integren a las redes de significación más amplias que conforman el imaginario cultural y las narrativas identitarias.

Para desarrollar este segundo programa interpretativo miramos el pasado a través de tres lentes, de tres escalas que propone Ricoeur. La escala de la efectividad y de la coercividad nos permite tratar en conjunto problemas relacionados con instituciones y con normas. A través del concepto de “norma” enfocamos el proceso de evaluación que distingue lo permitido de lo prohibido, que legitima y condena, y los modos de obligación sancionados por el castigo. Cada norma puede analizarse desde dos perspectivas: desde la identificación y calificación de una conducta, por un lado, y desde su grado de efectividad o coercividad, por el otro. La presión social dominante, entonces, se piensa en términos de prácticas simbólicas y su recepción. Adoptar esta mirada implica adoptar la perspectiva del individuo, una perspectiva cuyo valor historiográfico fue recientemente descubierto por la microhistoria en textos como *El queso y los gusanos*, de Carlo Guinzburg, pero que la literatura y las artes en general

conocen hace siglos. Su valor reside en que al adoptar esta mirada, desaparecen las oposiciones binarias del tipo fuerza/debilidad, autoridad/resistencia que asociamos con un acercamiento macrohistórico al pasado, y en su lugar aparecen procesos de circulación, negociación y apropiación que requieren consideración de la complejidad de las interacciones sociales, área donde la literatura tiene una larga tradición. Las artes en general resultan idóneas para representar las complejas relaciones entre la presión ejercida por modelos de conducta que se ven como dominantes y su recepción, o mejor aún la apropiación de los mensajes recibidos por el individuo, que es el foco del análisis en esta escala. La segunda es la escala de los grados de legitimación de los actores sociales. Ricoeur abre una nueva dimensión de inteligibilidad en el análisis de las normas e instituciones al considerar que la legitimidad que un actor social puede reclamar para actuar está ligada al grado de estatus social que pueden reclamar en los órdenes de la estima pública, cuanto más estatus, más legitimación. Finalmente, la tercera escala considera las capacidades latentes de actuar de los actores sociales para dar cuenta de las aparentes aceleraciones de los procesos históricos. Estos lentes sirven para configurar el aporte a la construcción de la memoria de buena parte de la producción cultural argentina posterior a la publicación de *El vuelo* (1995) de Horacio Verbitsky.

Hacia fines de 1995, el diario *Página/12* comenzó a publicar por fascículos una edición del *Nunca más* ilustrada por León Ferrari para conmemorar el vigésimo aniversario del golpe de estado; la obra se reeditó en 2006, tanto en fascículos como en formato de libro. Ferrari realizó una serie de cientos de collages que aparecen junto a la documentación del terrorismo de estado, dialogando intensamente con ella para señalar en el tejido social factores que la legitimaron y normas que la hicieron posible. Las ilustraciones combinan recortes de diarios, reproducciones de obras canónicas de arte religioso, algunas citas del *Nunca más* y una cita del testimonio de Adolfo Scilingo que aparece manuscrita en dos collages. Con su obra Ferrari pone la realidad documentada por diarios y testimonios en diálogo con un arte cuya crueldad el artista usa como

“reflejo de la que expresan los libros sagrados”. En cada collage se combinan dos o tres elementos, identificados siempre en la leyenda, que al entrar en relación se resignifican y van configurando una narrativa (explicativa) que relaciona la violencia del terrorismo de estado con la violencia bíblica, y a sus perpetradores con los líderes eclesiásticos. Ferrari pone de manifiesto una doble legitimación del terrorismo de estado por parte de la Iglesia. Por un lado, apunta la participación de sus representantes —no olvidemos que Scilingo había descrito ese año a los capellanes que ofrecían apoyo espiritual a los marinos que volvían de los vuelos de la muerte—, pero también pone de manifiesto un conflicto más profundo, señalando que la Iglesia admite lecturas de la Biblia que van en contra de los Derechos Humanos.

La imagen que ilustra la cubierta de la edición en libro condensa la tesis de Ferrari, que entiende el poder desaparecedor (Calveiro) como resultado de la supresión de los principios de la justicia democrática en favor de los de la justicia divina. Aquí se combinan “Las siete trompetas del apocalipsis” de Alberto Durero, de 1496, y una imagen de la “Justicia” de Rogelio Yrurtia, la estatua de bronce de más de 3,5 metros de altura que se encuentra a la entrada del Palacio de Justicia de la Nación, sede de la Corte Suprema de Justicia. Las trompetas del apocalipsis anuncian las siete catástrofes que destruirán al mundo en preparación para el juicio final, donde Jesús condenará a todos los réprobos al castigo eterno de las torturas del infierno. El grabado representa a Dios en la parte superior entregando trompetas a los ángeles que ya comienzan a tocar. En la mitad inferior vemos la destrucción que las primeras cuatro trompetas están causando. La Justicia aparece en un fuerte contraluz que la convierte casi en silueta y nos remite de inmediato a las imágenes del “Siluetazo”, el proyecto de arte callejero impulsado por Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel que buscaba darle presencia a los desaparecidos pintando siluetas humanas en los espacios públicos de la ciudad. Desde esta imagen, el terrorismo de estado se plantea como algo que ocurre cuando la justicia democrática desaparece y es reemplazada por la justicia divina.

El problema que plantea Ferrari es doble. Por un lado, la justicia divina castiga cosas que la justicia democrática permite. Por el otro, la justicia democrática prohíbe la pena con que la justicia divina castiga la transgresión. Es decir, la justicia democrática no sólo no reconoce la falta sancionada por la justicia divina sino que también prohíbe el castigo que esta prescribe. Ferrari vuelve así sobre los castigos colectivos, el diluvio y el infierno. En uno de los collages más elocuentes, Ferrari hace coincidir el horroroso mundo que habitaban los prisioneros en la ESMA con el mundo bíblico representado por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Sobre un detalle del panel del diluvio, Ferrari cita el testimonio de una sobreviviente que, unas páginas antes, describía el horror de la ESMA: “el llanto de bebés mezclado con gritos”. A través de sus ilustraciones Ferrari explica que el título autoconferido de guardianes de la patria no fue el único reclamo de legitimidad del terrorismo de estado. La Iglesia Católica, con toda su autoridad moral, lo legitimó y, con sus normas de justicia, hizo posibles sus crímenes.

En la literatura, el examen crítico de las normas sociales que hicieron posible la violencia de la década del 70 lleva a la producción de historias que deconstruyen categorías binarias del tipo víctima/victimario, héroe/traidor, demostrando las limitaciones que imponen para comprender el pasado y haciendo escuchar las voces que estas silencian. En *A veinte años, Luz*, Luz se encuentra por primera vez con su padre biológico, que vive en Madrid y no sabía que tenía una hija, para contarle su historia, la historia de cómo fue apropiada por represores y de cómo llegó a recuperar esa parte de su identidad. El texto está estructurado a partir de los testimonios que Luz ha conseguido y que ella ordena en su relato. Así, en la recapitulación de la historia, el lector escucha las voces de los protagonistas o de sus seres queridos cuando los protagonistas han muerto. Para contar la historia de Luz, que sigue usando el nombre con que fue criada, la novela hace el trabajo de la memoria, recupera las huellas del pasado y las organiza en una narrativa que les hace justicia a sus participantes.

El personaje más importante de la historia debe ser Miriam López, ya que de no ser por ella Luz nunca hubiera recuperado su identidad. De Miriam López se podría decir que fue una prostituta exclusiva y que sus clientes eran casi todos del alto mando militar, que era atractiva y ambiciosa y que su gran orgullo era vivir en un departamento amoblado con objetos de mucho valor en un barrio exclusivo de Buenos Aires. Una puta que, cuando su último aborto la dejó sin posibilidades de tener hijos propios, se juntó con un torturador, apodado el Bestia por la facilidad con que derribaba puertas en los operativos, que le prometió conseguirle uno. Pero todo esto es tan veraz como injusto. Porque no es toda la historia. El relato de Luz pone las acciones y las palabras de Miriam en el contexto de toda su vida para hacerle justicia. El lector descubre entonces que tras la muerte de su madre, Miriam fue criada por su tía y que se fue de Coronel Pringles muy joven porque no aceptaba las limitadas posibilidades de futuro que el pueblo bonaerense donde había nacido le ofrecía a una mujer. Descubre que llegó a Buenos Aires a ser modelo y que a pesar de no tener el apoyo de nadie no dejó de trabajar para alcanzar su meta. Que se deslumbró al conocer a Anette, una mujer refinada e independiente, con un departamento lujoso en una zona exclusiva que la inspiró a buscar el suyo, que la engañó con la promesa de una carrera de modelo internacional para prostituirla y vender sus servicios a oficiales de las fuerzas armadas.

Miriam todavía soñaba con ser modelo cuando quedó embarazada. No quería tenerlo. Temiendo una reprimenda de Anette, Miriam, que entonces podría haber pagado algo mucho mejor, solo tiene recurso a la antigua referencia de una mujer que le hará un aborto en su casa, con instrumentos improvisados y en condiciones sanitarias deplorables. Cuando todavía se estaba recuperando física y psíquicamente de la operación que, además, le había quitado el sueño de tener hijos propios, Miriam es forzada a atender a un teniente coronel que insiste en tener una cita con ella. Pero no es un oficial que llega a la cita sino el Bestia, a quien ha visto antes acompañando a sus superiores. Él ha ahorrado mucho y se ha arriesgado al hacerse pasar por su jefe para

conseguir la cita y declararle su amor. Esa noche, Miriam no puede hacer su trabajo como de costumbre y se pone a llorar, le cuenta todo y el Bestia la escucha. Se siente acompañada, casi querida y él le ofrece un futuro tan soñado como aparentemente imposible: una vida en familia, sin prostitución y tal vez hasta con algo de cariño. Miriam se lo lleva a vivir al departamento y corta su relación con Anette no sin antes expresarle el desprecio que por ella siente.

Cuando nace la beba que el Bestia le iba a traer a Miriam hay un cambio de planes y se la quedará la hija del superior, pero este no puede llevársela de inmediato y necesita un lugar discreto para esconder a madre e hija. El Bestia ofrece su casa y Miriam conoce así a Liliana y a su beba Lili. Miriam no tarda en darse cuenta que las cosas son distintas de lo que ella entendía. Descubre, entre otras cosas, que contrario a lo que le aseguraba el Bestia, Liliana no quería separarse de su hija. Miriam despliega aquí la flexibilidad que la caracteriza y que caracteriza a una identidad ipse y es capaz de escuchar el relato de Liliana, aunque esto la fuerce a reconfigurar su entendimiento de la situación, del Bestia y de sí misma y aunque esta nueva imagen sea profundamente desagradable. Porque Miriam no ve en el otro que es Liliana una amenaza sino a un semejante. Miriam es capaz de reconocer a Liliana, de reconocer su humanidad en la de ella. Las tres intentan fugarse y esto resulta en la muerte de Liliana. Antes de entregar a la beba, Miriam le hace la misma promesa que le hiciera a su madre antes de morir, que la buscará para un día contarle la verdad sobre su identidad. Miriam se escapa de Buenos Aires, primero a Uruguay y finalmente a Estados Unidos, pero nunca deja de buscar a Lili, arriesgando su vida más de una vez hasta finalmente encontrarla y contarle la historia casi veinte años después.

Carlos, el padre ex-militante que hasta ese momento pensaba que el bebé de su compañera había sido varón y nacido muerto y que ni imaginaba tener una hija en el mundo, escucha el relato. Le cuesta aceptar que Liliana se hubiera confiado a una prostituta porque esto no se corresponde con su moral revolucionaria y le cuesta ver a

Miriam más allá de este prejuicio, una dificultad que también enfrentó Liliana en su momento. Su condición de mujer en la sociedad argentina expone a Miriam a la explotación. De una forma distinta, Miriam también es víctima de un abuso de poder de los militares que la usan para satisfacer sus deseos (ya nos había advertido sor Juana de la necesidad de no reconocer la responsabilidad del que “paga por pecar”). Osorio nos muestra aquí como ciertos valores sociales que regulan los roles de género, compartidos más allá de las diferencias políticas, se reflejan en la conducta de militares y revolucionarios. La novela hace confluír el abuso de los oficiales con la discriminación sistémica de una sociedad preocupada por reprimir la sexualidad femenina. La historia de Luz le plantea a Carlos un desafío, el mismo que la novela le plantea al lector: escuchar la historia de Miriam, y de personajes como ella, escucharla completa antes de juzgar sus acciones. La historia de Luz, su identidad y su memoria, pero también la nuestra, solo se entiende al escuchar esas pequeñas voces que tan a menudo se silencian sin más. La novela nos desafía, como sociedad, a pensar el pasado y a pensarnos más allá de la rigidez de los binarismos implícitos en categorías como subversivo, puta o burgués, a revisar nuestros prejuicios y desarrollar la flexibilidad identitaria suficiente para reconocer en alguien como Miriam no una amenaza sino a un semejante.

A su vez, novelas como *El colectivo* (2007) de Eugenia Almeida y luego *El secreto y las voces* (2011) de Carlos Gamerro, sitúan el terrorismo de estado en pequeños pueblos imaginarios, donde todos se conocen, para examinar las reacciones de la población ante la violencia. Ambos escritores analizan el complejo de interacciones sociales para revelar cómo la presión de ciertos modelos de conducta, apropiados por los habitantes, les impide a unos reconocer y ayudar a dos inminentes víctimas de la represión y a otros interceder para salvarle la vida al único desaparecido que tendrá el pueblo.

En *El colectivo*, los habitantes del pueblo creen ver en una pareja que huye de la represión a un viajante con su amante. Esto los mantiene ajenos a la situación de la pareja y les impide solidarizarse con ellos. De las complejas relaciones entre los

personajes emergen tres prejuicios dominantes que vuelven invisible a la pareja perseguida. El primero es la idea (equivocada, por cierto) de que tratándose de un pueblo pequeño ya se sabe todo de todo el mundo y no permite ver en la pareja otra cosa más que amantes. A este se agrega el prejuicio de que una mujer “decente” no disfruta de su sexualidad. Esto condiciona a los habitantes del pueblo a ver en la mujer a una esposa infiel, de otro pueblo, que ha viajado hasta allí para poder engañar a un marido que por oposición imaginan ideal, a ver en ella, como resume un personaje, a “una puta”. Finalmente, tenemos el contexto de un pueblo segregado. Otro personaje, un doctor, explica la división: “El pueblo real, el pueblo verdadero, está de este lado de las vías... Del otro lado hay unas chacras, el campo, un par de baqueanos, los ranchos, putas. Putas, delincuentes, choros, vagos, borrachos. No son gente como nosotros” (Almeida 2009, s.p.).

Así, las personas se dividen en gente que importa y gente que no, en gente que es alguien y gente que es nadie. Los prejuicios de la gente ubican a la pareja en esa segunda categoría. Estos tres prejuicios se mezclan en las actitudes de los personajes, impidiéndoles reconocer la realidad que tienen ante sus ojos y evitar el desenlace fatal de la historia. Por su parte, en la novela de Gamerro, las actitudes y los prejuicios de los habitantes de Malihuel se apoyan finalmente en el reconocimiento, tácito o explícito, del derecho del Dr. Rosas Paz a una justicia del “ojo por ojo” según la cual, y a pesar de la mentada libertad de expresión, tiene derecho a lavar con sangre la mancha que dejaron en su honor los artículos críticos publicados en el diario del pueblo por Darío Ezcurra, el único desaparecido de Malihuel.

Desde 1995, la producción cultural argentina vuelve sobre el periodo del terrorismo de estado no tanto para denunciar lo que ocurrió, sino más bien para investigar cómo fue posible que ocurriera. Todas estas obras tienen en común una explícita voluntad de ser fieles al pasado documentado. Abundan en ellas las referencias a testimonios, al *Nunca más*, al *Diario del Juicio a la Juntas* y se observa en muchas un

concienzudo trabajo de ambientación histórica. Un novelista como Martín Kohan nos llama la atención sobre los peligros de lo que denomina el totalitarismo de la cultura de masas, entendido como formas de pensarse que parten de axiomas incuestionables. Novelas como *Villa* o *Ni muerto has perdido tu nombre* de Luis Gusmán, *El fin de la historia* de Liliana Heker, *A veinte años*, *Luz* de Elsa Osorio, *Bajo el mismo cielo* de Silvia Silberstein, o películas como *Andrés no quiere dormir la siesta*, de Daniel Bustamante y *Eva y Lola*, de Sabrina Farji, exploran este pasado difícil para descubrir los valores y las prácticas sociales que lo legitimaron y que lo hicieron posible. Así, la producción cultural reciente nos ofrece un cuestionamiento profundo que va integrando la experiencia dictatorial al imaginario cultural y a sus significados de identidad. Así, la producción cultural contribuye a hacerle justicia a uno de los periodos más traumáticos de la historia de Argentina.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Medios sin fin: notas sobre la política*. Antonio Gimeno Cuspinera (trad.). Valencia: Pre-textos, 2010.
- Almeida, Eugenia. *El colectivo*. Buenos Aires: Edhasa, 2009. Ed. Kindle
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Colihue: Buenos Aires, 2004.
- Declaración Universal De Derechos Humanos. Nueva York: Naciones Unidas, 2012.
- Gamerro, Carlos. *El secreto y las voces*. Buenos Aires: Edhasa, 2011.
- Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Península, 2016.
- Guha, Ranajit. "The Small Voice of History", en *Subaltern Studies*, Vol IX. New Delhi / Bombay / Calcutta: Oxford University Press, 1996.

Gusmán, Luis. *Ni muerto has perdido tu nombre*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

---. *Villa*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Lima: IEP Editores, 2012.

Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica (trads.). Rubí, Barcelona: Anthropos, 2004.

Heker, Liliana. *El fin de la historia*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004.

Osorio, Elsa. *A veinte años, Luz*. Madrid: Ediciones Siruela, 2012.

Pron, Patricio. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Nueva York: Vintage Español, 2013.

Ricœur, Paul. “Devenir capable, être reconnu” *Esprit* 7 (2005).

---. *La memoria, la historia, el olvido*. Agustín Neira (trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

---. *Oneself As Another*. Kathleen Blamey (trad.). Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1992.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores 2017.

Silberstein, Silvia. *Bajo el mismo cielo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002.

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Miguel Salazar (trad.). Barcelona: Paidós, 2013.

Verbitsky, Horacio. *El vuelo*. Buenos Aires: Planeta, 1995.

Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003. Impreso.

LETRAS 1

EMILIA PERASSI

UNIVERSIDAD DE MILÁN

TESTIMONIO Y GENEALOGÍA: MARTA DILLON, JULIÁN LÓPEZ, SEBASTIÁN HACHER Y MARIANA CORRAL

El análisis se centrará en tres obras: *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2012), de Sebastián Hacher; *Una muchacha muy bella* (2013), de Julián López; *Aparecida* (2015), de Marta Dillon. Dichas obras abarcan un espectro narrativo que va desde las ficciones testimoniales a las ficciones del testimonio ya que articulan tres opciones enunciativas: testimonialidad mediada (Hacher), testimonialidad ficticia (López); testimonialidad autobiográfica (Dillon). Se trata de opciones con características formales propias y a la vez con un punto de convergencia: se conforman como rituales del duelo. Apoyándose en Sloditerdijk, en Arendt y en Recalcati, mi reflexión tratará de abordar los temas del patrimonio traumático, del regreso del padre, de la memoria genealógica.

MÁS ALLÁ DE LA ORFANDAD

“Los huérfanos no son personas sin padres, al menos no son solo eso. Los huérfanos son —somos— arqueólogos, investigadores privados, desenterradores de detalles, buscadores de explicaciones” (en Badagnani 2013). La imagen es de Raquel Robles, autora de *Pequeños combatientes* (2013), hija de Flora Celia Pasatir y de Gastón Robles, secuestrados y desaparecidos el 5 de abril de 1975, cuando la nena tiene 5 años y el hermanito 3. Esta imagen dialoga con una idea importante que aflora en una

entrevista a Félix Bruzzone. Al hablar de su narrativa, escribe que su indagación de lo siniestro se sostiene “en la mirada extrañada de una infancia recuperada más allá de la orfandad” (Bruzzone 2008). Apenas esbozado, pero límpido, el autorretrato que los “jóvenes artistas” ofrecen de sí mismos contiene claves de autorrepresentación que se pueden extender al resto de los Hijos: el estado de carencia (ser huérfanos) sí se da como línea de un rostro, pero una línea desprolija, cuyos márgenes no dejan de estar impresos sobre una tela más amplia, la que se abre frente al “no ser solamente eso” del biografema, que postula la orfandad como parte de una totalidad, no como un absoluto, aunque traumático. Entereza de un rostro que se dibuja a partir de ese “más allá” de la orfandad que menciona Bruzzone y que remite a la potencia y a la potencialidad de un destino más extenso, todavía no escrito, ulterior con respecto a la relación con sus padres. Es este más allá que empuja y le da permiso a la escritura.

Las palabras de Raquel Robles remiten a su vez al vínculo entre orfandad y herencia tal como lo sugiere Massimo Cacciari; el filósofo italiano nos recuerda que el griego “cheros” (huérfano) tiene la misma raíz que el latín “heres” (heredero). “Cheros” significa “desierto, despojado, falto” (Cacciari 2012: 28). Para ser herederos, pues, hay que saber atravesar el duelo por su propia y radical falta. Solo el que se descubre huérfano puede heredar. Heredero, dice Cacciari, será el que reconoce en sí mismo como constitutiva la relación con sus propios padres, y trata de expresarla en toda su tremenda dificultad. “Se vuelve heredero solamente el que se descubre abandonado” (Cacciari 2012: 27); el que, al descubrir este abandono, se dedica a la escucha de “lo que fue”, para encontrar esas voces, esos símbolos que fundan relaciones esenciales en el tejido de la trama del ser. Esa búsqueda se extiende hacia el “más allá” de la relación, la conlleva y la supera, la asume y la reformula, en un complejo y tenso entramado entre lo que soy yo, lo que fueron ellos, lo que fuimos juntos, lo que soy sin ellos. A partir del abandono, la herencia: lo que queda y lo que se construye desde las ruinas. Este proceso Raquel Robles lo simboliza a través del recurso a las figuras metafóricas del arqueólogo,

del detective, del desenterrador, signos de “vida activa”, afirmativa, propia: remiten a un trabajo del duelo que tiene que ver con la paciencia, con la costumbre de habitar la oscuridad de la tierra que esconde restos, piezas, fragmentos. O de la mente que guarda secretos, sin temor a la profundidad y a los abismos. Para los jóvenes artistas comprometidos con este trabajo vale el inteligente concepto de Prividera cuando habla de los hijos “mutantes” (que asumen su origen pero no quedan presos en él), distinguiéndolos de los hijos “replicantes” (que repiten las inflexiones fantasmáticas de la voz del padre) y de los hijos “frankensteinianos” (que pretenden escapar de ese mandato negándose a su destino hamletiano de reclamar simbólica venganza) (Prividera 2009).

Las obras de estos hijos “mutantes” constituyen un corpus literario precozmente canónico, hecho por una serie específica de narraciones que se componen —como es sabido— de una diversidad de registros, géneros e intervenciones: relatos literarios, filmes ficcionales y documentales, ensayos fotográficos, obras teatrales y performances. Por lo que se refiere a la serie literaria, conforman este corpus ya “clásico” los nombres de Laura Alcoba (2008), Ernesto Semán (2011), Mariana Eva Perez (2012), Ángela Urondo Raboy (2013), además de los de Robles y Bruzzone. Se le sumó recientemente otro título: *Aparecida*, de Marta Dillon, publicado en 2015, extraordinario memoir, para usar las palabras de Claudio Reiger (2015), mezcla de crónica, diario íntimo, autobiografía, biografía, relato, investigación documental para recrear —a partir del hallazgo en el cementerio de San Martín, por el equipo Argentino de Antropología Forense, de cinco huesos de su cadáver— el gran personaje de su madre, la abogada Marta Taboada, militante del MR17 (Movimiento Revolucionario Diecisiete de Octubre), secuestrada en la madrugada del 28 de octubre de 1976, asesinada el 3 de febrero de 1977 en un simulacro de enfrentamiento, cuando tiene 35 años, y embarazada de cinco meses de mellizas.

MATERGRAFÍAS

El libro de Dillon introduce poderosamente en el corpus una definitiva historia de amor: el amor por la madre, la infinita añoranza de su cuerpo, de sus abrazos, su olor, su voz, su palabra. Un cuerpo que abandona la condición inicial de bolsa de huesitos para volver completo a la hija, que lo viste y lo adorna con su historia, su personalidad, su gracia y esplendor. Asunción del cadáver al cuerpo, del “corpse” al “body”, con palabras de la artista etiope Maaza Mengiste (2016), que terminará en una espectacular ceremonia pública de entierro. Acto de escritura que es acto de sepultura, ritual, anagnórisis, epitafio: canción de tumba y de cuna; acto en el que una madre y una hija mueren y nacen contemporáneamente, y en esta misma sucesión, al orden simbólico del relato y del recuerdo. “El libro es el cierre del duelo —dice Marta Dillon en una entrevista—. Yo necesitaba darle cuerpo, poner palabras donde hubo silencio, construir un epitafio que me sobreviviera, darle su lugar en la historia de nuestra familia y en la historia de todos y todas” (Sirvén 2015, s.p.).

Aparecida complejiza ulteriormente el conjunto de las narrativas de los hijos, que la crítica suele definir como heterogéneo, sin embargo homogeneizándolo a menudo a través de la búsqueda de constantes ideológicas o formales —quizás propias de algunas de las obras de la generación de los hijos, pero no de todas—, como la ironía, el sarcasmo o hasta la risa, cuando no el cuestionamiento de su militancia, el reclamo por su abandono, la toma de distancia de las políticas institucionales o la rigidez de los códigos de la memoria. Respecto de este último tema, y para señalar la que en realidad es una variedad de posicionamientos, hasta podría decirse que la de Dillon es la única posible “novela K”, para retomar la provocativa pregunta de Alejo Vivacqua y Joel Vargas (2016) de si existe una “novela kirchnerista”. Es en efecto una declaración de militancia el comentario de Dillon sobre la muerte del presidente en 2010, el mismo año

en el que le anuncian a Marta el hallazgo de los huesos, los “huesos hermosos” (Dillon 2015: 106) de su madre: “Albertina [Carri, su inminente esposa] y yo nos sumamos como hijas a las endechas desafinadas por la muerte del líder [...] que había reivindicado parte de la generación masacrada” (Dillon 2015:97).

De acuerdo con Mariela Peller, el relato de Dillon puede asumirse como verdadera “matergrafía”, como un texto en el que “la madre funciona como el Otro para quién, por quién y desde quién se estructura el relato” (Peller 2016: 75). Una madre que entra a la narración como portadora de una palabra civilizadora y humanizadora, que es producto de su horizonte ético, político, militante; una palabra no autoritaria porque no se instala en el poder de detenerla, sino al contrario, en el de perderla, ya que esta palabra no quiere ser Ley. Una madre cuya militancia está enfocada, recordada, atesorada como ejemplaridad más ética que política en sentido estricto:

Creo que ella había aprendido sobre todo a materner, y eso tiene una ética particular, dar cobijo y a la vez ir a la guerra, poner la palabra para que sobreviva aun cuando no haya cuerpo, inscribir la chance de moldear su propio destino, construir el nido y a la vez estar listo para abandonarlo. Para mí es puro amor rajarse aun a costa de dejar a los hijos, porque quien se queda a toda costa vive vidas prestadas, y eso es una enseñanza de mierda. (en Rieger 2015, s.p.).

Vida propia y no prestada es la de la madre de Marta, tierra fértil y pródiga, “corazón generoso” (ibídem), que realiza su militancia como un acto de entrega, de superación de sí misma, inaugurando el circuito de ese saber maternal que es transmisión del deseo de ser, legado de resistencia y antítesis del nihilismo. El saber maternal, tal como lo conceptualiza Luisa Muraro, promociona otro orden para la cultura: un orden basado en la carencia, es decir en reconocerse como “parte de”, no en la potencia egolátrica, sentenciosa, del yo, sino en la ética del cuidado, en la política

y en la poética de la relacionalidad (Muraro 2006). Sin embargo, en *Aparecida* la “lengua madre” no se propone como ideal normativo. Al contrario, remite a la categoría de natalidad en el sentido arendtiano: natalidad, dar la vida, iniciar, aparecer, entrar a formar parte de un mundo común ya existente y hacerse visible antes los otros. Frente a la presencia más tradicional de la muerte, lo prioritario en Arendt es el nacimiento, que es lo que nos constituye en “quiénes” singulares, únicos, y a la vez iguales. La natalidad como cuna de la pluralidad (Arendt 2015). La madre de Marta es definitivamente arendtiana en la herencia que deja: la herencia de una “chica tan joven que supo albergarme tan bien como para ser todavía el continente de la mujer madura que soy” (Dillon 2015: 183).

La forma de la “matergrafía” puede ser útil también para leer otra historia de amor, esta vez la de un hijo por la madre militante. Me refiero a *Una muchacha muy bella* de Julián López, de 2013, elegía a su muerte, lentísima elaboración de un duelo que, como en Dillon, puede cumplirse solo en el relato. Pero, a diferencia de Dillon y del conjunto de la narrativa de los Hijos, la obra de Julián López destaca por ser un texto ficcional en primera persona sobre la desaparición de los padres que no se basa en una experiencia autobiográfica. Una “autoficción ficticia”, como lo define Reati (2017). Sin embargo, en las capas profundas del texto subyace la vivencia de una personal orfandad: el autor no es hijo de desaparecidos, pero sí perdió a la madre cuando tenía siete años, es decir en 1973, que es la época de la novela. Un tenue hilo autobiográfico se insinúa desde aquí en el relato, volcándose hacia un biografismo generacional más prestigioso: “Mi madre murió cuando era chico —comenta Julián López en una entrevista—, pero de una muerte civil; me hubiera gustado una muerte con un sentido más social, esa que también te hace compartir valores y te aúna a otra gente”. La privada soledad del niño huérfano que fue Julián López encuentra su decibilidad al trascender en un escenario histórico y público, aun al costo de entrar a esa brutal maquinaria de la orfandad, omnívora y omnívora, que fue el terrorismo de Estado. Al mismo tiempo, la

ficcionalización de la anécdota, que eterniza la muerte de “su” madre en el tema de la muerte de “la” madre, permite abordar la propia vivencia desde una perspectiva otra vez “arqueológica”, en la que el sustrato autobiográfico entra en escena oblicuamente a través de la cuidadosa reconstrucción de “la Primavera del 73”, narrada a través de la cultura cotidiana de esos años: la telenovela *Pobre diabla*, de Alberto Migré, con Arnaldo André y Soledad Silveira, “Solita”; el cabildo de la revista *Billiken*, con sus troquelados; Astroboy; los trajes de los setenta “desenterrados”, para volver a la imagen de Raquel Robles, con conmovedora eficacia filológica:

un mar de corderoy, de montgomerys, de cinturones anchísimos, de patillas y pelucas, de patas de elefante turquesas, de camperas color crema, de nudos de corbata del tamaño de una torcaza, de minifaldas y botas pegadas al tobillo con cierre a los costados subiendo por las pantorillas hasta debajo de las rodillas (61).

Esta arqueología de la cultura rezuma afectividad, la afectividad de una memoria propia, la de la infancia del mismo autor. Sin embargo, Julián López es un hijo “metafórico” o putativo de los 70. La militancia no le pertenece, ni de forma directa ni indirecta o familiar. “La novela fue escrita desde la bronca contra algunas cristalizaciones del discurso de la memoria empantanados en la idea del pasado”, declara el escritor durante un coloquio en Colonia (Logie 2016: 62).¹⁵⁸ La recuperación de la época acontece a posteriori, desde la adultez, cuando el escritor emprende un viaje hacia sus propios orígenes, en busca del “desde dónde venimos”. “Los 70 es una época que aún no ha sido repensada”, reitera el escritor en una entrevista. Y precisa: “El Estado te arrasa cuando te desaparece pero también cuando te recompone” (Mannarino 2014, s.p.). Si evidentemente la muerte de la madre no tuvo sentido en la vivencia del que fue Julián López cuando niño, si ninguna racionalidad pudo encontrarse en un mundo que

¹⁵⁸ El Coloquio sobre *La niñez en tiempos de dictadura* se realizó en Colonia el 13 y el 14 de octubre de 2014.

quedó deshabitado y enmudecido por la muerte de la madre real, en cambio es posible recuperar sentido y palabras dándose una Historia con hache mayúscula y que, como tal, pueda ser entendida con los métodos de la razón práctica. Por eso pienso que *Una muchacha muy bella* nos brinda una forma sutil, “desviada”, de testimonio: desviada de su objeto más íntimo (la muerte de la madre real) y proyectada en la pantalla de una historia grande y en común (la muerte de la madre militante), articulando ulteriormente los nuevos modos de entender la relación entre lo público y lo privado tan propios de las narrativas de los hijos. A pesar de que López evite involucrar al niño en sucesos políticos y modelar a la madre en una estricta historicidad militante (sólo cuando se menciona la “Unidad Viejo Bueno” algunos lectores podrían inscribirla en el ERP, en Monte Chingolo), de hecho el narrador recoge la herencia setentista al salir de su depresión y autoexclusión cuando ve a dos niñas cartoneras en la calle: abre la ventana desde siempre cerrada, quiere abrazarlas, dejarse penetrar por su risa, recobrar oxígeno desviando la atención de sí mismo hacia ellas. La escena, final y emblemática, me parece señalar una herencia salvífica de solidaridad, de apertura al mundo, de una responsabilidad que equivale a un hacerse cargo del otro, sustrayéndolo a su invisibilidad.

El caso de Julián López nos autoriza a pensar —lo escribe Ilse Logie— que la narrativa de los “hijos” se está desautomatizando de la asociación a un relato biográfico, “permitiendo así que la temática de la segunda generación se abra a otros lugares de la enunciación antes de poder convertirse, en una etapa siguiente, en ‘patrimonio de la humanidad’” (2016: 62). Esta desautomatización parece corresponder a la entrada en la escena literaria de testigos reales y a la vez de testigos simbólicos, es decir de actores postreros con respecto a la dictadura. Su función es la de “intermediarios mnemónicos” (Zerubavel 2005: 17), que cooperan en la construcción de las figuras del recuerdo, base de una memoria finalmente colectiva, no fundada en la sola experiencia de los acontecimientos, sino en su trasmisión y con–memoración, que es recordar juntos, a lo

largo del tiempo, en ausencia de la vivencia directa. Gracias a esta intermediación, se posibilita la construcción de esa “memoria ‘naturalizada’ de los setenta” (Reati 2017: 9), que no forma parte necesariamente de una normatividad sanguínea, sino que suma “otras voces al trabajo de recordar [...] incluyendo a quienes no experimentaron la violencia en carne propia” (ibídem).

(RE) CONSTRUCCIONES

Si la obra de Marta Dillon habla desde el testimonio más directo y la de Julián López desde la ficción mediadora, otro relato que habría que añadir a la constelación de la narrativas de los Hijos, es el de Sebastián Hacher, *¿Cómo enterrar a un padre desaparecido?*, de 2013, cuya enunciación se coloca en un lugar intermedio, siendo un testimonio no narrado por el testigo, sino por un autor/narrador externo a los hechos. Es un libro del que se ha hablado muy poco, aunque sus características genéricas le adscriban a la trayectoria del duelo propia de la literatura de los Hijos. Se puede conjeturar que este silencio de la crítica se debe a la figura políticamente escurridiza del militante cuyo retrato la narración trata de poner en escena. Por esta misma razón, el texto interrumpe la construcción unívoca y sacralizada de la memoria de las víctimas, al integrarla con una presencia incómoda, ya que no parece caracterizarse por atributos heroicos ni por firmeza ideológica. El relato se conforma como la crónica de la investigación en busca del padre desaparecido llevada a cabo por Mariana Corral y relatada por Sebastián Hacher, un padre que “no era el desaparecido heroico e impoluto que imaginábamos, sino un personaje bastante particular: un viajero delirante, con dificultades para concretar proyectos y con una inestabilidad permanente” (Iglesias Contín 2013, s.p.). La relación entre autor/narrador y protagonista es de amistad: “Mariana es como mi hermana postiza, nos conocimos en el ambiente que surgió

después de la crisis de 2001”, cuenta Hacher en una conversación para *Tiempo Argentino*. Fue Juan Villoro, durante un taller de periodismo, quien lo impulsó a escribir la historia de Mariana. Y así sucede, sin que el autor, Sebastián, y la protagonista, Mariana, se dediquen a específicas revelaciones metaliterarias, o sea a brindar teoremas sutiles para explicar lo que es definitivamente un testimonio de doble autoría, inusual en el contexto de las narrativas de la desaparición (conozco, como análogo, solo el de Fernando Reati y Mario Villani, *Desaparecido*, de 2011), y más cercano —formalmente— a la genealogía del testimonio que convencionalmente se ha llamado “étnico”. El único momento en que se menciona esta doble autoría es en la contraportada del libro, firmada por Cristián Alarcón, director de la Colección “Ficciones reales” de la editorial bonaerense Marea. Los detalles que precisan la historia de esta historia se encuentran en internet, lo que convierte la web en lugar paratextual, aunque aleatorio y modificable.

Escrita casi completamente en tercera persona, la narración define su horizonte simbólico en la primera escena, construida alrededor de dos focos: el primero es la carta que Manuel Javier Corral, “Manolo”, le escribe a su hija un año antes de desaparecer, al amanecer del sábado 5 de marzo de 1977, en La Perla del Once, para explicarle las razones de su compromiso y expresarle todo el amor que le tiene. Se trata de una carta mítica o, mejor, mitopoética, en la que el padre conforma su autorretrato y más precisamente la manera en que quiere ser recordado: un “idealista, justiciero, lírico e introvertido” (Hacher 2013: 15), que desde la adolescencia ha adoptado “la concepción de que el acto de vivir debía ser un acto político” (ibídem). Un padre que justifica el abandono a la hija y a la madre con las razones de la militancia, edificándose como “téstigo de la época [y] actor, como consecuencia, siendo modelado paulatinamente en ese fuego sagrado que [...] consumirá lo mejor de mi generación” (ibídem). La carta define sus contenidos como “relato testimonial” (Hacher 2013: 11), concepto reforzado por una sucesiva declaración: “No pretendo hacer de esto un testamento, pero no puedo evitar que adquiera carácter de testimonio, el testimonio de mi verdad “(Hacher

2013: 12). Es la carta el único lugar del texto donde ocurre la primera persona. Una primera persona que es vehículo para problematizar el tema de la “verdad” testimonial y que no funcionará como “sujetividad garante privilegiada”, diría Sarlo (2005: 94).

El segundo foco se organiza en torno a la hija, que recibirá la carta a sus diecisiete años (su padre desaparece cuando ella tiene dos). Después de haberla leído, Mariana — que es maestra de Educación Plástica además de cofundadora del Grupo Arte Callejero de Buenos Aires— la corta en múltiples pedazos (son doce páginas) que desordena y vuelve a armar en un propio collage. Marca así con sus huellas la carta del padre, acto que es “como forma —así lo dice— de mantener un diálogo abierto” (Hacher 2013: 8) con él. Desconstrucción y reconstrucción de la imagen del padre son los dos polos del proceso de duelo elaborado por Mariana: un proceso que es puesta en escena de su propia figura del recuerdo y que está alimentado por la recuperación de otras cartas, fotos, datos y versiones proporcionados por los amigos y amigas del padre, en un conjunto que construirá el archivo personal desde el cual Mariana reformulará la imagen del padre, independientemente de su testimonio y de su verdad.

El resultado de esta búsqueda es el ensamble del contrarretrato de Manolo, de una versión diferente con respecto a la autorizada por él. No se trata de un proceso de des-idealización, sino de la puesta en forma de una imagen menos heroica y más íntima del padre, a partir de su vulnerabilidad, de sus límites, de su juventud, inmadurez y contradicciones, lo que lleva a la hija a aceptar la evidencia de haber tenido un “padre abandonico” (Hacher 2013: 89). “Un Paulo Coelho Montonero” (Hacher 2013: 79), comenta Mariana, destituyendo su mito revolucionario. Le resultará imposible definir su pertenencia en términos de militancia: hubiera podido ser del Movimiento Nacionalista Argentino o de las FAR o del 22 de Agosto, como también formar parte de la Columna Norte de Montoneros. Mariana no logra tampoco conocer las razones de su encarcelamiento en Villa Devoto. Renuncia a esta búsqueda. Sin embargo, las imágenes iniciales de un “agujero negro” (Hacher 2013: 82), de un pozo sin respuestas

donde las preguntas se ahogan, cambian de signo durante el proceso en el que atraviesa sus orígenes, que son búsqueda del padre y a la vez de sí misma. Resulta emblemática una imagen: Mariana, que al principio ha hecho estallar la carta del padre en esquirlas de significado, termina pintando un cuadro que es revisitación de una carta de tarot. En el dibujo,

[...] el personaje central [...] es ella misma. En la carta original, la mujer domina a un animal mezcla de perro y león. La mujer utiliza una sola mano y ambos miran hacia adelante. En la versión de Mariana, los dos están frente a frente: ella le abre la mandíbula con un gesto que no es ni de fuerza ni de terror, y se asoma al abismo que hay dentro de sus fauces (Hacher 2013: 60).

A la pérdida de fuerza de la autoridad militante del padre, le corresponde un incremento de la fuerza propia de la hija: el estadio de equilibrio en la relación se consigue cuando el modelo paterno, preconstituído y dogmático, se quiebra, disperso en múltiples piezas sueltas (la carta en pedazos, las fotos, los cuadernos, las cartas que aparecen).

El relato de Mariana surge pues del “desmembramiento” del relato paterno,¹⁵⁹ de su revisitación y autónoma puesta en forma. Desde este reacomodamiento, no solo se

¹⁵⁹ Una señal anticipatoria de este desmembramiento se encuentra en la misma tapa del libro, en la que las letras del título contienen fragmentos de la última foto de Manolo sacada por su pareja, Ana María Cavallieri, secuestrada con él y sucesivamente puesta en libertad, perdiendo durante la tortura al niño del que estaba embarazada. La tapa, negra y con caracteres rojos anaranjados, matizados por las sombras que derivan de la inserción de pedacitos de la foto, parece funcionar como piedra (losa) sepulcral, en cuya superficie se colocan las imágenes de los difuntos. Si en la foto el cuerpo de Manolo aparece íntegro y feliz, flotando sonriente en el agua en traje de baño, su revisitación en la carátula del libro vuelve irreconocible, borrado, este mismo cuerpo y rostro. Borrado no solo por su desaparición, sino también por la actividad recreativa de la hija, que anuncia así su intención de anular cualquier imagen previa del padre por inconfiable, ya sea desde lo privado (carta del padre, relato familiar) o de lo público (celebración homogeneizadora de las víctimas). El

infiere un concepto del pasado como experiencia inconclusa, cuyo cumplimiento le corresponde a los herederos, sino que la línea genealógica deja de ser jerárquica, ya que la hilvanan dos autoridades puestas frente a frente (la mujer y la fiera del Tarot). La ley del padre deja de ser una mandíbula feroz, simbólicamente asesina, y se domestica bajo el poder (re)creativo de la hija: “Yo estoy en contra de las construcciones heroicas. Durante mucho tiempo lo idealicé. Ahora, lo más idealizable para mí es esa capacidad de transformación permanente, no su obsecuencia militante que quizás no era tal” (en Berlanga 2013, s.p.).

También para Mariana Corral, como para Marta Dillon, la investigación sobre el padre, el paciente trabajo arqueológico y detectivesco que se realiza durante siete largos y catárticos años de profundo contacto consigo misma, con sus fantasmas, termina con un ritual de entierro, celebrado con atentos detalles conmemorativos. En el centro del ritual, la confección de una cajita (en Dillon de una urna) que es concentrado de piezas simbólicas que las hijas restituirán a la tierra germinadora y generadora, durante una ceremonia pública, alegre, colorida.

También para Mariana Corral, como para el protagonista sin nombre de Julián López, el camino de reconciliación con sus propios fantasmas produce un desprendimiento del espectro de la militancia, causa del abandono. Ni Mariana ni Julián entran a un análisis sutil de la época, ni manifiestan la curiosidad o el interés de hacerlo. La libertad encontrada en la escritura de su propio relato terminará coincidiendo con la autorización a que los padres escriban (o hayan escrito) el suyo. Padres, no solo hijos, legitimados a realizarse “más allá” de la sola relación parental. “No se puede juzgar una época pensándola desde otra”, opina Mariana (Hacher 2013: 89). “Los militantes tienen hijos —dice Julián López—. Entiendo que un hijo puede sentirse menos cuidado, pero hay un mundo compartido que también existe” (Mannarino 2014, s.p.). Más afín a la

comentario de Hacher a la foto y a su historia está en <https://comoenterrar.wordpress.com/2012/10/29/la-foto-de-tapa-el-ultimo-recuerdo-de-un-amor/>.

madre en términos de elecciones personales, Marta Dillon —madre a su vez, siempre acompañada por la hija a la sede de los antropólogos forenses— le restituye a Marta Taboada el más amoroso y doliente de los pensamientos filiales cuando escribe:

[...] la maternidad es una demencia si una no conserva algo de egoísmo. [...] Ojalá le haya alcanzado el egoísmo, ese núcleo duro que hay que proteger a pesar de ser también la tierra donde se alimentan las raíces de los hijos. Ojalá las alegrías y las luchas del pueblo latinoamericano se hayan sostenido firmes y vívidas en la sala de tortura (Dillon 2015:181).

LOS JUSTOS HEREDEROS

¿Posmemorias? ¿Autoficciones? En cuanto a la primera de las dos categorías, apoyo incondicionalmente los argumentos de Sarlo sobre su “innecesariedad” para definir las narrativas de los hijos de desaparecidos y a ellos remito (2005: 125-157). En cuanto a la segunda, “paraíso de la crítica literaria”, según Ana Caballé (2017), opino que tampoco sea un útil o prioritario instrumento hermenéutico para enriquecer críticamente dichas narrativas. Si en línea general, dentro de las múltiples teorizaciones sobre este neo-género básicamente inasible, tomamos como decisivo el argumento de Régine Robin, que conceptualiza la autoficción como el lugar donde la identidad narrativa se reconfigura a la vez que se deshace, “remettant malicieusement en question la sincérité dans l’écriture” (1997: 25, 27); si además le sumamos a este argumento los conceptos defendidos por sus mejores intérpretes —desde Dubrovski (1997) hasta Pozuelo Yvancos (2010)—, que asumen la autoficción como sintoma de la crisis del personaje narrativo, del colapso del sujeto, de la visión contemporánea de la existencia como suma de fragmentos inconexos, me permito discrepar rotundamente con esta

adscripción. Opino, en cambio, que las narrativas que consideré, pero no solamente éstas, son búsqueda, no pérdida, de sentido, ya que tratan de reconstruir, elaborar, finalizar el duelo. Si hay desconstrucción, ésta se refiere a las políticas oficiales e institucionales de la memoria (el “esperanto humanitario” de Mariana Eva Pérez) (2012:127), no a las potencialidades reparadoras del sujeto. Son narrativas que reivindican memorias, que tienen objetivos, políticas, proyecciones hacia un futuro pensable, empezando por el de los propios autores.

Resulta más coherente para estas obras, en sintonía con su marcha simbólica y formal, pensarlas dentro de la categoría del testimonio como categoría en evolución, por ser abierta y en constante devenir histórico es su naturaleza: el testimonio se desarrolla y articula al incorporar la acción generadora de su modelo inicial, o sea al hacer lugar en su práctica a formas renovadas por el contacto intergeneracional (Perassi 2015, 2016). En particular, al respecto de los hijos, reales y simbólicos, es esencial recordar una nota de María Belén Ciancio:

El trauma de los hijos no es solamente una herencia, sino una vivencia. Los hijos de los desaparecidos no nacen en el contexto cultural del después del Holocausto del que habla Hirsch. Al contrario, los hijos de los desaparecidos, en el momento del trauma, pertenecen a la misma época cultural de sus padres (2013).¹⁶⁰

¹⁶⁰ Una reflexión de Ángela Urondo Raboy sustenta idealmente este concepto: “Hay un valor objetivo en dar testimonio. Los testimonios son el sustento de los juicios, inclusive de los fallos, pero también existe un valor objetivo en el hecho de testimoniar: alivianar la carga de años de relatos contenidos, de detalles hilvanados y guardados en la memoria individual. Portadores de vivencias, tuvimos que cargar durante treinta y pico de años la tragedia a modo personal, privados de un marco jurídico formal que hiciera colectivo el contenido de nuestras historias, para sumarlas, para cruzar la información y sacar a la luz todo lo que falta. Al testimoniar ante los jueces, fiscales, ante los mismos delincuentes que se está acusando, se alivia el peso estigmático de lo no resuelto. Testimoniar es dejar de estar solo” (2012: 248).

Recolocada en el horizonte de una nueva y ulterior testimonialidad, que tiene más soltura en el manejo de la relación entre experiencia y ficción, la literatura de los hijos puede encontrar útiles herramientas de análisis en los argumentos de Leonor Arfuch sobre espacio biográfico y de Massimo Recalcati sobre el complejo de Telémaco.

Es de Arfuch el concepto del espacio biográfico como puesta en forma (narrativa) de lo informe, o sea del “sordo rumor de la existencia” (2013: 75). Obras como la de Dillon, López y Hacher elaboran con toda evidencia el movimiento desde lo informe a la forma, trabajando con restos, pedazos, piezas, ruinas: la rememoración transforma fragmentos inutilizables en restos testigos, restos irrevocables, prueba de existencia, disparadores del recuerdo, talismanes, fetiches, emblemas. El relato procesa la materia dispersa en unidad de la persona (la madre, el padre que los poseía). Restos metonímicos: son partes, pero de un todo, y a esta totalidad remiten, allá donde la máquina exterminadora quiso producir la nada. Restos-ropa, restos-huesos, restos-carta. Restos-foto, restos-cinta bebé, restos-dibujitos, restos-chupete. Restos que pueden organizarse en un altar (de muertos), como en Dillon y en Hacher, o que se acumulan en la casa para no dejar solo al niño que ahora es un adulto, como en López. Otra vez convocando la imagen inicial sacada de Raquel Robles, la narración como “puesta en forma” de la memoria corresponde a un trabajo arqueológico, que es trabajo con las ruinas, para recuperarlas y devolverles sentido. Resultan ejemplares las palabras que Dillon utiliza, citando a Miguel Hernández, para decir el hallazgo de “la noble calavera”, o sea de los huesos de su madre:

Nada nos parecía más amoroso que desenterrar huesos con ayuda de un pincel desplazando la tierra que las había abrigado del desconsuelo de ser nadie, limpiando hasta que aparezca el hueco de los ojos, la cavidad sin nariz, los dientes que sobreviven a todo en los que es posible reconocerse (2015: 28).

Igualmente sugerente, para este estudio, el aporte de Recalcati, que opone al conocido y freudiano complejo de Edipo (el hijo que busca destruir la autoridad paterna), el de Telémaco (el hijo que persigue lo contrario, es decir restaurar la autoridad paterna, que no es la de la Ley sino la del testimonio). Telémaco espera el retorno del padre testigo, Ulises, que vuelve vestido con los andrajos de un mendigo, no con las insignias de mando. Del mar odiseico no vuelven monumentos u hombres-dioses, sino solo

[...] fragmentos, piezas despedazadas, padres y [madres] frágiles vulnerables, simples testigos de que se puede transmitir a los hijos y a las nuevas generaciones la fe en el porvenir, o sea que no todo ha sido todavía, que no todo ha sido todavía conocido. [...].

El padre del que se espera el retorno es un padre radicalmente humanizado, incapaz de decir cuál es el sentido último de la vida pero capaz de mostrar, a través del testimonio de su propia vida, que la vida puede tener un sentido” (2013: 13, 38). Telémaco es pues el “justo heredero”, porque no sólo es la antítesis de Edipo, sino también de Narciso, idealización de sí que no reconoce orígenes, paternidad, fuera de sí mismo (Recalcati 2013: 14). Ha sabido esperar al padre para recoger su testimonio, un testimonio que no es ley, sino vivencia, auténtica y compleja.

Justos herederos considero a Marta Dillon, Sebastián Hacher y Mariana Corral, Julián López: a través de sus relatos, los fantasmas se han transformado en ancestros, indicando el linaje al que pertenecer.

BIBLIOGRAFIA

Alcoba, Laura, *La casa de los conejos*, Buenos Aires: Edhasa, 2008.

Arendt, Hannah, *Vita activa. La condizione umana* [1958], Milano: Bompiani, 2015.

Arfuch, Leonor., *Memoria y autobiografía. Exploraciones de los límites*, México: FCE, 2013.

Badagnani, Adriana, “La memoria de los pequeños combatientes: Raquel Robles y la narrativa de los hijos de desaparecidos”, en *Oficios Terrestres*, n.29, 2013: <http://perio.unledu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres/article/download/1963/1755> (consulta: 10 de enero de 2017).

Berlanga, Ángel, “Una carta que tardó en llegar”, *Página/12*, 25 de enero de 2013: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4921-2013-01-25.html> (consulta: 10 de enero de 2017).

Bruzzone, Félix, *Los topos*, Buenos Aires: Mondadori, 2008.

---, “40 años del golpe. Paciencia de tenedores y cucharas”

:<http://www.revistaanfibia.com/cronica/paciencia-de-tenedores-y-cucharas/>
(consulta: marzo 2016).

Bombara, Paula, *El mar y la serpiente*, Bogotá: Editorial Norma, 2005.

Caballé, Ana, “¿Cansados del yo?”, *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, sábado 7 de enero de 2017.

Cacciari, Massimo. *Il peso dei padri*, en I .Dionigi (ed.), *Eredi. Ripensare i padri*, Milano: Rizzoli, 2012.

Ciancio, María Belén., “Sobre el concepto de posmemoria”, Congreso Internacional *¿Las víctimas como preciso necesario? Memoria justicia y reconciliación*, Instituto de Filosofía – CSIS, Madrid, 29-31 de octubre de 2013: <http://>

- www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/default/files/2-2%20Ciancio.pdf (consulta: 10 de enero de 2016).
- Dillon, Marta, *Aparecida*, Buenos Aires: Sudamericana, 2015.
- Doubrosky, Serge, *Fils*, Paris: Gallimard, 1997.
- Hacher, Sebastián, *¿Cómo enterrar a un padre desaparecido?* Buenos Aires: Editorial Marea, 2013.
- , *¿Cómo enterrar a un padre desaparecido?*, La función del arte en medio del horror: <http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/como-enterrar-a-un-padre-desaparecido-de-sebastian-hacher/> / (consulta: 30 de noviembre de 2016).
- Kolesnicov, Patricia, “La historia de una muchacha muy bella”, “*Clarín*”, 9 de agosto de 2013. www.clarin.com/teatro/saturnalia-julian-lopez_0_rylValsrD7l.html (consulta: 10 de enero de 2017).
- Iglesias Contín, Leonardo, “Narrar un vacío que todavía perdura”, *La Voz*, 10 de marzo de 2013: <http://www.lavoz.com.ar/cordoba/narrar-vacio-que-todavia-perdura> (consulta: 15 de febrero 2017)
- Logie, Ilse, “Una muchacha muy bella de Julián López o el gesto reparador de la escritura”, *Acta Literaria*, n. 52, primer semestre de 2016, 59-79.
- López, Julián, *Una muchacha muy bella*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- Mannarino, José Manuel “La madre militante: repensar los ‘70 a partir de la ficción”, *Enlace crítico. Portal de actualidad de Zárate y Campana*, 19 de enero de 2014: www.enlacecritico.com/cultura/la-madre-militante-repensar-los-70-a-partir-de-la-ficcion (consulta: setiembre 2016).
- Mengiste, Maaza., *The Act of Naming, “(words without borders)”*, setiembre 2016: <http://www.wordswithoutborders.org/article/september-2016-italy-the-act-of-naming-maaza-mengiste> (consulta: 29 de octubre de 2016).
- Muraro, Luisa, *L'ordine simbolico della madre* [1991], Roma: Editori Riuniti, 2006.

- Peller, Mariela, “Lugar de hija, lugar de madre. Autoficción y legados familiares en la narrativa de hijos de desaparecidos en Argentina”, *Revista Criação&Crítica*, n. 17, diciembre de 2016: <http://revistas.usbr/criacaoecritica> (consulta: 20 de diciembre de 2016).
- Perassi, Emilia, “Costruendo memorie collettive: la dittatura argentina e la letteratura italiana”, en C. Cattarulla (ed.), *Argentina 1976-1983. Immaginari italiani*, Nova Delphi, Roma: 2016, 15-36.
- , “Desde el cuerpo de las madres: nuevas figuraciones del testimonio después del testimonio”, en Fernando Reati y Margherita Cannavacciuolo (comps.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re) presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*, Buenos Aires: Prometeo libros, 2016, 227-242.
- Pérez, Mariana Eva, *Diario de una princesa montonera —110% Verdad—*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.
- Pozuelo Yivancos, José María, *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vilas Matas*, Editorial Universidad de Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010.
- Prividera, Nicolás, *El plan de evasión*: <http://haciaelbicentenario.blogspot.com/2009/2005/plan-de-evasion-html> (consulta: abril 2016).
- Reati, Fernando, “Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en las posdictadura argentina”, *alter/nativas. Revista de estudios culturales latinoamericanos* (Ohio State University), v. 5, autunno 2015: <http://alternativas.osu.edu> (consulta: 10 de enero de 2017).
- , “Memorias de los hijos de los desaparecidos. Una autoficción ficticia en *Una muchacha muy bella*”, en Emilia Perassi- Giuliana Calabrese (eds.). *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Argentina*, Milano: Ledizioni, coll. Di/Segni, 2017, 1- 10.
- Recalcati, Massimo, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milano: Feltrinelli, 2013.

- Robin, Régine, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, Montréal: XYZ Editeur, (Québec), 1997.
- Reiger, Claudio, "Todo sobre mi madre" (entrevista a Marta Dillon), *Página 12*, domingo 14 de junio de 2015: <http://www.pagina12.com.ar/> (consulta: junio 2016)
- Robles, Raquel, *Pequeños combatientes*, Buenos Aires: Alfaguara, 2013.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Semán, Ernesto, *Soy un bravo piloto de la nueva China*, Buenos Aires: Mondadori, 2011.
- Sirvén, Claudia, "Marta Dillon ¿Cómo tener la certeza de que no he construido una madre a mi medida?", *ArteZeta*, 19 de agosto de 2015: <http://artezeta.com.ar> (consulta: julio .2016).
- Urondo, Raboy Ángela., *¿Quién te creés que sos?*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013.
- Villani, Mario y Reati Fernando, *Desaparecido. Memorias de un cautiverio*, prólogo de Eugenio Raúl Zaffaroni, Buenos Aires: Editorial Biblos, 2011.
- Vivacqua, Alejo y Vargas Joel, "En busca de la novela K", *ArteZeta*, 21 de diciembre de 2016: [http://artezeta.com.ar/en-busca-de-la -novela-k/](http://artezeta.com.ar/en-busca-de-la-novela-k/) (consulta: 20 de diciembre de 2016).
- Zerubavel, Eviatar, *Mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato*, Bologna: Il Mulino, 2005.

PATRICIA BELÉN RICARD

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PAMPA, ARGENTINA

RECONSTRUCCIÓN DEL PASADO, ENTRE LA HISTORIA Y LA FICCIÓN. DIVERSOS MODOS DE REPRESENTACIÓN EN HIJOS E HIJAS DE MILITANTES

En esta oportunidad, mi objetivo consiste en el análisis de un corpus literario perteneciente a escritores-hijos de militantes argentinos publicado en los últimos años, desde 2007 hasta 2015, donde se observa una diferencia estilística en lo que respecta a los relatos de las escritoras y de los autores hombres. Mientras que la escritura femenina estaría inscribiéndose en el realismo, con estilos cercanos al testimonio y la autobiografía, en los que resultan difusos los límites entre la realidad y la ficción cuando el objeto de representación consiste en su propia historia, en los hombres es mayor la voluntad de ficcionalizar el pasado a partir de la utilización de otros géneros como el fantástico o la ciencia ficción. Entre el corpus de análisis, tomo como referencia las novelas *Soy un bravo piloto de la nueva China*, de Ernesto Semán (2012); y el libro de cuentos *76* de Felix Bruzonne (2007). Entre las autoras se encuentran Mariana Eva Pérez con *Diario de una Princesa Montonera, 110% verdad* (2012), Ángela Urondo Raboy y su relato *¿Quién te creés que sos?* (2013) y Marta Dillon, con su último libro *Aparecida* (2015).

INTRODUCCIÓN

Hacer memoria, contar el trauma, reescribir el pasado, son acciones que surgen ante la intención de narrar la experiencia —propia o ajena— durante la dictadura. En

esta ocasión, me ocupo de la literatura de posdictadura perteneciente a hijos de militantes, cuyos ejes centrales de análisis son los diversos modos de representación literaria de la memoria, así como la revisión y reconstrucción que las nuevas generaciones realizan del pasado, ya que ante el carácter fragmentario y anacrónico de la memoria, el pasado es concebido siempre como “reconstruido” y organizado sobre una base imaginaria, sobre las concepciones y emociones del presente (Paolo Rossi: 2003, 87-88) .

Estos escritores son los nacidos en las décadas del 60 y 70, cuya infancia estuvo inevitablemente atravesada por el horror que significó este proceso histórico, sumado a la persecución o desaparición de sus padres, lo cual ha dejado en ellos un vacío que permanece latente a pesar del tiempo transcurrido. La escritura memoriosa —según apunta Martha Campobello— avanza sobre un vacío, una ausencia provocada por la versión oficial de la historia. Se escribe para construir otro imaginario y otra versión y, sobre todo, para que no se olvide. Por lo tanto, este tipo de textos lleva a pensar en la función social de la literatura, que es la lucha contra el olvido y la apelación a la reflexión, un modo de acción que el escritor comprometido ejerce a través de la palabra.

Este análisis consiste en la observación, en primer lugar, de una tendencia hacia la escritura autobiográfica presente en los relatos de escritoras que, habiendo sido sus padres víctimas del proceso dictatorial, buscan hacer pública una experiencia personal, traumática, a través del discurso literario. Se trata de relatos que muestran ciertas fisuras entre la realidad y la ficción, ya que se reconocen en ellas las voces de las propias escritoras que enuncian desde el presente vivencias, recuerdos, pensamientos que las ligan a ese fragmento oscuro del pasado. En esta ocasión analizaré los relatos *¿Quién te creés que sos?* (2013), de Ángela Urondo Raboy, y *Diario de una princesa montonera, 110% verdad* (2012), de Mariana Perez. Si tenemos en cuenta la sistematización que realiza Elsa

Drucaroff,¹⁶¹ ambas pertenecen a la segunda generación de posdictadura, integrada ésta por los escritores nacidos durante dicho periodo que ya no escriben a partir del recuerdo, porque no lo poseen, pero sí lo hacen movidos por una historia común, de la cual se sienten parte, y por una búsqueda, ya sea de explicaciones, de datos sobre el pasado, o de su propia identidad fracturada. Además, los dos textos en cuestión surgen a partir de blogs virtuales y luego son convertidos en libro, lo cual funciona también como una marca generacional.

Por otra parte, frente a esta línea de escritura, realista, testimonial, íntima, existe una vertiente de mayor ficcionalización de los acontecimientos, donde persisten ciertos datos autobiográficos y la dictadura militar como escenario, pero contada no ya desde la experiencia con pretensiones de “verdad”, sino con la voluntad de lograr espacios ficticios como expresión de la memoria. Es el caso de los escritores hombres, que se inscriben dentro de lo “literario” por el formato y estilo utilizados, y en ciertos casos, la creación de espacios inverosímiles que existen sólo dentro del texto y la imaginación. La narración escrita por hombres, presentaría desvíos hacia otros géneros que superan el realismo, experimentan fugas hacia lo fantástico o la ciencia ficción cuando lo que se pretende narrar escapa a las posibilidades de una realidad conocida, como es la invención de un pasado familiar incierto o el reencuentro con sus padres desaparecidos. Sumo al corpus los textos *Soy un bravo piloto de la nueva China*, de Ernesto Semán (2011), y el cuento “2073” de Felix Bruzzone, último relato de la antología titulada *76* (2007), en alusión a la fecha del último golpe militar, que coincide con la desaparición de sus

¹⁶¹ La propuesta de sistematización de las generaciones no se postula como una norma rígida, sino que funciona a modo de orientación flexible, como herramienta para pensar las relaciones entre literatura y contexto. La autora toma como referencia diversos hitos de la historia argentina desde 1973, con la asunción del gobierno democrático de Héctor Cámpora, hasta el estallido social de 2001, y la edad con que contaban allí estas nuevas generaciones de escritores. Considera dos grupos etáreos: aquellos nacidos en la década de 1960, que vivieron su infancia durante la dictadura militar, y los nacidos durante el proceso dictatorial (169-170).

padres y su nacimiento. Estos cuatro autores en cuestión se lanzan a la búsqueda de evidencias materiales que den cuenta de ese pasado, con la voluntad de apropiarse de un legado que es el archivo personal y familiar de la memoria, lo que los conduce a la narración del trauma y su re significación.

REPRESENTACIONES DEL "YO": ESCRITURA Y SUBJETIVIDAD FEMENINA

Cuando se trata de enunciar una experiencia vivida a partir del recuerdo, surgen una serie de interrogantes como cuál es el umbral que separa autobiografía y ficción, cómo suponer cierta "fidelidad" en los hechos narrados cuando se intenta representar un pasado desde el presente, hasta qué punto puede hablarse de identidad entre autor, narrador y protagonista. Según expone Leonor Arfuch (2007), se tratará de un extrañamiento del enunciador frente a su propia historia, que pondrá en práctica procedimientos de auto-representación, a partir de una conjunción temporal entre historia y discurso.

Las diversas manifestaciones de un "yo", de la subjetividad en la escritura, cuentan ya con una tradición literaria a través de la existencia de memorias, biografías, confesiones, diarios íntimos que han sido leídos con valor literario, cuando las esferas de lo privado comienzan a hacerse visibles en la escena moderna, con la presencia también de un lector interesado ya no tanto en el carácter heroico de los personajes, sino en la experiencia cotidiana de sujetos reales. Si se toman en cuenta los conocidos dualismos público/privado, hombre/mujer, razón/sentimiento, el estilo de los textos del corpus permite la observación de una cuestión de género que estaría funcionando en estas narrativas donde lo femenino, en ocasiones, continúa ligado al ámbito privado que estas autoras expresan a través de la construcción de una esfera íntima en el relato, por la cual logran hacer visible su experiencia. Muchas han sido ya las discusiones acerca

de si existe o no una escritura femenina que se distancie de las letras masculinas en cuanto estilo y modo de representación. Tamara Kamenszain apunta en *Bordado y costura del texto* (1981) que la escritura de mujeres se inscribe en una tradición oral, del habla, del conocimiento que no se plasma en los libros, sino que fue transmisora de la memoria y la cultura oral siempre habitante de los recintos interiores de la casa y el silencio de sus tareas domésticas. Es allí donde la mujer encontró su espacio de expresión a través de registros escritos como el diario íntimo, cartas, recetas, cancioneros, que acumularon durante siglos el idioma familiar; así, portadora de la memoria se abrió caminos que se le suponían vedados. Con esto, no se pretende insinuar que las escritoras permanezcan hoy en un estilo de escritura íntimo sin poder correrse hacia otros modos que, como es sabido, han sido ya experimentados desde la ficción. Sin embargo, sí se aprecia en los textos cierta “mirada femenina” al contar una historia vivida, y una necesidad de diferenciación estilística con otros textos que pretenden mostrar los acontecimientos desde la ficción.

MARIANA EVA PÉREZ: UN NUEVO LENGUAJE PARA EL PASADO RECIENTE

Diario de una princesa Montonera es una novela que no se asemeja a ninguna otra, utiliza un lenguaje innovador y controvertido, muestra un discurso despojado de normas literarias, cercano a su tiempo e influenciado por el contexto y los medios de comunicación, para tratar una temática abordada ya desde hace tiempo por la literatura y otros discursos sociales: la última dictadura militar argentina. Viene, así, a confrontar con los modos típicos de escritura y la seriedad que ha merecido este tema, aun siendo hija de militantes.

En primer lugar, su forma podría desconcertar a cualquier lector que se disponga a leer una “novela”, ya que, como se dijo, proviene de un blog y escapa a la narrativa convencional. Es por esto, por su origen extra-literario, que se ve como una obra

sumamente fragmentada, en cuyas páginas se advierten frases espontáneas de su cotidianeidad, fotos, poesía, canciones, elementos provenientes de los medios, fácilmente reconocibles por un lector contemporáneo que convive con ellos a diario. La parodia a otros discursos sociales y políticos hacen de este un texto, para algunos, ampliamente polémico, más aún cuando pretende que sea leído como su historia, su verdad: “Este es el diario de una Princesa Montonera, mi casa de palabras, 110% verdad, un dictado de la marihuana a la que le debo, ¡oh sí planta sagrada!, la desmemoria y la desvergüenza” (187).

Crea su propio lenguaje literario con la conciencia de estar apartándose de tantos años de discursos cristalizados y sombríos que caracterizaron a obras anteriores. Los juegos de palabras, el humor y un tono irónico atraviesan toda la narración cuando busca hablar, por ejemplo, del “temita” —para referirse a la dictadura—, de hijis, militontos o compas —para todos aquellos que, como ella, participan de la asociación HIJOS—, de “El Proyecto Re-Importante”, que consiste en una reconstrucción de la vida de sus padres a partir de la búsqueda de datos, lo que irá relatando a lo largo de la obra.

Sin embargo, esta ruptura de las retóricas usuales no hace que se distancie del compromiso que la une a sus compañeros de H.I.J.O.S, a su pasado, a su identidad, sino que, por el contrario, viene a contar la participación activa que tiene en las marchas por los reclamos de los Derechos Humanos, los homenajes a desaparecidos, pintadas de baldosas, los juicios orales a represores. Dice, por ejemplo: “Vamos a la perfo” (71), cuando está por asistir a un homenaje, o “Te invito a mi fiestita. El sábado 29 ponemos la baldosa” (89). Crea un discurso quizás poco serio, con marcados tonos de humor cuando se trata de la dictadura, pero en el que el sentido de búsqueda de esas piezas faltantes en su historia permanece intacto. El siguiente fragmento, como tantos otros, funciona como ejemplo de esta postura “liviana” que pretende construir:

Redes sociales por la memoria, la verdat (sic) y la justicia

¡Explotó el 24 de marzo en Facebook! Dos tendencias en disputa. ¿Cómo ejercitamos la memoria? ¿Cambiamos la foto de perfil por la silueta clásica con la leyenda Nunca Más o por la foto de tu desaparecidx favoritx? Numerosos hijos, artistas unos, militontos otros, sobresalientes dentro de su generación todos ellos debaten. En Twitter no prende, pero el muro de Facebook se llena de siluetas, desaparecidos, pañuelos, nuncamases, todo el merchandising. Llevada por la marea memoriosa, lanzada sin freno al homenaje online, creo un álbum con fotos de Paty y José y epígrafes directo al corazón. (71)

En este caso, la autora hace referencia a todo un movimiento activo de socialización acerca de la memoria y los desaparecidos que se manifiesta a través de las redes sociales, del cual ella forma parte y del que no reniega, pero sí deja notar una postura de inconformismo y hartazgo al respecto. Tan arraigada se encuentra la cultura de Internet y Facebook en la sociedad, que no resulta extraño que tenga su utilidad también para hacer memoria y recordar; sin embargo, para ella ronda el absurdo.

La autora se sabe hija de la revolución, una “princesa guerrillera” que pretende ir en contra de estereotipos instaurados en la sociedad, tal es la denominación que otorga a las niñas nacidas durante la dictadura. De este modo, entre el humor y la crítica, el desparpajo, entre el trasfondo inevitablemente político que tiene su historia y lo afectivo —que aparece en el nombre de sus padres, las fotos que recupera e interviene dentro del libro, el relato de la abuela sobre su infancia— encuentra en la literatura ese intersticio necesario para una expresión propia acerca de la dictadura y la militancia de sus padres desaparecidos.

ÁNGELA URONDO RABOY: EL TESTIMONIO Y LA POESÍA

Ángela Urondo Raboy es hija del poeta Francisco Urondo y Alicia Raboy, su pareja y compañera de militancia al momento de su muerte. Recupera su identidad legal en el año 2012, ya que, según relata, la familia materna, encargada de su crianza, le habría impedido el contacto con la familia de su padre, negándole parte de su historia e identidad. Conservó su nombre de pila, pero demoró años en descubrir el resto de la historia. No sabía casi nada sobre su padre, ni del enfrentamiento en el que murió cuando ella tenía sólo once meses de vida, ni acerca de su hermana Claudia, secuestrada en la ESMA, que continúa “desaparecida”, al igual que su madre. A pesar del silencio bajo el que le hicieron vivir su infancia y adolescencia, Ángela afirma que sobre su padre “todo el mundo hablaba”,¹⁶² era una figura pública, su muerte era sabida y podía hallarlo en su poesía y en el relato de amigos y otros escritores que lo traían al presente; sin embargo, de su madre sabía muy poco, había en su memoria huecos que remitían a la figura materna, vacíos que no han sido colmados debido a la desaparición del cuerpo, de rastros, de su tumba. De esta manera, quizá el motivo fundamental del libro, más allá de contar su historia, su pérdida y recuperación de identidad, sea traer a esa madre de vuelta, al menos a través de la palabra.

El carácter testimonial del texto quizá aparece en este caso con más énfasis cuando todo allí se muestra como “verdadero” y se pretende que sea leído como tal, ante una importante presencia de documentos con datos reales acerca de los acontecimientos históricos. Para esta autora que busca contar su historia personal desde los orígenes, con su padre muerto y su madre desaparecida desde que era muy pequeña,

¹⁶² “La verdad sale a la luz”. Nota realizada por *Página/12* en octubre de 2015

todo esfuerzo de memoria por recordar es en vano; por lo tanto, lo que se dispone a contar es ese camino de búsqueda y reconstrucción del cual hace parte al lector.

Su libro se titula *¿Quién te creés que sos?* y surge, al igual que el de Mariana Pérez, a partir de un blog virtual denominado Pedacitos,¹⁶³ en el que expone parte de su historia como “hija de desaparecidos”. Comparte opiniones y experiencias que se hacen allí públicas y en cuya portada dice:

Este es un espacio caprichoso y subjetivo. Un collage. Un Álbum de retratos, pedacitos de mí. Con mis dudas, inquietudes y contradicciones. Con mis seguridades, mis certezas y mis verdades. Cosas importantes para mí, porque me constituyen. Algunas cosas que tardé muchos años en saber y otras que me llevarán muchos años más para poder entender. Glosario de algunos conceptos fundamentales para la restitución de mi identidad. En este espacio celebro saber quién soy y encarno mi propia recuperación. Hago el duelo por la Gran pérdida. Tarde, pero segura. (*Pedacitos*, 2008)

Esto es lo que se constituye en motivo de toda su escritura: las dudas e inquietudes, la pérdida de sus padres, el ocultamiento y restitución de su identidad. El libro se divide en cuatro partes bien diferenciadas por su forma y tonos de escritura. “Documentos (palabras inapelables)” se compone de escritos legales, actas judiciales, sentencias, sanciones de leyes, como también noticias, cartas, fotos familiares, todos elementos que le han sido útiles al momento de elaborar su historia. En “Crónicas (palabras hacia fuera)”, expone testimonios de gente que ha conocido y tratado a sus padres, recorre lugares donde estuvieron, cuenta sobre su infancia, sus padres adoptivos y el ocultamiento de su verdadera identidad, que recupera legalmente en 2012.

¹⁶³ La autora posee dos blogs en Internet denominados *Infancia y dictadura* (2010) y *Pedacitos* (2008), el cual sería el germen para su posterior libro, catalogado como “testimonio, diario íntimo y biografía”.

En medio de un extenso testimonio de vida donde son escasos los espacios para la ficción, irrumpe un tercer apartado que se denomina “Conclusiones (palabras interiores)”, que se nutre de una serie de poemas y prosas poéticas, quizás como una forma de honrar la memoria de su padre.

(Veo-Veo ¿Qué ves?)

Con estos ojitos veo a mis padres.

La lana del pullover de mamá, el bigote, las manos de papá.

Con estos ojos veo sonrisas, veo sol, veo ruta y veo montaña.

La casita de acá y la casita de allá.

Con mis ojos veo amor, veo poesía.

Todo lo que vivo veo y deja en mí huella.

(Veo-Veo ¿Y ahora? ¿Qué veo?)

Veo miedo, veo rojo, veo ruido, veo carne.

Veo puertas, ventanas. Un pasillo con cubículos oscuros a los costados.

Veo a mamá ahí, y no la veo más.

Veo acercarse de frente tubos largos de metal,

hasta quedar tan cerca de los ojos que los veo por dentro...

(Una cosa ¡maravillosa! ¿De qué color?)

Veo Negro (200)

A pesar de sus once meses de vida al momento del secuestro, edad insuficiente para generar recuerdos, la autora no posee registros de sus padres, pero sí repara en la presencia de lugares y situaciones que aparecían en sueños de manera permanente, aun

sin conocer su historia. Se trata —tal como apunta en una entrevista—¹⁶⁴ de una memoria especial, post-traumática, que existe previa al lenguaje, inexplicable, que sólo podrá materializar a través de la palabra una vez adquirida la verdad sobre su pasado.

En este caso, el lenguaje viene a llenar el vacío de recuerdos, se produce una ficcionalización de la memoria a partir de la invención de una infancia perdida, pero que puede ser pensada e imaginada desde la poesía. La autora evoca elementos de la infancia, sueños que se mezclan con el miedo, la ausencia, el desconcierto, con la presencia de figuras literarias y juegos de palabras que apuestan a la complejidad del sentido último del texto. El lenguaje, la utilización de la palabra y su sentido simbólico, contribuyen a la construcción del verso y del sujeto que se corporaliza en la escritura del poema.

Hacia el final, “Correspondencias (palabras nuestras)” consiste en una carta que ella escribe a sus padres, trayéndolos al presente a través de la palabra, partícipes en su vida y en la historia, a pesar de la inevitable ausencia.

Estas escritoras, Mariana Pérez y Ángela Urondo Raboy, toman la palabra para ser narradoras de sus propios relatos, y cargan sus líneas de subjetividad para expresar lo vivido, para recordar, para denunciar, en un constante vaivén entre realidad y ficción, entre historia y literatura. Por otra parte, frente a esta línea de escritura, realista, testimonial, íntima, existe otra vertiente, de mayor ficcionalización de los acontecimientos, donde persisten ciertos datos autobiográficos y la dictadura militar como escenario, pero contada no ya desde la experiencia con pretensiones de “verdad”, sino con la voluntad de lograr espacios ficticios como expresión de la memoria.

Los escritores hombres, cuyos textos serán analizados a continuación, se inscriben dentro de otro proyecto literario diferenciado, por el formato y estilo utilizados, y en ciertos casos, la invención de espacios inverosímiles que existen sólo dentro del texto y la imaginación. De este modo, el género adoptado es un aspecto de análisis que se encuentra siempre latente en la escritura y los modos de expresión.

ESCRITORES HOMBRES DE POSDICTADURA: LUGARES FICTICIOS DE LO INENARRABLE

Dentro de esta nueva narrativa en cuestión, como se expresó anteriormente, existen diferencias en el estilo de representar dentro del texto los acontecimientos traumáticos que refieren a la experiencia durante el periodo dictatorial. Habiendo analizado ya la escritura de mujeres que hacen de su vida y sus recuerdos el centro de sus relatos, en los que subyace una imposibilidad de clasificación genérica por encontrarse entre el testimonio, lo biográfico y la ficción, en este caso, se analizarán y pondrán en diálogo dos obras literarias que presentan puntos de contacto en lo que respecta a su trama argumental y técnicas narrativas: la novela *Soy un bravo piloto de la nueva China*, de Ernesto Semán (2011), y el conjunto de cuentos de Félix Bruzzone titulado *76* (2007). Ambos autores buscan desde la literatura construir un espacio desde el cual hallar respuestas al silencio y la ausencia de sus padres que ha marcado su vida.

Crean en sus relatos espacios ficticios con elementos que escapan a los límites de la narrativa realista, estilo que se encuentra hoy problematizado ante las nuevas formas de narrar. Se advierte ya la incapacidad del realismo —en su concepción clásica— para expresar lo que en ocasiones resulta inenarrable; por ello, la escritura de estas nuevas generaciones halla en la ciencia ficción un género que posibilita la exploración por terrenos imaginarios para las vivencias traumáticas. Se trata, en ambos casos, de la invención de un encuentro ficticio con el pasado, con sus padres ausentes, víctimas de la dictadura, que pueden desde allí contar su verdad; hechos que consideran necesarios para completar su historia y su identidad, y, por lo tanto, sólo podrían existir en el marco del texto literario.

Se ha hablado de realismo equívoco, falso realismo, realismo críptico, entre otras denominaciones, considerando las diversas formas de representar una realidad siempre cambiante y la ruptura de lazos con aquellas definiciones rígidas. Por su parte, Martín Kohan (2005) expone que en lo que refiere a la literatura argentina contemporánea, pueden registrarse una serie de variaciones sobre estos tópicos: ciertas operaciones que, sin resolverse en el realismo, se ven afectadas por algún aspecto que convoca a la representación realista en la literatura para luego aniquilarla, obras donde se produce la liquidación de la referencialidad. Estas controversias funcionan a modo de trasfondo teórico para esta nueva literatura de postdictadura, donde un suceso de la historia argentina es el escenario donde la referencia a la realidad se hace evidente, pero para lo cual la representación de una realidad conocida no es suficiente.

FICCIONALIZACIÓN DEL PASADO EN ERNESTO SEMÁN

En *Soy un bravo piloto de la nueva China*, el autor se vale de diversos recursos narrativos para mostrar una historia fragmentada, o más bien tres historias, con ambientes diferentes y separadas temporalmente, pero que se unen en una misma temática: la familia Abdela, la dictadura militar y sus consecuencias. La novela cuenta con cinco partes, las que se hallan a la vez divididas en tres series diferentes: “La ciudad”, que narra la historia de Rubén Abdela, un geólogo que vive en Estados Unidos y regresa a la Argentina, en el año 2002, con el motivo de acompañar a su madre en los últimos días de vida. En este regreso, descubrirá datos sobre el pasado de sus padres, que aluden a la etapa dictatorial que unirá a sus recuerdos de infancia, lo que permitirá la reflexión sobre el período y la situación familiar.

Buenos Aires “es su pasado”, y ese parece ser el momento adecuado para reflexionar sobre ciertos temas, sobre su padre, cuya militancia y posterior desaparición constituyen el verdadero conflicto de la novela. Se harán presentes cartas, recortes de

diario, recuerdos, materiales éstos que sirven de soporte a la memoria, con los cuales los hijos construyen o reinventan ese tramo oscuro de su historia. Es por esto que el eje principal que atraviesa la serie titulada “La ciudad” es la construcción de una imagen paterna, que se desconoce, pero que los personajes (hijos) intentarán armar, cuestionando su accionar y su aparente abandono. Para ellos, ese padre no es el héroe que esperaban, sino que prevalece cierto rencor hacia la figura paterna por cambiar a su familia por sus ideales, sin conseguir de esta lucha beneficio alguno, tal lo piensa el protagonista. Esta resulta una actitud frecuente en los hijos de militantes que buscan reconstruir la imagen de esos padres desaparecidos —que, según su perspectiva, no son ni héroes ni víctimas—, figura que se debate entre la vida revolucionaria y la vida afectiva, sin poder complementarse.

“La ciudad” dará paso a la serie titulada “El Campo”, que representa un campo de detención en el año 1978, donde estuvo prisionero Luis Abdela, el padre de Rubén, uno de los protagonistas en esta instancia junto a Capitán, su represor, quien le da la oportunidad de despedirse de su familia antes de ser detenido. En esta despedida, Rubén (que representa al autor en la ficción), de nueve años en ese momento, se encuentra presente, por lo que podría suponerse que es allí donde se cruza la voluntad de invención —necesaria para la construcción de la novela— con los recuerdos de la infancia acerca del día de la detención, traumas que perduran como huellas indelebles, a pesar del tiempo transcurrido. El autor inventa aquí también una muerte para ese padre “desaparecido”, de quien saben en el presente que está muerto pero al que no han podido enterrar, lo cual produce una sensación de incertidumbre que pretende mitigar desde la escritura. La representación de un campo de detención, las torturas, y un supuesto asesinato en “los vuelos de la muerte”, resultan duras para pensar en el destino de su padre, pero probables.

La tercera de las series, “La isla”, muestra un lugar fantástico, dentro del orden de lo onírico, con personajes y situaciones extrañas, donde éstos pueden mirar el pasado

a través de ciertos dispositivos tecnológicos. Rubén (y con él, el propio autor) encuentra aquí la posibilidad de ver o “inventar” ese fragmento del pasado del cual carece de información. El protagonista descubre que ha llegado a la isla para ver su pasado y el de su padre, para encontrar respuestas y cambiar el concepto que tenía de él (ligado al abandono e irresponsabilidad paterna en pos de la lucha e ideales revolucionarios), lo que logra a través de un escáner que permite visualizar imágenes. Esta integración de elementos tecnológicos a la obra literaria puede asociarse también a una marca generacional, en una época donde la tecnología ha ganado espacios antes inimaginables en la vida de las personas. El autor utiliza aquí las posibilidades que su tiempo le ofrece para sus propios intereses; se permite imaginar entonces la existencia de estos dispositivos a través de los cuales se manifiesta el pasado. Encuentra imágenes perdidas de su infancia, puede verse él mismo de niño junto a su padre; lo puede ver a él conversando con Capitán, tiempo después, sobre lo sucedido el día de la detención, explicando las razones que lo llevaron a realizar su lucha. Esto permite recrear aquella voz ausente, la que no estuvo nunca, la que se necesitaba para reordenar y explicar los acontecimientos, pero que en la realidad se torna imposible: es la voz de los desaparecidos enunciando “su verdad”. De este modo, sólo en el momento que Rubén puede encontrarse con este pasado desconocido y escuchar de boca de su propio padre las razones de una lucha que él no comprendía, sólo ahí puede revertir su punto de vista, y regresar entonces, a “la ciudad” y a su vida cotidiana.

Hasta ahora no había pensado en el dolor de mi padre, así de simple. En lo terrible que tiene que haber sido para él. Siempre lo supe, siempre estuvo ahí, claro, pero para darme cuenta de cómo la pasé yo, del padre que no pude tener. Nunca paré un segundo para ponerme en su lugar, para sentir el dolor desgarrador que tiene que haber sido su partida, para tratar de imaginar qué

estaría sintiendo, en qué infierno estaba cuando se fue para siempre, en dónde nos tuvo a nosotros en ese momento. (272)

Es clara la idea de “descubrimiento” y la transformación que se produce en el personaje en el transcurso de la novela. La obra plantea, de este modo, la posibilidad de reflexión y modificación de las opiniones que los “hijos” han construido sobre la lucha política de sus padres; y lo hace a través de la experimentación narrativa y la confluencia de géneros y de tiempos que se integran en la complejidad del texto: un presente, un pasado donde se reconstruyen las vivencias del padre, y un lugar “sin tiempo”, del orden de la ciencia ficción.

Semán realiza de esta manera una ficcionalización del pasado a partir del uso de estas técnicas, de la fragmentación (heredero, sin duda, de la narrativa de los 60) y la presentación de personajes ficticios. Sin embargo, existen “guiños” dentro de la obra para asociar esta historia a su propio pasado familiar, como es aquella foto que se integra al texto y cuyo reverso apunta: “Elías Semán, Susana Bodner, y sus hijos Pablo y Ernesto. Villa General San Martín, Rosario, octubre de 1969” (185). Esta referencia, esos nombres entre los que el lector puede reconocer el del propio autor y su familia, hace franquear los límites entre la ficción y la realidad. Pero, ante la incertidumbre y la carencia de respuestas, se torna necesario experimentar otros géneros, crear una “realidad otra” dentro del texto ficcional que supere los límites de lo creíble, de lo esperable, establecer un pacto de lectura con un lector que acompañe en la creación de nuevos mundos, irreales, lugares donde se podría hallar la verdad, lo que permite también, en estas ocasiones, el distanciamiento de la realidad política y social referida.

FÉLIX BRUZZONE: UN FUTURO NADA PROMETEDOR, UN PASADO INVENTADO

Es dentro de estos parámetros mencionados —de ficcionalización de los hechos históricos, con la exploración en géneros como la ciencia ficción— que se inscribe también uno de los cuentos de Félix Bruzzone titulado “2073” he incluido en su antología 76, ya mencionada. Sus relatos en dicho libro se pueblan de datos autobiográficos, aunque siempre atravesados por esa dosis de imaginación, de elementos que escapan a los límites de la realidad para integrarse en la ficción. La mayoría de los cuentos están protagonizados por hijos de militantes desaparecidos, como él, que viven con la angustia de no poder recuperar una parte de su existencia, criados por sus abuelas, quienes adoptaron el rol de madres para ellos, y adquieren un papel fundamental en estos textos.

La búsqueda constante de los protagonistas, la inestabilidad que marca sus vidas, esa imposibilidad de concluir historias y actividades que realizan, se refleja también en los finales abiertos que caracteriza a gran parte de dichas narraciones. Podría pensarse, incluso, en una cierta continuidad entre estos cuentos, con personajes y vivencias similares —en todos los relatos hay un hijo de desaparecido, ya sea niño, adolescente o adulto—, con imágenes y elementos que se repiten en uno y otro cuento, pero sin poder establecerse tampoco una continuación argumental específica. Pues cada relato existe, dentro de la antología, de forma independiente; sin embargo, en su lectura completa, se advierten las características que comparten y los lazos que los unen en lo temático. “Autobiografía, libro de cuentos, protonovela o novela rota”, tal es la presentación que realiza la editorial de esta misma publicación.

“2073”, el último cuento del conjunto, rompe con el realismo para integrarse a la ciencia ficción. Representa un reencuentro del protagonista con los muertos, con su

padre desaparecido y los que se fueron con él; hecho que, como se sabe, sólo podría ser posible en el ámbito de la ficción.

De un modo similar al que lo piensa Ernesto Semán, con su representación de “La Isla”, Bruzzone también construye su mundo imaginario, poblado de androides, al que el personaje pretende llegar en busca de una verdad que alivie sus dudas. Consiste en un viaje, un descenso subterráneo por medio de arneses que lo conducirán al ansiado encuentro, casi cien años después de la dictadura y de la desaparición de su padre, en un momento en el que la muerte ya no parece ser una preocupación para los habitantes de este planeta. Puede apreciarse, además, cómo una tradición clásica, de tan larga data en la literatura, la del “descenso en busca de los muertos”, es integrada aquí, en un texto actual, a fin de cumplir con una demanda contemporánea, no sólo estética, sino personal —las del propio autor—, que es conocer una verdad que sólo los protagonistas de los acontecimientos podrían expresar. El cuento narra el transcurso de este viaje, en cuyo trayecto se mencionan lugares como Embalse, Córdoba, Villa Mercedes, pero ya no como los paisajes que muestran hoy, sino que giran en torno a ellos imágenes apocalípticas de destrucción y contaminación, todo teñido de rojo, con un sol artificial; la representación de un futuro plagado de peligros, nada prometedor.

No todos vuelven, sin embargo. Hay un objetivo explícito y es ese reencuentro, que ocurre, al igual que en la novela antes analizada, a través de la proyección de imágenes sobre lo sucedido con el padre del narrador.

Y nos muestra un sector del grano sobre el que comienzan a representarse las imágenes de la toma al Batallón 141. Papá, que en 1973 era conscripto, llega en la madrugada del lunes, después del franco del domingo, dice la contraseña, le abren. Atrás de él —estaban escondidos— varios jóvenes se precipitan sobre sus guardias. Los golpean y los atan. Luego ingresan a uno de los pabellones, toman varios rehenes, cargan todo tipo de armas, y se llevan todo en un Unimog que

abandonan en las afueras. No hay muertos, no hay sangre. Después sí habrá muertos y habrá sangre. Papá tiene los días contados.

Pero la escena sigue, sólo que mucho después, y los protagonistas somos nosotros, que de un momento a otro entramos al grano y quedamos frente al batallón. (136-137)

De un momento a otro, los protagonistas del cuento se hallan en ese mismo lugar de los hechos que las imágenes estaban reproduciendo, y realizan la toma del Batallón. En ese instante se produce el encuentro con el padre y su grupo “Los Decididos de Córdoba”, que son atrapados. Ellos emprenden entonces su regreso.

Este final, con la suma de diversas imágenes extrañas y situaciones confusas, permite pensar en la necesidad de inventar ese momento del pasado del que no se tienen datos, de construir desde la ficción el destino desconocido del padre para poder regresar luego a su mundo, a ese “2073”, y recomenzar sin más incertidumbres.

CONCLUSIÓN

La dictadura y la militancia argentinas constituyen un tema en auge y constante transformación en la literatura, que ofrece múltiples técnicas de representación para escritores que buscaron, aún desde el periodo dictatorial, narrar los acontecimientos traumáticos. Dicha temática parece no agotarse, en tanto continúan surgiendo nuevas estrategias de representación, y los hijos de militantes constituyen así un eslabón en la cadena generacional de escritores que adoptan perspectivas diferentes ante lo que fue representado por testigos o sobrevivientes de los hechos. Como se expuso en el análisis anterior, postulan una fuerte renovación, tanto ética como estética, según los parámetros utilizados en representaciones anteriores sobre la dictadura. Para las

generaciones anteriores, el discurso aparecía “demonizado” por el terrorismo de Estado, o bien, profundamente arraigado en los derechos humanos, la búsqueda de verdad y justicia. Sin embargo, cuando esto comienza a retornar como tema de debate público e interés social luego de la crisis de 2001, la literatura al respecto también experimenta sus transformaciones.

De esta manera, los hijos de militantes reescriben ese pasado histórico, que es a la vez el suyo y el de sus padres, por encima ya de un importante corpus literario sobre la dictadura, proporcionando nuevos modos de narrar, haciendo uso de documentos de la época que utilizan como material de escritura, pero también lo hacen bajo una importante influencia de discursos actuales, medios de comunicación, elementos tecnológicos que incorporan como una notable marca generacional en sus relatos. El modo de posicionarse frente a los hechos, como hijos de militantes, huérfanos en su mayoría, víctimas indirectas de la violencia que implicó el proceso, reconocidos socialmente por ello como hijos de una época, los conduce también a la necesidad de transformar ese pasado solemne en un presente que busca una representación actual, por autores que, ya desde su madurez —personal, intelectual— buscan “hacer memoria” desde la escritura en su presente y para el futuro. Además, como se expuso, dentro de estas nuevas generaciones existen diferencias de estilo en la representación que devienen de la relación de referencialidad con los hechos, el lugar desde dónde contar, la relación personal con los acontecimientos, el género literario que se escoge para hablar del trauma. Por otra parte, la diferenciación apuntada entre la escritura femenina —íntima, subjetiva—, y la masculina —ligada a la ficción literaria— viene a reflejar una cuestión de género interna a esta nueva narrativa. En este tipo de literatura, la memoria personal y colectiva retorna en la actualidad en formas diversas para reconfigurarse en los acontecimientos del presente, como un motivo de búsqueda y exposición de una historia íntima y familiar que se vuelve memoria social y se inscribe en la historia de un país, para recordar, en contra de la violencia y el olvido.

BIBLIOGRAFÍA

- Arfuch, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2007
- Drucaroff, Elsa, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011
- Campobello, Martha, *Mujeres Memoriosas: acerca de la memoria en la escritura femenina*. Feminaria literaria /VII/12
- Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI de Argentina Editores, 2002.
- Kamenszain, Tamara, “Bordado y costura del texto”. Revista de la Universidad de México “*Seis Mujeres y la escritura*” N°3- julio 1981-
- Kohan, Martín, *Significación actual del realismo crítico*, Centro de estudios de Teoría y Crítica Literarias, 2005
- Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000
- Vezzetti, Hugo, “El imperativo de la memoria y la demanda de justicia: el juicio a las juntas argentinas”. *Iberoamericana* I, 1 (2011)
- . *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005
- Rossi, Paolo, *El pasado, la memoria, el olvido*. Buenos Aires: Nueva visión, 2003

TERESA ORECCHIA HAVAS.

UNIVERSITE DE CAEN-BASSE NORMANDIE (FRANCIA)

FICCIONES DE LA MEMORIA CON RETRATO DE NIÑOS

La narrativa que aborda la vida política de los setenta en Argentina (militancia, violencia, duelos, etc.) forma un corpus que no ha dejado de enriquecerse y variar a lo largo de dos décadas. En los últimos años, algunos de esos textos se construyen como relatos memoriales cuyos protagonistas son niños enfocados desde el recuerdo de un narrador adulto. Sus autores retoman datos de su propia experiencia infantil dentro de familias de militantes o bien crean ficciones distanciadas de lo autobiográfico, pero situadas en aquel mismo contexto histórico. A partir de tres novelas recientes, *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba (2007), *Una muchacha muy bella*, de Julián López (2013) e *Historia del llanto*, de Alan Pauls (2007), el artículo estudia tres problemas: la construcción narrativa del secreto a partir de la mirada infantil; el uso de la imagen visual como vehículo de la memoria perturbada y del saber incierto; la continuidad del debate con la conciencia colectiva que esos relatos exponen o sugieren.

UN PUNTO DE PARTIDA

La crítica argentina ha intentado repetidamente comprender y catalogar la variedad de formas y de miradas sobre el pasado que contienen las recientes narrativas literarias de la memoria.¹⁶⁵ Carlos Gamerro (2010), por ejemplo, citado en los protocolos de este encuentro, al reconocer cuatro modelos predominantes en la

¹⁶⁵ Entre los críticos que han intentado organizar tal masa de discursos se cuentan Andrés Avellaneda, Miguel Dalmaroni, María Teresa Gramuglio, Beatriz Sarlo.

literatura sobre la dictadura (modalidad alegórica, testimonio, ficcionalización de la posición del testigo, textos de hijos de militantes), esboza un esquema mixto, que busca combinar la identidad de los autores con las fechas de publicación de las obras (periodización) y con ciertas pautas internas (retórica). En particular en sus dos últimos apartados,¹⁶⁶ su sistema confirma la importancia de las estrategias discursivas que remiten al carácter incompleto o ambiguo de la memoria y del registro de la experiencia. Recordando el tiempo que ha pasado desde el golpe de Estado, así como el trabajo cumplido durante años por la sociedad civil en la búsqueda de verdad y justicia, mojones que según él favorecerían actualmente la escritura más libre de la ficción frente a la de los géneros testimoniales o semi-testimoniales, Gamarro dice:

[C]ontra la visión necesariamente maniquea del discurso de los derechos humanos, que opone la necesidad de la memoria al discurso del olvido interesado, la construcción de una memoria en los discursos de ficción parte de la comprobación de que el olvido, lejos de ser el opuesto de la memoria, es su componente creativo; que la memoria no es igual al registro del pasado sino una versión de éste, siempre cambiante, urdida en función de las necesidades del presente, la más acuciante de las cuales es la de la construcción de la identidad.

¹⁶⁶ Los cuatro apartados distinguen: los escritos de los que publicaron durante los años de gobierno militar, los de los que sufrieron persecución, los de los que fueron observadores no participantes, y los de los que no tuvieron ninguna experiencia directa de los sucesos (hijos de militantes). El epítome de la literatura producida durante el período militar, con su estrategia de evocación indirecta de lo que no podía decirse abiertamente, sería la escritura críptico-alegórica de Ricardo Piglia en *Respiración artificial* (1980) (etapa 1). La producción de los participantes directos, militantes y sobrevivientes, tiene como forma principal el testimonio (*Nunca Más, Recuerdo de la muerte* (1984)), así como las obras que oscilan entre la ficción y el testimonio y que ven la luz sobre todo en los años noventa (etapa 2). La ficcionalización de la palabra de los testigos (“bystanders”), reales o supuestos, se encontraría en la novela de Laura Alcoba *La casa de los conejos* (Manèges, 2007), así como en *Dos veces junio* (2002) y *Ciencias morales* (2007), de Martín Kohan (etapa 3). En cuanto los hijos o nietos de militantes, que no tienen recuerdos personales pero conocen los sucesos por haberlos oído contar o haberlos imaginado, sus obras suelen practicar un alejamiento máximo con respecto a los discursos de la verdad, como ocurre en *Los topos* (2007), de Bruzzone (etapa 4).

El punto de partida de mis apuntes es esa idea defendida por Gamerro sobre la fluidez de la memoria literaria, capaz de una lectura del pasado que aspira menos a reproducirlo que a construirlo y en la que se reconocen siempre los objetivos más o menos conscientes del presente. Es indudable que el corpus argentino le da razón con respecto a la paulatina, creciente ficcionalización de los datos de la experiencia política por parte de autores que no han sido actores de los sucesos pero que trabajan en ese espectro, sea para asumir posiciones críticas y discutir herencias, sea para distanciarse ostensiblemente de la memoria literal a través de la hipérbole o la parodia. De Mariana Eva Pérez a Patricio Pron, de Albertina Carri a Félix Bruzzone, las propuestas varían en las obras de los “hijos” de la generación militante. Pero también se puede hablar de una verdadera diseminación de la mancha temática acerca de los años de dictadura en textos de autores nacidos antes, en mitad de los sesenta, que no proceden de familias o personas directamente tocadas por la represión, de Martín Kohan al mismo Gamerro, de Leopoldo Brizuela a Fabián Casas. Es pertinente entonces pensar que tales libros, que obedecen a proyectos literarios disímiles, vienen sin embargo en su conjunto a compensar un déficit de conciencia colectiva, como lo propone por ejemplo Andreas Huyssen (2011: 85) al hablar de la novela *Austerlitz*, de Sebald, en relación con la memoria alemana del nazismo. Y esto, quizás paradójicamente, aun en aquellos casos en que las obras de los autores argentinos se alejan sobremanera de los estilos miméticos.

Los relatos que comentaré brevemente se sitúan en los bordes de la tipología de Gamerro mencionada antes. Respondiendo a poéticas diferentes, comparten en cambio una misma pauta estructural: sus protagonistas son niños y el enfoque narrativo trabaja desde una primera persona que los representa (o en uno de los casos, en una tercera que equivale a la primera). Me refiero a *Manèges* (2007), de Laura Alcoba (1968-), *Una muchacha muy bella* (2013), de Julián López (1966-), y a un episodio de *Historia del llanto*

(2007), de Alan Pauls (1959-). De los tres autores, sólo Alcoba transcribe en sus novelas una experiencia autobiográfica ligada al combate político de sus padres, aunque no es hija de desaparecidos sino de militantes que se han expatriado. En los otros dos casos la narración incorpora rasgos auto-ficcionales pero inventa lo esencial de la relación entre los sujetos y el material.

SABER Y SECRETO

Aun cuando los relatos con niños y adolescentes no han estado ausentes de la tradición argentina contemporánea, tanto en el subgénero de la novela de iniciación como en el cuento o las memorias de infancia, consideraré estas obras en renglón aparte, a causa del sistema particular de relaciones que establecen entre la experiencia histórica a la que aluden y los polos del dispositivo de enunciación (narrador-personaje, lector, autor). Para penetrar en esa red de relaciones propongo pensar el discurso de la voz infantil en tanto procedimiento de ficcionalización o función narrativa, y no como simple modalidad de representación. Quisiera observar qué sentidos se codifican principalmente a través de la selección de un protagonista niño, para entender de qué manera los relatos de la experiencia infantil colaboran en la relectura de un trauma colectivo.

Si bien la convención que enmarca estos textos implica el punto de vista de un narrador adulto que habla de su propia infancia, el mundo representado en ellos se organiza o “modeliza” (Lotman) a partir del pensamiento, la voz y las emociones del niño, un actor que es marginal a la realidad social. La verosimilitud del discurso de ese personaje marginal focalizado como personaje protagónico deriva del carácter incompleto de la lógica y del saber del niño sobre el mundo de los adultos; su índole memorial se percibe desde el principio como eminentemente fragmentaria y elusiva,

como lo es, por definición, el recuerdo de infancia. El no saber o saber a medias del niño justifica así un tipo de narración en que se deja a cargo del lector la interpretación de cantidad de situaciones y el ejercicio de lo esencial de las valoraciones morales. Ni totalmente elíptico ni necesariamente deficitario en detalles, el relato de la voz infantil está definido por la posición de un narrador que no entiende perfectamente lo que está contando, o al menos que no lo entiende según las normas habituales de la vida social, o bien que lo entiende según claves inculcadas por terceras personas. Clase de relatos donde la inferencia es esencial a la buena comprensión del sentido, se trata en consecuencia también de un género que trabaja con la ansiedad del lector, acuciada por la cantidad incompleta de causas y de experiencia que esa voz entre límites le deja percibir.

Pour la trappe dans le plafond je ne dirai rien, promis. Ni aux hommes qui pourraient venir poser des questions ni même aux grands- parents. [...] Je ne sais plus très bien où nous sommes, encore moins où nous allons. La place et son manège sont déjà très loin derrière nous. Ma mère aux cheveux rouges avance d'un pas ferme, sans m'adresser la parole. Entre elle et la poupée, je suis le mouvement, sans oser rompre le silence. (Alcoba 2007: 19 y 37)

En estos relatos, donde la información se codifica desde la conciencia infantil, se privilegia la idea de secreto, pero no sólo para representar el accionar oculto que fue necesario a la militancia política, sino para definir las relaciones entre personajes, narradores y lectores. Si la vida de los adultos, rodeada de diversos estratos de silencio, aparece como un misterio cuya incomprensión se acrecienta ante la mirada del niño, inexperta y alienada en sus fantasías, el narrador, por su lado, recupera el desamparo infantil frente a lo que parece muy difícil de entender con un discurso que remite tanto a las emociones del niño como a las del autor frente al pasado. Esa zona de vacilación

epistemológica entre la conciencia y el desconocimiento, entre lo visible y lo escondido, entre el recuerdo y el olvido, que caracteriza el saber incompleto del niño y se recrea en la perspectiva del que ya no lo es, se abre tanto a una lectura literal como a una lectura alusiva de corte alegórico. Esta última permitiría entender las novelas como discursos que bajo el enfoque de la experiencia infantil implican el saber/no saber/no querer saber del grupo social, es decir, como construcciones que se refieren metafóricamente a la espinosa cuestión del fariseísmo de la comunidad, a lo que ésta ha negado o preferido ignorar. Cito un pasaje del libro de Alcoba donde el tema es explícito:

Papa et maman cachent des journaux et des armes là-dedans, mais je ne dois rien dire. Les autres ne savent pas que nous, nous avons été obligés d'entrer en guerre. Ils ne comprendraient pas. [...] Je joue un peu avec eux, à des jeux dont je n'ai pas du tout l'habitude. Entre nous, nous ne parlons à aucun moment de ce qui se passe, ni de la clandestinité [...] ni de la guerre dans laquelle nous sommes plongés, même si la ville est pleine de gens qui n'y prennent pas part et qui semblent parfois ignorer qu'elle a lieu. S'ils font juste semblant de l'ignorer, ils y arrivent drôlement bien. (Alcoba 2007: 19 y 44)

Veremos que las tres novelas declinan versiones diferentes de este paradigma donde se tensionan saber y memoria, desde el saber cercano a los hechos de la protagonista de *Manèges* hasta la ignorancia casi total en que se mueve el niño pequeño de *Historia del llanto*.

TRES VERSIONES MEMORIALES

EXPERIENCIAS: LA NIÑA QUE SABE (UN POCO) Y PARTICIPA (UN POCO)

Manèges es una ficción autobiográfica que cuenta episodios de la vida de la autora en la época en que sus padres eran militantes y ella una niña de siete años. El personaje de “Laura” está aquí en una posición inclusiva-excluyente con respecto al grupo, que la acerca a él sin integrarla por completo. En la parte central del relato, su madre es la encargada de la imprenta clandestina de los Montoneros en La Plata, en una casa ocupada por un grupo guerrillero cuya cobertura es una supuesta empresa de cría de conejos (de allí el título de la edición argentina con traducción de Leopoldo Brizuela, *La casa de los conejos*). Si bien la niña es marginal, se encuentra en la frontera del secreto, conoce algunos nombres, algunas acciones, ciertas razones de su comportamiento que los mayores le han explicado. Aunque limitado, su saber es inducido por su participación en la vida cotidiana de los miembros de la célula; posee indicios sobre la “guerra” en la que están todos comprometidos, enfrenta reprimendas de un jefe guerrillero por actitudes demasiado desenvueltas o desprevenidas, ayuda en la creación de subterfugios, inventa juegos partidarios que muestran cierta educación política, etc. El personaje oscila entre el orgullo infantil de quien está en el secreto de los adultos y sabe por qué hay que guardar silencio, y los sentimientos de impotencia o de estupefacción que suscitan las reacciones de los otros ante su propia ingenuidad (Alcoba 2007: 63). Si “Laura” aparece así protegida y expuesta a la vez, el texto, en cambio, se dirige a un lector que no puede (ya) no saber, apelando fuertemente a su empatía:

Aujourd'hui, c'est le jour où l'on nettoie les armes. J'essaie de trouver un coin de table propre car elle est jonchée de tiges et d'écouvillons pleins d'huile. C'est que je ne voudrais pas souiller ma tartine de dulce de leche. (92)

Precisamente, el libro de Alcoba es explícito en cuanto a las circunstancias y los actores, y hace referencia a hechos que son hoy muy conocidos, como la historia de la imprenta clandestina de La Plata o la búsqueda del bebé de la familia Mariani-Teruggi. Además de la inscripción de nombres, fechas y detalles comprobables que escanden la diégesis, entre los que no faltan el registro del golpe de Estado ni la evaluación del gobierno de Isabel Perón, la novela utiliza un procedimiento que remite al momento de la escritura a la manera de un marco que cierne todo el examen de la memoria y explica las motivaciones de la autora. Estas notorias intervenciones de la voz adulta al principio y al final del relato, así como en un capítulo intermedio, subrayan la alternancia entre el presente de la rememoración y el pasado de los recuerdos. El texto anuda así los hilos pendientes en la captura del lector dando la palabra a una voz que enmarca la voz infantil con un discurso desde el aquí y el ahora en el cual se insiste en disipar las últimas incógnitas. Por tres veces, en el prefacio (13-14), en el capítulo seis (51-54) y en el epílogo (133-145), la voz autoral reclama el derecho de hablar en su nombre de cosas que ha vivido, agradece a protagonistas y testigos de la época el haber compartido con ella sus recuerdos, cita nombres secretos, lugares y sucesos.

Ésta es una de las pautas más visibles del carácter mixto, ficcional y testimonial, de la lectura propuesta por la novela. Comentando ese pacto de lectura híbrido, concluí en otro trabajo:

[L]os códigos híbridos de lectura combinados con el afirmado gesto auto-ficcional articulan el marco retórico eficaz de una oscilación entre el adentro y el afuera de la experiencia [...]. La pieza maestra en ese dispositivo es el uso del

discurso de la memoria, con sus incertidumbres y claroscuros, como principal vector narrativo, así como [...] la representación de la infancia en tanto zona ingenua y marginal que se rescata del pasado. Porque la memoria es fragmentaria y lacunar, el cuadro puede quedar incompleto; porque es memoria de un tiempo lejano visto desde el presente, la conciencia (la voz) del adulto y la del niño pueden superponerse sin confundirse; porque la infancia está en el foco principal, lo imaginario, lo supuesto, lo tácito, lo cierto-incierto predominan sobre lo verificable. (Orecchia Havas 2016: s.)

FICCIONES: EL NIÑO QUE QUISIERA SABER

Un ejemplo de contraste lo plantea la novela de Julián López, que expone una dramaturgia de la relación madre-hijo, donde la madre es constantemente requerida por una actividad desconocida que el niño acepta como un componente misterioso de su vida. Si bien el chico no sabe cuál es la causa de esas ausencias súbitas que quiebran el mundo cerrado en que ambos viven, se le puede suponer un saber intuitivo, que en el momento final, al encontrar su casa vandalizada, le hará afirmar que él “sabía”:¹⁶⁷ “Yo sabía algo. Sabía. Corrí desahogado, apretando fuerte la valija con mis cuadernos de la escuela, para no perderla, y sabía algo. Yo sabía” (López 2013: 128).

Pero el protagonista al que acude López, a diferencia de la niña de Alcoba, razonadora y lúcida, se entrega a fantasías edípicas que impregnan completamente su percepción del mundo. La invención hábil de ese mundo mental infantil facilita o sugiere al lector un punto de vista cómplice, una lectura “ingenua” como la del niño, que sospecha en la conducta de la madre insondables motivos femeninos. La

¹⁶⁷ Sin embargo, la expresión podría estar aludiendo sólo a la expectativa de una catástrofe, a una corazonada, a un saber vago, como lo expresa el uso coloquial del mismo verbo. Mi lectura disiente en esto de la de Martín Kohan (2014), que afirma el saber acabado del niño.

verosimilitud psicológica tiene aquí una función enfatizada, porque ayuda a crear ambigüedad en torno al secreto de las acciones del personaje adulto. Mientras el relato avanza sin proveer todavía indicios claros sobre la militancia de la muchacha, todo lo que el hijo ve, espera o sabe de la madre puede también interpretarse como resultado de obsesivos sentimientos infantiles de posesión. La novela utiliza ese reservorio para construir una suerte de ficción infantil implícita, regida por un imaginario de los celos y el narcisismo (un mundo de secretos que conciernen a los adultos, padre y madre) bajo la que se oculta otro relato inaccesible (el secreto militante de la madre).

Esta verosimilitud enmascaradora se quiebra a medida que la narración avanza, a través de la acumulación de detalles, destinados primero a crear y luego a reforzar el régimen de sospecha del lector. Antes de que lleguen los episodios francamente alusivos a la situación política (la alarma por la bomba, el ataque a una unidad militar), el texto ya sabe y da a saber, pero sabe también de manera infusa, por pequeñas dosis, por la acumulación de pequeños datos significativos, siempre pasibles de interpretaciones diversas, como el de las persianas constantemente bajas de la casa, o el olor “azul metálico” que trae la madre al volver de sus escapadas. O de manera aun más solapada, da a saber a través de términos tan cargados con un sentido propio acuñado en esa época, que es difícil leerlos sin su connotación de horror histórico cuando aparecen salpicados en el relato como faros que avisan sobre su engañosa literalidad (así, “picana” (66), “chupado” (80), “que aparezca” (81)).

Este sistema de menciones oblicuas se completa con el uso de la imagen verbal/visual. Los relatos de sueños y fantasías alegóricas, frecuentes, componen una red de imágenes narrativizadas que ayuda a procesar, siempre desde la primera persona, la tensión entre información, saber personalizado y secreto. Así se suelen señalar por ejemplo el miedo y el acoso cuando, para poder dormirse, el niño inventa escenas que evocan la masacre de inocentes, como esa llanura librada al pavor de las ovejas en la que los tigres se aprestan a devorar a los cachorros (52-53). También el mundo exterior

está cargado de sugestivos cuadros de asco y horror: la visita al campo argentino, pobre y desolado, revela “medusas inmundas” de gusanos en la panza de los animales y una persistencia de la ley bárbara que implica que “se mata para comer” (66). Las visiones de la duermevela, por su parte, alegorizan tanto el peligro como la necesidad de evasión, con las imágenes del buceo y de las fosas marinas, que metaforizan lo oculto, lo profundo, lo oscuro, lo ignoto, o con el ensueño recurrente de las sirenas nocturnas:

Me despertaron las sirenas de los buques en el agua de la noche. Era algo que me fascinaba, me llenaba de terror, pero también de una curiosidad alegre. [...] Las sirenas sonaban profundas y lejanas pero claras y poderosas. ¿De dónde saldrían esos barcos que partían en medio de la noche? ¿Y qué puerto había cerca de mi casa en medio del cemento para que en lo más oscuro de la noche pudiera escuchar las trompetas graves que usan los navíos enormes? (53-55)

Un episodio puede verse como síntesis elocuente de esta poética de la imagen. Cuando la novela evoca el asalto guerrillero frustrado a la unidad Viejo Bueno,¹⁶⁸ por otra parte el único hecho histórico preciso que menciona, lo hace de manera elíptica, a través de la percepción de un reflejo en la pantalla de un televisor y de una inscripción vista al revés en un espejo (108-109). Para comprender los caracteres, el protagonista debe invertirlos con ayuda de un vidrio coloreado, pero esa sola operación no garantiza, por supuesto, la comprensión del mensaje, que requerirá otra lectura posterior mediada por el mismo dispositivo. En este doble ejercicio de óptica casera se encuentran metaforizadas las técnicas lingüísticas (condensación y desplazamiento) que articulan el discurso de las figuras que recorre todo el texto, así como el proceso de decodificación que implica la lectura. La inscripción aparece entonces como un epítome que reconduce diversos planos de la tensión saber/no saber, proponiendo en lo literal un enigma que

¹⁶⁸ Se refiere al asalto del Ejército Revolucionario del Pueblo al batallón Viejo Bueno (23 de diciembre de 1975).

sólo el lector informado puede comprender, y en lo figurado una clave del proceso de codificación literaria del contenido del secreto.

Diría por último que las imágenes visuales persiguen también en este texto una ficcionalización ardiente del mundo sensible infantil. En esos casos la prosa se ajusta a la riqueza sensorial que la literatura suele atribuir al niño (Link 2009 y 2014). El paseo con la madre al Jardín Botánico, al principio de la novela, provee el mejor ejemplo, porque crea metafóricamente una suerte de cavidad visual y sonora para el relato que comienza:¹⁶⁹

Hay una luz oscura, podría decir que azulina, una luz que define los perímetros del mundo como creo no haber visto en otro tipo de ambientes. Como si ciertas hojas refractaran una opacidad que reluce y tradujeran la luminosidad de una manera más material, más granulosa. Pasa algo en el aire de esos ambientes, todo parece quieto. Y todo parece extraño y reconocible.

Mi madre me llevaba bastante seguido al Jardín Botánico. Pasábamos largas tardes en el silencio que imperaba en ese bosque delirante. Era increíble estar en la ciudad y de pronto atravesar lo verde en medio de ese azul mudo y rugoso; cada cosa se oía magnificada [...]. Íbamos por esos túneles frescos y opacos y de pronto aparecíamos en claros redondeados en los que el sol señalaba piedras bellas. La prolijidad de la luz y de la sombra sorprendía. (21-22)

¹⁶⁹ El personaje de Alcoba ofrece una vez más un término de comparación. “Laura” también parece una niña sensitiva que se entrega a pequeñas experimentaciones visuales. Pero éstas apuntan más bien a obtener un control imaginario sobre lo que la rodea, a “percibir las cosas de otra manera” (Alcoba 2007: 31-32).

BIOGRAFÍAS: EL NIÑO QUE SABRÁ DESPUÉS

Historia del llanto discute el alcance del testimonio con un enfoque irónico que pone en escena el registro de una voz capturada entre la “objetividad” de la enunciación y la rememoración forzosamente elíptica de un pasado lejano. Primera entrega de una trilogía donde se construye una narración auto-ficcional focalizada en una tercera persona narrativa, la novela se presenta como un simulacro de transcripción de la experiencia del protagonista del ciclo, un personaje nombrado desde afuera, pero pensado como una voz que se auto-novela. Este marco imita la reproducción de la palabra testimonial, juega a representarla, pero mediada, sometida a un procedimiento de distanciamiento. El lector percibe el relato del testigo de sí mismo como si estuviera contado por alguien que puede narrar sin efusión y sin excesiva proximidad, una voz ligeramente extrañada, o bien como si fuera asumido por un sujeto al que el tiempo ha alejado parcialmente de su propia experiencia. Aunque este dispositivo es diferente del de las novelas de Alcoba y de López, la narración hace coincidir, como en aquéllas, la mirada del adulto con la del niño que sigue presente en el recuerdo.

La distancia entre lo que sabe o intuye el personaje y el contenido del secreto es en cambio mayor que en los otros dos casos, en particular en los episodios que conciernen a la vez la infancia y la militancia de los años setenta (Pauls 2007: 100-125). El protagonista es aún más pequeño, tiene unos cuatro años, y podría pensarse que en lo esencial sabe lo que viene de sus afectos, percibe sobre todo el contraste entre la indiferencia de su madre y la compasión cálida del vecino, en realidad una mujer guerrillera travestida en militar. En las páginas donde se cuentan las largas horas pasadas en la casa de al lado (100-114), la narración imita la fragmentaria percepción infantil y el clima ambiguo propicio al error de juicio, oscurece el espacio de la casa, ensombrece el de la calle, describe el plano del departamento contiguo como la exacta inversión del

espacio familiar de la casa materna. Sin embargo, a pesar de su corta edad, este niño hablado por un narrador minucioso es todo ojos y todo oídos, conoce detalles que su mirada registra sin descanso y que revelan cosas insólitas: un rueda descosido en un uniforme impecable, unos pies masculinos demasiado pequeños, unos brazos demasiado delicados, un curioso bigote que no se mantiene en su sitio. Con el estilo de observación habitual en la escritura de Pauls, esos mínimos datos incongruentes van articulando de a poco el saber del texto como una red de indicios cuyo sentido se confirmará en una revelación tardía, mediada por un recurso a lo onírico.

El saber de los indicios se completa así con un tipo de descripción visual que acude, también aquí, a la representación de las imágenes irracionales del sueño, aunque con una diferencia significativa con respecto a su utilización en la novela de López. Se trata de la secuencia en que el protagonista, ya adolescente, descubre en un periódico partidario la foto de una guerrillera muerta en una acción militar; esa noche sus sueños le permiten identificarla como aquel vecino que lo cuidaba en la infancia. La revelación se resume en una imagen que el narrador comenta:

Se despierta y la ve de un modo brutal, imposible, como si la durmiente del cuadro de Füssli [“The nightmare”] se incorporara de golpe y pudiera ver el rostro bestial del súcubo contemplándola entre los dos paños de cortinado, y reconoce en ella al vecino de Ortega y Gasset, el militar (123)

La mediación operada por esta doble imagen (sueño/cuadro) pone en evidencia el contenido fuertemente erótico del miedo y establece un lazo entre éste, la muerte, el sexo y la infancia a través de un elemento de identificación: al recordarla, el narrador se

coloca a sí mismo en la posición de la durmiente amenazada por el súcubo.¹⁷⁰ Por su parte, el “reconocimiento” del que habla el texto no supone que se haya visto el rostro de la militante por entre las brumas del recuerdo o a partir de alguna similitud, por ejemplo con la foto del periódico, sino que se haya dado el salto entre lo que se ve (o se lee) y lo que el lenguaje onírico interpreta por un procedimiento metafórico o metonímico. Aun cuando el adolescente ha visto la foto de la muerta, sólo el sueño le permite asociarla al recuerdo, superponiendo de paso la imagen de ella a la suya propia, como si él mismo hubiera estado en peligro y la mujer desconocida hubiera representado ese íncubo, esa amenaza. Por eso, lo que el sueño revela no es exactamente ni solamente la identidad de la muerta, sino la índole del peculiar saber sin saber infantil, los contenidos profundos movilizados por la imagen, y con ella, por el espectro de la política y de las actividades secretas.

El tratamiento del secreto tiene por fin aquí otra cualidad propia, que es un hallazgo del imaginario de la novela. En tanto el secreto político aparece como la causa de un travestimiento que transforma tanto las identidades (la militante/militar) como las funciones (el hombre/madre sustituta), el disfraz también se designa como una de las experiencias fundamentales de la infancia. Si los indicios revelan el secreto, el disfraz aparece a su vez como una lógica global aceptable para la mentalidad infantil, una forma de las cosas que las contradice sin anularlas, como un oxímoron, como el niño en su trajecito de Superman, superhombre vulnerable, pájaro sin alas. Disfraz e imagen comparten así el papel de mediadores entre secreto e información; ambos remiten al otro, como se ve en el episodio del sueño, ambos ofrecen una versión de lo visible que requiere interpretación.

¹⁷⁰ La mediación contiene además un error de memoria, ya que en el cuadro de Füssli, el que contempla a la durmiente desde la abertura del cortinado es un caballo; el súcubo está sentado sobre ella. Aun cuando las figuras están orientadas diferentemente en las dos versiones que existen del cuadro, los lugares respectivos en la composición son los mismos.

FAMILIA Y MEMORIA

Señalé al comienzo que abarcaría tres casos de perspectiva marginal (infantil) que relevan de situaciones autorales y de poéticas diferentes entre sí. Los ejemplos también muestran relaciones diversas entre la experiencia individual y los imaginarios del pasado colectivo y de la filiación. Mientras los fragmentos de Pauls dan la palabra a una voz que al autoanalizarse evoca la política como contexto histórico, el libro de Alcoba y el de López se colocan en los dos polos (testimonial versus ficcional) de la referencia a lo que ha vivido el autor. Aunque Alcoba no ha perdido a nadie y no necesita rearmar una familia deshecha, sus escritos le permiten evocar su propia niñez de hija de militantes y reunir simbólicamente a los miembros de un grupo familiar que había sido disperso. López, en cambio, elabora las huellas de un duelo personal —su temprana orfandad de madre (Frieria 2013)— a través de una ficción que repone la pérdida dentro de un sentido colectivo. Entre ambos media la distancia que existe entre las obras que retoman con intención testimonial las marcas traumáticas de grupos familiares diezmados o amenazados y las que inventan ficciones de reparación situando al sujeto en el marco de una experiencia histórica reconocible.

La representación de los lazos de familia, estrategia frecuente en las narrativas de la memoria, tiene inflexiones diferentes en ambos casos. La novela de Alcoba comienza con una doble referencia a la casa y a la madre (15) que define los lugares físicos, imaginarios y metafóricos del relato. En la figura de la madre, como en la de la casa, hay una zona oculta (el “embute”); encerrada en ella la mayor parte del tiempo, la madre es una presencia ausente, un ser concreto pero invisible. La vida de la niña está en cambio imantada por una figura materna de sustitución, la de la joven militante encinta (Diana) que comparte con ella el mundo cotidiano. Esta figura luminosa desdobra la pareja madre-hija, y absorbe el conjunto de identificaciones positivas de “Laura”, personaje,

narradora y autora. Un grupo de madre e hija desaparecidas se superpone aquí a la pareja de sobrevivientes del pasado, “Laura” y su madre, y a la del presente de la escritura, Laura Alcoba y su hija (14).

El libro de López inscribe en cambio un espacio físico de enclaustramiento feliz, el exiguo departamento en que viven madre e hijo, y le adiciona una geografía imaginaria compartida, una zona de encuentro que surge de los sueños y de las sensaciones del niño. Esos territorios de la ilusión compensan las limitaciones de la realidad y burlan la presencia insidiosa de las premoniciones. Así los paseos al Botánico se transforman en la exploración de bóvedas selváticas y uterinas, las tardes de té y masitas equivalen a secuencias cinematográficas encantadas, las visiones marítimas velan el paso de los trenes que recuerdan la topografía demasiado conocida del barrio. Es que la historia de este niño, que se desarrolla esencialmente entre dos agonistas, contiene su propia figura ausente. El padre no está, ni siquiera se sabe si realmente ha estado allí alguna vez, es una silueta borrosa en un sueño, la sospecha de un color de pelo rojizo, una brocha de afeitar en el cuarto de baño, herencia viril de pobres. El signo paterno es un vacío que remite tanto a la historia imaginaria (individual) como a la historia política (colectiva). Un signo por otra parte poéticamente formado, que no deja de recordar la ausencia proverbial de padres en la novela de formación, el otro modelo (genérico) al que se ajusta el libro.

FINAL

Como lo indican López o Pauls en la estructura y el curso de sus ficciones y Alcoba a través de su declarado esfuerzo memorístico y su propósito de olvido (Alcoba 2007:14), los relatos de infancia no ofrecen registros absolutos del pasado, sino versiones de éste. No omiten subrayar que la infancia es un estado de transición del que

se aspira a salir, pero la eligen como una atalaya desde la cual practicar un punto de vista preciso matizado sin embargo por la incertidumbre, atravesado por un saber elíptico que va de par con los contornos elusivos del tiempo. Porque no dejan de practicar reenvíos audaces entre el presente y lo que fue, tales relatos ofrecen una particular profundidad de campo a la fenomenología de la memoria.

Al mismo tiempo, en estas obras se pueden leer las respuestas actuales a las preguntas de siempre sobre el sentido de la Historia y sobre las formas cambiantes de la olvidadiza conciencia colectiva. La literatura, más que a un cierre de cuentas, se parece en esta empresa a esas lentes de doble alcance que permiten acercar a los objetos muy lejanos y alejar a los que están demasiado próximos, ajustando la visión turbia del recuerdo. Medida de la distancia y de la diferencia, la literatura se señalaría entonces igualmente como una medida de la búsqueda de permanencia; siendo un escenario privilegiado de travesías subjetivas, se mostraría también como un claro espacio pedagógico y crítico.

BIBLIOGRAFÍA

Alcoba, Laura (2007). *Manèges. Petite histoire argentine*. Paris: Gallimard, Folio.

---. (2008). “Los movimientos de la memoria”. *La Capital* (Rosario), 29 de abril de 2008.

<http://www.lacapital.com.ar/los-movimientos-la-memoria-n293439.html>.

Consultado el 5-11-2016

---. (2010). “Laura Alcoba: un libro sobre vivos y muertos”. *D.W. Actualidad/Cultura*,

19-03-2010. <http://www.dw.com/es/laura-alcoba-un-libro-sobre-vivos-y-muertos/a-5373055> Consultado el 5-11-2016.

Amado, Ana María (2003). “Herencias, generaciones y duelo en las políticas de la memoria”. *Revista Iberoamericana*. LXIX, 202, enero-marzo 2003, 137-153.

- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Friera, Silvina (2013). “La orfandad es una idea muy difícil para la cultura”. *Página 12, Cultura y Espectáculos*, lunes 23 de septiembre de 2013. <http://www.pagina12/com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-29976-2013-09-23>. Consultado el 7-12-2016.
- Gamerro, Carlos (2010). “Tierra de la memoria”. *Página 12, Radar libros*, 11 de abril de 2010. <http://www.pagina12/com.ar/diario/suplementos/radar/2010-04-11> Consultado el 30-09-16.
- Huyssen, Andreas (2011). “*Les zones grises du souvenir*”. *La hantise de l’oubli. Essais sur les résurgences du passé*. Bruxelles: Kimé, 81-88.
- Kohan, Martín (2014). “Cosa de niños”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata*, III, 6, septiembre 2014, 17-21.
- Link, Daniel (2009). “*Infancia*”. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 153-176.
- . (2014). “La infancia como falta”. *Cuadernos LIRICO* [En ligne], 11. <http://lirico.revues.org/1798> Consultado el 19-06-2016.
- López, Julián (2013). *Una muchacha muy bella*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Orecchia Havas, Teresa (2013). “Apuntes sobre el territorio y la creación: vidas de Alan Pauls”. *Cuadernos LIRICO* [En ligne], 9. <http://lirico.revues.org/1153>
- . (2015). “Escenas de confesión en la trilogía de Historia(s)... de Alan Pauls”. Françoise Aubès et Caroline Lepage (éds.), *Les écritures de la confession dans la Péninsule Ibérique et en Amérique latine*, GRELLP/ CRLA-Archivos, Université de Poitiers, 311-327.
- . (2016) “Laura Alcoba: Lazos de familia y memoria política”. *América* [En ligne], en prensa. <http://america.revues.org/> (*Actes du XV^o Colloque International du*

CRICCAL, *Récits mémoriels et politiques contemporaines de la mémoire en Amérique latine (1990-2015)*, 17-19 novembre 2016, Université de Paris III- Sorbonne Nouvelle).

Pauls, Alan (2007). *Historia del llanto*. Barcelona: Anagrama.

Piglia, Ricardo (2015). “Secreto y narración”. *La Nación, ADN Cultura*, sábado 13 de junio de 2015. <http://www.lanacion.com> Consultado el 10-01-2017.

Portela, Mirren Edurne (2009). *Displaced Memories. The Poetics of Trauma in Argentine Women's Writing*. Lewisburg: Bucknell University Press.

Premat, Julio (2014). “Pasados, presentes, futuros de la infancia”. *Cuadernos LIRICO* [En ligne], 11. <http://lirico.revues.org/1736> Consultado el 19-06-2016.

Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

LETRAS 2

CECILIA GONZÁLEZ

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

VARIACIONES POÉTICAS SOBRE EL LIBRO, EL JUEGO Y
EL JUGUETE EN *EL PREMIO*, DE PAULA MARKOVITCH Y
SOY UN BRAVO PILOTO DE LA NUEVA CHINA, DE
ERNESTO SEMÁN

Objetos privilegiados del universo infantil: juguetes, muñecos, dibujos, libros, reaparecen profusamente en las narraciones memoriales de las segundas y terceras generaciones. Los relatos de infancia de la generación de los Hijos, de Argentina, no son una excepción. Más allá de un primer nivel mimético destinado a anclar referencialmente los relatos, la integración de estos objetos en composiciones poéticas y artísticas permite desplegar otras dos dimensiones. La primera, metaficcional, crea un punto de intersección entre el sujeto de la enunciación, situado en el presente del escritor o el cineasta, y el sujeto del enunciado, aquel niño que una vez fue, que la convierte en una vía privilegiada para explotar deslizamientos e interferencias entre temporalidades. El quehacer del artista se prefigura en el juego infantil y el relato de infancia cuenta, entre otras cosas, su nacimiento. Una segunda dimensión, vinculada a la propia posición de los herederos de la memoria, dota a estos objetos del universo infantil de una función cuasi ritual que reactiva la relación entre la esfera del juego y la esfera de lo sagrado en el marco de un trabajo de elaboración de la transmisión de la memoria del ancestro y de restablecimiento de la continuidad de las generaciones. Este artículo estudia estas dos dimensiones a través del análisis de la película *El premio*, de Paula Markovitch, y de la novela *Soy un bravo piloto de la nueva China*, de Ernesto Semán.

Cuando el relato se vuelve hacia la infancia, como frecuentemente lo hacen las narraciones cinematográficas o literarias de la generación de los hijos, asoma de manera casi inevitable el juego. Lo hace en primer lugar como parte del universo infantil representado, que incluye el recuerdo de experiencias marcadas por el lenguaje o las prácticas de la militancia de sus padres. *Los pequeños combatientes* de Raquel Robles crea ejércitos de resistencia (14-15), Laura juega a la maestra creando crucigramas que cruzan política y universo infantil en *La casa de los conejos*, como por ejemplo “Horizontales 2/Imitadora fracasada y odiada” (Isabel Perón) (117). Flávia Castro, cineasta brasileña, recuerda de esta manera su estancia clandestina en Buenos Aires, donde militaban sus padres, miembros del Partido Operario Comunista (POC):

Pasamos todo el tiempo en un departamento oscuro de un ambiente dividido por un armario. Entre dos reuniones reales, mi hermano y yo agarramos cada uno una libretita y jugamos “a las reuniones” [...] Otros chicos juegan a la maestra; nosotros conocemos mejor las reglas para el buen funcionamiento de las reuniones. Nos prestábamos al juego con ganas: “Te quedan cinco minutos, compañero” (21’00”; la traducción es nuestra).

Un segundo nivel de tratamiento del juego en los relatos de la segunda generación consiste en el acercamiento metaficcional entre el quehacer del niño y el del artista en el que se ha convertido. Actividades lúdicas propias del universo infantil —cortar y pegar imágenes, dibujar, tener un álbum o un diario—, se presentan como análogas y contiguas a la realización del collage, la utilización de técnicas de montaje o la escritura del blog o la novela. Dentro de esta línea pueden mencionarse los conocidos trabajos que Lucila Quieto fue realizando desde finales de los 90, reunidos en 2013 en la muestra *Filiación*. Los collages fotográficos de la muestra Familia Quieto 2012-2013, recorren

géneros diversos: el cuaderno escolar, la estampa fúnebre, el álbum de figuritas, en los que los gestos de la artista y los de la niña se superponen, se distancian irónicamente, se comentan. Un gesto análogo realizaba Albertina Carri al filmar, en *Los rubios* (2003), una mesa en la que juego infantil y trabajo de montaje se confundían a través de la presencia de muñequitos Playmobil, las tijeras, las figuras de papel.¹⁷¹ En *El edificio de los chilenos*, documental de la chilena Macarena Aguiló, el dibujo infantil, también animado, se independiza de la mimesis para convertirse en componente esencial del entramado poético del documental. En el ámbito de la novela, Mariana Eva Pérez construye fotomontajes que juegan con diversas figuras paternas, introduce dibujos infantiles o propone numerosos juegos de lenguaje —como en la autoirónica palabra nido “militonta” (43)— en *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*. Nona Fernández, escritora chilena, construye su novela breve *Space invaders* como un partido del famoso juego de video de los años 80 al que jugaban los niños y adolescentes chilenos que nacieron a la militancia estudiantil contra el régimen de Pinochet por aquellos años. La estructura misma de la novela (primera vida, segunda vida, tercera vida y game over) se organiza en torno a este juego que es a su vez anuncio de un combate.

A través de esta dimensión metaficcional se crea un punto de intersección entre el sujeto de la enunciación, situado en el presente del escritor o el cineasta, y el sujeto del enunciado, aquel niño que una vez fue, que la convierte en una vía privilegiada para explotar deslizamientos e interferencias entre temporalidades. El quehacer del artista se prefigura en el juego infantil y el relato de infancia cuenta, entre otras cosas, su nacimiento. Este relato de la génesis de una mirada literaria o artística sobre el mundo se encuentra por ejemplo en una secuencia de *La casa de los conejos*, en la cual Laura narra

¹⁷¹ El lugar central que esta película otorga a la miniaturización del mundo adulto a través de la animación de estos muñecos ha sido abundantemente estudiado por la crítica. Ver, entre otros, el estudio de Bolte, R., “*Los Rubios* destiñen a Mnemosina. Playing Memory en el nuevo cine argentino. Entre aqueología, stop(e)motion y vudú sintético” y los capítulos dedicados a *Los rubios* en Aguilar, G., *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* y Amado, A., *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*.

un juego que ha inventado: frunciendo los ojos consigue “hacer que el mundo retroceda y a veces, incluso, aplastarlo contra ese fondo luminoso”, que la novela llama “lámina de luz” o “libro de luz” (31). La potencia de esta mirada sesgada, de este ángulo de visión, que ajusta, encuadra o deshace lo real, prefigura la tarea de la novelista. Su trato agonístico con las formas del mundo se nombra precisamente a través de una metáfora que vincula su trabajo con la escritura. Entre esta actividad de Laura niña y la escritura de Laura adulta, la distancia diacrónica queda abolida no solamente en el uso de un presente que desliza el yo narrador hacia el pasado, sino también en la continuidad del proyecto de creación de ficciones destinadas a domesticar la materia implacable de lo real a fuerza de recortes y recomposiciones realizados por una mirada singular, que como en el juego, se despega de la utilidad práctica inmediata.

Dentro del vasto conjunto de producciones literarias y cinematográficas que recurren a estas diversas facetas del juego, este artículo se centrará en dos relatos de cuño autoficcional: *El premio*, película escrita y dirigida por la cineasta argentino-mexicana Paula Markovitch (2010) y *Soy un bravo piloto de la Nueva China* (2011), del novelista argentino Ernesto Semán. En ellos conviven, en mayor o menor grado, estas dos dimensiones, mimética y metaficcional. Pero en estas narraciones, juegos y juguetes se convierten también en soportes de una dimensión poética del tratamiento del tiempo que no excluye cierto carácter sacralizado y ritual de los trabajos de la memoria¹⁷². Ambos relatos tienen una dimensión testimonial, en efecto, que hace desbordar la serie poética de los usos previstos dentro de la esfera autónoma de la literatura. Juegos y

¹⁷² Ernesto Semán ha escrito textos de tipo testimonial, como la biografía de su padre y relato de su desaparición, a la que asistió junto con su madre y su hermano Pablo. Este texto puede consultarse en el documento “Semblanza de los abogados y abogadas detenidos, desaparecidos y asesinados entre 1970 y 1983 en Argentina”, publicado por la Defensoría general de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Disponible en https://www.mpdefensa.gob.ar/biblioteca/pdf/defensores_del_pueblo.pdf, 258-262, última consulta el 15/06/2017. La película de Paula Markovitch está dedicada a la memoria de sus padres, lo que le permite plantearla también como acto testimonial.

juguetes mantienen con la esfera del rito y de lo sagrado complejas relaciones que los vuelven vehículos privilegiados de la reelaboración estética del pasado. Dos objetos utilizados en los juegos infantiles de sus protagonistas sirven como soporte de reelaboración: un ejemplar de *La isla del tesoro* de Stevenson, en la edición de la célebre colección argentina de literatura juvenil Robin Hood,¹⁷³ y un piloto de juguete procedente de China, que da nombre a la novela de Ernesto Semán.

Giorgio Agamben plantea que el juguete es “la materialización de la historicidad contenida en los objetos, que una manipulación de un tipo particular permite extraer de ellos” (131). Inspirándose en el pensamiento de Claude Lévi-Strauss, el filósofo italiano la distingue de la historicidad contenida en el monumento, en los documentos de archivo o en las antigüedades, en virtud de un doble trabajo sobre la distancia entre el tiempo de “antes” y el del “ya nunca más”¹⁷⁴ que acerca a juegos y juguetes al bricolaje o al arte. Como en estas otras prácticas, se separa a los objetos de sus conjuntos estructurales originales para hacerlos funcionar dentro de nuevas composiciones. Pero la relación con lo sagrado, y su contracara, la desacralización, no está ausente en la manipulación poética de estos objetos singulares.¹⁷⁵

¹⁷³ La popular colección juvenil Robin Hood fue publicada por la editorial Acme Agency desde 1941 hasta principios de los años 90. Estos libros forman parte de los objetos privilegiados de la infancia de varias generaciones de niños argentinos. En la película, el libro se equipara al juguete infantil, no solamente por ser soporte de los juegos de Cecilia, y no solo como soporte de la lectura. Pero más allá de eso, la sola presencia en la imagen de uno de los “libros amarillos” de la colección, hace de este objeto un equivalente de la muñeca, el soldadito de plomo o los cochecitos de colección, y reenvía metonímicamente al mundo de la infancia.

¹⁷⁴ Indicamos la cita completa: “desmembrando y alterando el pasado, o bien miniaturizando el presente —es decir jugando con la diacronía y la sincronía— el juguete vuelve presente y tangible la temporalidad humana en sí, la distancia diferencial entre el ‘antiguamente’ y el ‘ya no’” (Agamben: 132).

¹⁷⁵ Sobre este punto, remitimos al lector a textos hoy considerados como clásicos sobre el tema: *Les jeux et les hommes*, de Roger Caillois, *Homo Ludens*, de JK Huizinga, “El juego como estructura” de Emile Benveniste, “Le pays des jouets. Réflexions sur l’histoire et sur le jeu” de Giorgio Agamben. De este último retengamos la idea de que rito y juego son dos polos de un mismo sistema de correspondencia y oposición (127), pero que en todo juego hay algo de rito y en todo rito algo de juego. Para Benveniste, el rito es una práctica que forma una unidad consubstancial con el mito en las prácticas

El premio vuelve al período durante el cual Paula Markovitch y su madre se refugiaron en la localidad balnearia de San Clemente, provincia de Buenos Aires, durante la última dictadura argentina. En esta película, que declina un abanico de juegos de todo tipo, pocos objetos vienen del pasado de la protagonista, cuyo nombre es Cecilia Edelstein, anterior a la huida y la clandestinidad de madre e hija. Uno de ellos es un ejemplar de *La isla del tesoro*. La filmación del objeto libro, en su materialidad, tiene una función precisa en el relato. La elección de este clásico de la literatura juvenil, relato de infancia y relato de aventuras, establece un eco con estos otros mares del Atlántico sur, con otras aventuras, las de Cecilia, con otras figuras de héroes y villanos.

Soy un bravo piloto de la Nueva China es una ficción que reelabora elementos autobiográficos: los capítulos reunidos bajo el título “La ciudad” narran el retorno de Rubén al país para compartir los últimos días de su madre. El relato imaginado de la desaparición del padre tiene lugar fundamentalmente en la sección “El Campo”. Los capítulos de “La isla” transcurren en un espacio que podríamos llamar virtual, en el que recuerdos, imaginación y fantasía se entremezclan. Si bien la novela presenta un fuerte componente ficcional, también el padre de Ernesto Semán, Elías, desapareció durante la dictadura, en 1978. La novela gira en torno a esta ruptura fundamental que escindió en dos el tiempo biográfico de los miembros de la familia. La novela hace emerger en el presente un solo y único juguete. Se trata de Chinastro, regalo traído de China por el padre, militante maoísta, a Rubén y Agustín. Preciosamente conservado entre los escasos tesoros de la familia Abdela, este juguete es a la vez objeto de transmisión, en la historia narrada, y objeto poético, en tanto nudo significativo que permite establecer ecos entre dos padres, el héroe y el anti-héroe —Abdela y Capitán— y sus dos hijos, Rubén y Fausto.

sacralizadas. En las sociedades seculares, mito y rito se separan y dan lugar, respectivamente, al *jocus* (juego de palabras) y al *ludus* (juego de acción) (Benveniste 165).

EL NAUFRAGIO DEL LIBRO

Los usos del juego llevados a cabo en *El premio* pueden pensarse a partir de esa función del lenguaje que Roman Jakobson llamó poética. El lingüista definía dicha función, centrada en el mensaje, como un despliegue de las combinaciones paradigmáticas en el eje sintagmático.¹⁷⁶ Tomando como inspiración esta definición puede decirse que *El premio* privilegia un uso poético del juego en la escritura, en la medida en que va declinando, de manera incluso acumulativa, hiperbólica, sus formas más variadas.

La película se abre con un plano general en el que se percibe, en medio de un paisaje dominado por el gris del cielo y el mar, una pequeña figura humana en movimiento. Es Cecilia, que se va acercando al espectador a través de un montaje de planos en los que su figura cobra cada vez más importancia, hasta terminar en un plano detalle de los pies: sus zapatillas mojadas tienen calzados unos patines. La secuencia inicial se abre, así, con una niña patinando tercamente en la arena: “Ma, no se puede patinar” (2’50”), esta es la primera réplica del guion. En el entorno hostil en que viven la protagonista y su madre, los juegos y juguetes “de antes” resultan inadecuados.

Y sin embargo, Cecilia no cesa de jugar a lo largo de toda la película. En los juegos de palmas y las rondas infantiles (11’40”), en las “descripciones” que inventa (24’43”) se manifiesta un tratamiento lúdico del lenguaje. El juego de oposición aparece representado en el tablero de ajedrez que la niña rescata de la inundación (49’57”) o en la batalla de cosquillas que juega con la madre (29’25”). El “como si” del juego de imitación está presente, por ejemplo, en la invención de una identidad falsa, cobertura

¹⁷⁶ La función poética, explica Jakobson: “proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación”.(360)

ficticia según la cual el padre de Cecilia vende aspiradoras y su madre es ama de casa; también en el intento de la niña por imitar a la madre enterrando en la arena su propio libro, como una militante clandestina más (22'24"). Cecilia inventa juegos, por otra parte, a través de los cuales pasa su comunicación no verbal con la madre, que molestan y buscan provocar su reacción. Hacia el final de la película y en el clímax de la tensión entre ambas, Cecilia sacude largamente una caja con botellas vacías, o juega a lanzar y romper cosas contra la pared hasta provocar el estallido, pero también la buscada palabra, de la madre (1h16'50").

Entre todas estas variantes, los juegos de vértigo ocupan un lugar privilegiado en la película.¹⁷⁷ Cecilia y sus compañeros de escuela trepan médanos, corren y se persiguen (14'37"), ruedan por la arena, en una oportunidad después de haber tomado vino, por lo que están doblemente "mareados" (32'10" a 34'30"); Cecilia gira sobre sí misma en una cornisa que da al mar (41') hasta que su madre llega corriendo a rescatarla de la probable caída (44'43").

Estas secuencias miniaturizan la situación que viven madre e hija: siempre al borde del accidente que puede delatarlas o de la entrada del mar en la casa, que desmiente de manera radical la frágil seguridad de este refugio. Si se toma en cuenta su lugar en la sintaxis narrativa, la secuencia de la inundación de la casa, en la que el mar se lleva y destruye muchas de sus escasas pertenencias, precede el planteo del conflicto central de la trama: en la secuencia inmediatamente posterior, el Sargento Estévez presenta en la escuela el premio a la mejor redacción escolar sobre el ejército argentino, premio que pone a madre e hija frente a un peligro extremo. Cecilia entrega a la maestra una primera redacción que dice: "el ejército sale para buscar personas, las mata. Los soldados están locos y mataron a mi prima Ernestina. El ejército es malvado" (55'18" y

¹⁷⁷ Estas categorías están tomadas de la clasificación de los juegos propuesta por Roger Caillois en *Les jeux et les hommes*, que los reparte en juegos de agôn (oposición), mimicry (imitación), ilinx (vértigo) y alea (azar). Para una caracterización de cada una de ellas, véase el capítulo II "Classification des jeux", (45-91).

siguientes). La madre la recupera in extremis, y gracias a la compasión de la maestra, Cecilia entrega entonces otra versión, elogiosa esta vez. Apenas se ha evitado la catástrofe sobreviene la amenaza siguiente, porque Cecilia gana el concurso y, ante el reconocimiento y el aplauso de la maestra y de sus compañeros, decide ir a recibir el premio oponiéndose a su madre.

La película plantea así cómo el poder dictatorial socava la relación madre-hija. En esta película lacónica, la música atonal y del paisaje ventoso y hostil funcionan como comentario poético de los acontecimientos narrados: madre e hija viven luchando con el viento y el mar que inunda la casita, convirtiéndolas en náufragas o en sobrevivientes perpetuas. Pero la amenaza no pesa exclusivamente sobre los cuerpos sino también sobre las relaciones familiares e íntimas; hace despuntar el riesgo del derrumbe subjetivo, del envilecimiento —la amiga de Cecilia la delata, por ejemplo, con la bendición de la maestra—, o las concesiones hechas para ser aceptado e integrado. La radicalidad del planteo de esta película reside precisamente en que no se preserva a los niños de esta amenaza, aunque tampoco se los condena. De este modo, la película rompe tanto con representaciones de la infancia ligadas a la pureza del niño como con representaciones que destacan la crueldad infantil y el desborde de lo instintivo ante la caída de la ley social. Alejada de ambas, *El premio* muestra cómo la experiencia dictatorial coloca más bien a estos niños en un lugar que pone en crisis la preservación misma de la infancia.

La película recurre a una metonimia visual para materializar este naufragio: entre los objetos que destruye el temporal figura un libro, precioso resto de la vida “de antes”, pero también de la literatura, de sus valores, de los modelos de bien y de mal que ha transmitido, de sus héroes y anti-héroes. El libro representa ese tiempo anterior a la clandestinidad y el miedo, pero habla también de lo que ya no podrá ser igual que antes, definitivamente, aunque pudieran conseguirse otros ejemplares. En la primera parte de

la película, Cecilia lee *La isla del tesoro* (25' y siguientes). Sabemos que su perra se llama Jim por el protagonista del relato de Stevenson:

—¿Cómo se llama el perro?

—Jim

—¿Ehhh? No entendí nada.

—Es fácil. Jim. Mirá: jimmmmm.

—No entendí nada.

—Es como un niño que se fue con los piratas.

—¿Cómo con los piratas?

—Sí, con los piratas.

—¿Cómo? Si acá no existen los barcos piratas. (15'25" y siguientes)

La centralidad de esta referencia literaria, de este libro que es signo de la vida anterior al cisma de la dictadura, se percibe también en otra secuencia que le confiere a este libro un estatuto análogo al del juguete, en la medida en que deja de ser solo objeto de lectura para pasar a ser soporte de un juego. Cecilia ayuda a su madre a enterrar en la arena un puñado de libros comprometedores que envuelven cuidadosamente en nylon (21'51"). Cuando ya están terminando su tarea, la niña le muestra a la madre el ejemplar de *La isla del tesoro* que ha traído con ella:

—Ma, ¡mirá!

—¿Qué?

—¿Puedo enterrar mi libro?

—¿Para qué?

— ¡Para jugar!

—¡Dejáte de joder! ¡Dejáte de joder! (22'24")

Gracias a este “jugar a la mamá” que es “jugar a la militante”, se establece una equivalencia entre el clásico de la literatura juvenil y los libros prohibidos. Inmediatamente después de este juego truncado, caminando de vuelta hacia la casa, Cecilia le explica a su madre que ella piensa “como en los libros”, piensa “con descripciones” (24’15”). Y le propone otro juego, verbal, poético esta vez, al improvisar definiciones: “el mar está loco y las olas tienen muchas hermanas” (24’34”) o “las gaviotas gritan porque tienen miedo de caerse” (24’40”). En este momento de la película, en el que se cuenta la emergencia de la artista en la niña —prefiguración de la cineasta adulta— la relación literatura y militancia ocupa un primer plano.

Entre los objetos que el mar se lleva en la secuencia siguiente figura justamente un libro que, a diferencia de los que fueron enterrados, no ha podido ser salvado del temporal. La película filma a través de un plano detalle de su desguace. No sabemos si se trata de *La isla del tesoro*, pero sabemos en cambio, que el ejemplar de la novela de Stevenson desaparece del film a partir de este momento.



(49’)

Inmediatamente después de esta secuencia, como se ha dicho, hace irrupción el ejército en la escuela, lo que da lugar, como hemos visto, a la aparición de una nueva forma de escritura: la redacción de Cecilia en la que denuncia el crimen de su prima Ernestina y la persecución y la muerte de otras personas. Por eso, al volver de la escuela, Cecilia trata a su vez de enterrar su cuaderno en la arena, como su madre ha enterrado los libros (57'59" y siguientes) y ya no "para jugar", en esta oportunidad.



(57'56")

Las descripciones lúdicas de Cecilia han dado lugar a otro tipo de escritura. En este medio ya no cabe escribir libros de aventuras o asomarse al tiempo de la piratería. La película muestra, en cambio, el nacimiento de la escritura testimonial, que se impone como una necesidad, como evidencia, y cuyo abandono, incluso obligado por la situación de peligro, hace perder pie a la protagonista. La otra escritura, aceptada, oficial, lisa, es la que se ofrece al aplauso tentador, la que la pone precozmente, a sus siete años, frente a la falta y a la decisión ética.

En su ensayo sobre el testimonio del Holocausto, *La littérature en suspens*, Catherine Coquio parte de unas palabras que Imra Kertész, escritor y sobreviviente del Holocausto, pronunció en el discurso con el que recibió el premio Nobel de literatura

en 2002: “Auschwitz suspendió la literatura” (citado en Coquio, 9). Con estas palabras, el escritor húngaro no suponía que la literatura se hubiera interrumpido, ni siquiera provisoriamente: “La ‘suspensión’ de la que habla Kertész —afirma Coquio— corresponde más bien a un cuestionamiento o puesta en duda de la ‘literatura’, de su pertinencia, de su contenido, de su herencia. Esta puesta en duda, que también es la condición de posibilidad de su continuación, o de su nuevo comienzo, le es a partir de ahora constitutiva” (13, la traducción es nuestra). El nacimiento de Cecilia a la escritura testimonial supone el naufragio previo, a manos de los elementos, de la tempestad que ha inundado la casa para llevarse personas o cosas, de otra literatura, de sus valores, su legado, sus figuras de infancia incluso. Pero ese naufragio nutre a su vez la nueva escritura: el término utilizado por la pequeña Cecilia para referirse a los “malos”, es decir al ejército, es justamente el adjetivo “malvado”, de connotación literaria, y está tomado directamente de su enciclopedia de lectora infantil. Y si no consigue salvar el libro del naufragio, salva en cambio, limpia y repara, un tablero de ajedrez.



(49'58")

Por su nacimiento a la escritura testimonial, Cecilia se inscribe en el legado de los padres. La tentación de ir a recibir el premio por la redacción falsa abre el conflicto con

la madre. No se sabe en qué agrupación milita ni qué grado de implicación política ha tenido. Pero algunos rasgos de la construcción de este personaje complejo reenvían a representaciones corrientes del militante en la producción de los hijos: la tenacidad, en primer lugar, que la muestra desde su primera aparición en la película luchando contra el viento y el agua que se cuele en la casa; la dureza en la relación con Cecilia, también, impuesta por la situación misma de su clandestinidad. La secuencia final de la película, antes de la llegada del padre, termina con una escena en que Cecilia le pide perdón por haber ido a buscar el premio. La madre se lo concede apenas, y se aleja del abrazo de la niña en un gesto de rechazo (1h32'49" y siguientes).

Paula Markovitch dedica esta película a la memoria de los padres. A través de este gesto la convierte también en un acto testimonial, la inscribe en aquella escritura a la que ha accedido la pequeña Cecilia, dedicada a los que han sido perseguidos o asesinados. El premio puede definirse como testimonio poético sobre un episodio de la vida en la clandestinidad. A la hora de reconsiderar los recorridos de la generación militante a la que sus padres pertenecieron, la directora no excluye la exhibición cruda del conflicto entre madre e hija. Se coloca así en una línea de memoria crítica identificada por Ana Amado en la producción de los hijos, que discute visiones mitificadas y figuras cristalizadas de heroísmo (Amado 155). La película no omite zonas de sombra y conflictos irresueltos, ni en la construcción de la figura de la niña —de los niños en general—, ni en la construcción de las dos figuras maternas de la película: la madre clandestina, frágil y dura al mismo tiempo, y la maestra, capaz de solidaridad pero atravesada al mismo tiempo por la disciplina y los valores que la dictadura encarnó.

EL JUGUETE, DEL OBJETO RITUAL AL OBJETO POÉTICO

El lugar central acordado al juguete en la novela de Semán se percibe ya en el título. *Soy un bravo piloto de la nueva China* es la leyenda que lleva escrita Chinastro en la gorra. El padre lo ha traído de regalo a su regreso de China, antes de ser capturado y desaparecer definitivamente en un centro clandestino de la última dictadura argentina:

[...] ahí estaba, con la cobertura de lata de la nave espacial en buen estado y los ejes de las ruedas oxidados. Las ruedas de goma parecían intactas, y en la parte de arriba de la nave, el único daño visible era la rajadura sobre el plástico transparente que hacía las veces de cápsula, adentro de la cual iba el conductor. Con o sin rajadura, adentro de la cápsula seguía Chinastro, esa versión retro de Capitán Escarlata del otro lado de la cortina de hierro, con su mirada triunfal y sonriente hacia adelante, la bufanda blanca volando hacia atrás y la gorra roja con la inscripción en mandarín que habíamos aprendido de memoria: “Soy un bravo piloto de la nueva China. (186)

Chinastro es entonces un héroe en miniatura que certifica, en primer lugar, con su sola presencia, la existencia de ese otro mundo y otro tiempo, ya inexistente, el de la guerra fría y la cortina de hierro. Su “mirada triunfal y sonriente” habla también de la confianza en el futuro, de la convicción en el advenimiento de un mundo nuevo, que se hizo carne en los sujetos militantes que lucharon por él. Nave y piloto vienen de China, al igual que el padre viene de China en avión. La visión del padre como “héroe” —incluso como víctima sacrificial, que se inmola casi al volver a Argentina en plena dictadura— es objeto de discusión entre Rubén y su hermano Agustín. Estos debates tienen lugar en particular después de la lectura de otro de los tesoros legados por Rosa:

la carta que Luis Abdela le envió desde China, carta a “Monita”, verdadero testimonio del modo en que concibió las relaciones personales y familiares una generación de militantes revolucionarios.¹⁷⁸

El juguete es, por otra parte, significativo de la propia transmisión generacional. Don del padre, en primer lugar, porque el padre lo ha dado, pero también porque el juguete mismo funciona, como acabamos de ver, como una figura sustitutiva del padre, también “chino” por su afiliación al maoísmo. Don de la madre, en segundo lugar, que lo ha guardado y se lo vuelve a entregar a sus hijos antes de morir. Don del hijo, finalmente, porque Rubén se lo lleva con él y cuenta transmitirlo al niño que está por nacer.

El juguete como objeto de un culto familiar de transmisión remite al vínculo que une el juego con el rito, el juguete con el objeto sagrado. Rubén lo califica, de hecho, como “regalo mítico de Luis Abdela a sus hijos”. Chinastro mantiene una doble relación con el tiempo. Por su carácter de juguete infantil, señala un tiempo histórico terminado, los sesenta y setenta, las expectativas que suscitó la emergencia de las nuevas izquierdas entre las que figuró, junto a las luchas de descolonización de Asia y África o los movimientos radicales alternativos latinoamericanos, europeos y estadounidenses, la Revolución cultural china. Ese es el tiempo del padre y de la niñez, de los movimientos revolucionarios y del Capitán Escarlata en la televisión.

Como objeto de transmisión, en cambio, Chinastro es garantía de continuidad en el paso de las generaciones de una misma familia. Este juguete se entrega en el umbral de una muerte o de un nacimiento: Luis es capturado después de su viaje a China, de donde lo ha traído; es uno de los regalos de despedida de Rosa; Rubén piensa legarlo al hijo que nace. Acercándose a la función que cumplen objetos sagrados como los churingas australianos estudiados por Lévi-Strauss, Chinastro parece garantizar la

¹⁷⁸ Sobre las relaciones entre lo público privado en esta novela, véase el artículo de Ilse Logie, “La dicotomía público/privado en tela de juicio: dos obras sobre la militancia de los setenta en el Cono Sur”.

unidad familiar de los Abdela, la perpetuación de su linaje.¹⁷⁹ Esta unidad se manifiesta en la novela también en el carácter único de los restos que vienen del pasado: la carta, la foto familiar, el único juguete. Participa de este modo en la elaboración de un trabajo de duelo capaz de transformar el fantasma amenazador del padre en un ancestro protector. Poco antes del cierre de la novela, Rubén entra en el departamento de la madre que acaba de morir y cree ver a un hombre colgando en el medio del comedor: el padre. Se deshace de esta idea y de esta visión rápidamente: “en el living no había cuerpos ni padres ni hijos” (284). Puede desechar esta visión de horror, que también había abierto la novela, gracias al trabajo realizado en la escritura misma, en la que otra figura paterna, no la del fantasma sino la de Chinastro, ha podido emerger del pasado e insertar la muerte del padre en el transcurso inmutable de las generaciones:

En una bolsa llevaba unas fotocopias que habíamos hecho con mi hermano el día anterior de la carta de mi padre y la nota de mi abuelo. También tenía la foto y, en una cajita más pequeña, llevaba guardado a Chinastro. Hurgué con la mano adentro de la bolsa hasta palparlo con la mano, la lata fría y desapareja del muñequito todavía resultaba inmediatamente familiar al tacto de mis dedos, aun si no lograba recordar por qué razón lo habíamos terminado por llamar así. En cualquier caso, era el vehículo generacional perfecto para que mi futuro hijo tuviera su vínculo delgado y último con el viejo reinado (280).

¹⁷⁹ Sobre este punto, ver Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, en particular el capítulo VII “El tiempo recuperado”, donde aborda la definición del totemismo como “sistema hereditario de clasificación” (336). En él estudia también la función de los “churinga”, objetos que representan al ancestro para los Aranda de Australia: “cada churinga representa el cuerpo físico de un ancestro determinado, y se atribuye, generación tras generación, al ser vivo que se cree que es este ancestro reencarnado” (346). Con respecto a los churinga, afirma Giorgio Agamben: “[son] la prueba palpable de que el ancestro y su descendiente forman una única carne” (144 la traducción es nuestra).

El propio Luis Abdela le ha dicho a Rubén que los juguetes no pertenecen a nadie. En el final de la novela, Rubén desmiente el enunciado del padre, enmarcado en una educación que entendía abolir la noción de propiedad privada (186). Sin embargo, el papel de Chinastro en la novela familiar permite resignificar la enseñanza paterna: los juguetes no son de nadie, no porque pertenezcan a todos, sino porque están destinados a pasar: Chinastro pasa de mano en mano, de generación en generación, asegurando la continuidad de un clan familiar, su cohesión frente a la fuerza entrópica de la historia que se llevó al padre.

Considerado como significante, y ya no solo como objeto, Chinastro forma parte de una constelación léxica que se integra de diversas maneras en función de los distintos espacios que estructuran la novela (campo, ciudad, isla) y en función de los personajes (los dos padres: Abdela y el Capitán; los dos hijos, Rubén y Fausto). Se construyen así variaciones significantes ligadas a aviones y naves: la nave espacial que pilota el muñeco, el avión que lleva a los prisioneros, incluido a Abdela, a los vuelos de la muerte (201-203), el avión que trae a Rubén a Buenos Aires (91), las improbables naves —un “mar infestado de avionetas, aeroplanos, helicópteros”— que surcan el cielo de la isla (85).

Chinastro, figura paterna, es un piloto de la nueva China. Pero su descripción integra a su doble opuesto ya que es una “versión retro del Capitán Escarlata” que viene de detrás de la cortina de hierro. Dos soldados, el de la serie animada japonesa y el de la revolución China, el del capitalismo hegemónico y el de sus enemigos. A la figura del padre revolucionario se opone un anti-héroe en la novela: su nombre es, precisamente, “Capitán”. La novela explota en su escritura esta oposición.

El juguete forma parte de un conjunto de objetos que han llegado hasta Rubén y Agustín: la carta que el camarada Luis Abdela le mandó a Rosa/“Monita” desde China, la única foto de los cuatro miembros de la familia —que es la única foto de la novela, también—, la nota del abuelo Samuel a sus hijas. Una foto, una carta, una nota, un juguete: la escritura trabaja sobre un régimen de objetos marcados por su singularidad.

En cambio, un desdoblamiento se produce en torno al juguete mismo, que tiene una repercusión directa en el desdoblamiento del desenlace de la novela: la muerte de Rosa es casi simultánea a la muerte de Capitán, el torturador del padre, a manos de su propio hijo, Fausto (281-283).

La imbricación entre estas dos historias se establece ya a partir de una serie de ecos significantes en torno a dos secuencias que giran en torno a Rubén y a Fausto y sus juguetes. En ambas la narración toma la forma de un guión de película; en ambas aparecen padre e hijo (Luis y Rubén, Capitán y Fausto). Pero la segunda se presenta como eco o reescritura inversa y deformada de la primera:

Surcos. La escena transcurre en una plaza indeterminada y menor, en la ciudad de Córdoba, República Argentina, durante los primeros años de la década del 70. En la plaza hay un arenero, en el fondo, con unas hamacas y un tobogán [...] La cámara sigue fija. El hijo vuelve corriendo a su lugar de juego, mientras Luis va quedando fuera de foco hasta que todos están de nuevo como en la escena inicial. Después de dos minutos de loop, de entre el ruido de la ciudad, emerge de nuevo la voz de Rubén, entre llantos: “Papá, papá, decíle que me devuelva el autito”. “Qué pasó, qué pasó”, se alarma Luis dejando los papeles sobre el banco y parándose pero sin llegar hasta donde están jugando los chicos, interceptado a mitad de camino por el hijo: “Que él me robó el autito y siempre me saca todos los juguetes. ¡Los juguetes son míos!”. “No, vení acá, Rubencito. Escucháme bien: los juguetes no son de nadie, los juguetes son.” (73-74)

En la segunda escena es un sueño. Ya no transcurre en el espacio virtual de “La isla”, sino en la sección “El campo” que sigue el recorrido de Capitán. Es él quien sueña, ahora, pero su sueño toma la forma de una filmación en la que se diseminan, deformados, significantes o sintagmas enteros que ya han sido leídos en la primera

secuencia, o en otras ligadas a los juguetes. El dispositivo es ahora fotográfico, el ojo de Capitán coincide con el de la lente. Entre los objetos mencionados figuran el Capitán Escarlata y su nave —que ya se ha visto aparecer en la comparación con Chinastro—, y los autitos de juguete. Fausto aparece en el sueño gritándole a su padre: “papá, papá, los juguetes son míos”. Capitán quiere contestar que sí, que son suyos, pero la voz no le sale (212-213).

La secuencia entera, como se ve, establece un paralelismo invertido entre Luis y Capitán, entre Rubén y Fausto, que anuncia el final, invertido también, de la novela, en el que Fausto vuelve a aparecer, no para enterrar a su madre sino para matar al padre. Fausto tiene 34 años en ese momento, es profesor de filosofía, y aunque la novela narra el hecho bajo la forma de un caso policial aparecido en la prensa, sin discurso interior del personaje de Fausto, entonces, permite comprender que se trata de un ajusticiamiento. De modo que la novela integra en su reflexión una dimensión que no abarca solamente el trabajo de duelo del hijo de un desaparecido, Luis Abdela o Elías Semán, sino la compleja perspectiva generacional que, sin establecer equivalencias entre los padres en términos de roles o de responsabilidad, plantea el problema de cómo los hijos elaboran esas relaciones familiares atravesadas por las violencias de la historia argentina reciente. No se prohíbe incursionar del otro lado del espejo, imaginando los territorios inciertos del discurso interior del torturador. No se prohíbe establecer los puentes, aun contrapuestos, entre los hijos de los dos lados. Tampoco se prohíbe indagar en dos zonas que preocupan a otros escritores, artistas y cineastas de esta generación: la estatura heroica de los padres militantes y las consecuencias del boom de la memoria (Andreas Huyssen 2001) que pueden llevar a formas de banalización o aun de mercantilización. La primera remite a planteos formulados ya en *Papá Iván*, en *Los rubios* o, desde la ficción novelesca, en *Los topos* de Félix Bruzzone, que conjura de diversas maneras la figura del padre heroico a través de sus referencias paródicas a superhéroes como Batman, Robin y los revolucionarios cubanos (69-71), o a la

inquietante construcción del “Alemán papá” (189). La segunda coincide con la crítica de Albertina Carri de lo que la cineasta llama una “memoria de supermercado” (en María Moreno 2003). Sobre las facilidades y los formatos de esta recuperación la última palabra la tiene el propio Luis Abdela:

“Les agradezco el queso y dulce, de verdad. A usted y a su mujer”, dijo Abdela señalando a *The Rubber Lady* con el mentón. “Pero ustedes quieren transformar a La Isla en un parque de diversiones, con nosotros como principal atracción” (270).

Como la película de Paula Markovitch, es el trabajo poético lo que ha permitido la entrada a esta reelaboración compleja de la relación con los padres militantes.

Estos dos relatos constituyen testimonios poéticos sobre la clandestinidad y las dificultades específicas del exilio interior, uno, y sobre la desaparición del padre y el impacto de su ausencia en la vida de su mujer y sus hijos, el otro. Ambos dejan de lado versiones mitificadas de la infancia y de la militancia, lo que les permite explorar zonas de sombra en relación con la generación de sus padres, con la suya propia. Más que tomar posición con respecto al proyecto o a sus opciones políticas o existenciales, llevan a cabo una experiencia de indagación que incluye y supera el cuestionamiento, a través de los medios y las estrategias del lenguaje poético. Y en ellas, un libro y un juguete, soportes ambos de las actividades lúdicas de los niños, adquieren funciones que van más allá del relato del recuerdo infantil, para convertirse, en el caso de *El premio*, en la base de una reflexión metaficcional sobre el nacimiento de una literatura atravesada por las tempestades de la historia. En *Soy un bravo piloto...*, Chinastro cumple un doble papel: el primero es ritual y permite integrar la muerte del padre en una cadena generacional, ponerlo en el lugar del ancestro, adelgazar su presencia como fantasma. Pero el juguete funciona también en la escritura como nudo de series significantes que permiten

establecer vínculos poéticos con los que están “del otro lado”, a través de una diseminación y unos ecos que, al postular el acercamiento —aunque no la identidad— entre los dos hijos, prepara el doble final de la novela: el del hijo que ejecuta al padre; el del hijo que entierra a la madre.

Hemos planteado en el inicio de este artículo que tanto *El premio* como *Soy un bravo piloto de la Nueva China* proponen un uso poético de una práctica, el juego, y de dos objetos singulares, el libro y el juguete, que anudan la narración al universo de la infancia. Dicho tratamiento poético singulariza a ambos relatos frente a otros usos, miméticos o metaficcionales, identificados en el corpus de las producciones culturales y literarias de la generación de los hijos. Estas páginas presentan así un estudio de caso sobre las funciones del juego y el juguete en los relatos de infancia de las segundas generaciones que requiere una sistematización más amplia. Sin desconocer el anclaje de cada una de sus declinaciones en contextos nacionales, históricos y políticos precisos, dicha sistematización se propone contribuir a la elaboración de una poética comparada, transnacional, de las memorias de las segundas generaciones, no para borrar sus singularidades respectivas en una suerte de matriz globalizada, sino para aprehender, como lo propone Michel Rothberg, los bordes porosos de la memoria y la identidad, hechos de préstamos y adaptaciones distantes (Rothberg 21).¹⁸⁰

¹⁸⁰ Reproducimos la cita de Rothberg: “Memories are not owned by groups —nor are groups ‘owned’ by memories. Rather, the borders of memory and identity are jagged; what looks at first like my own property often turns out to be a borrowing or adaptation from a history that initially might seem foreign or distant. Memory’s anachronistic quality —its bringing together of now and then, here and there— is actually the source of its powerful creativity, its ability to build new worlds out of the materials of older ones.”

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN Giorgio, *Enfance et histoire*, Paris: Payot, 2002.

AGUILAR Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor,; 2010.

ALCOBA Laura, *La casa de los conejos*, Barcelona: Edhasa, 2007.

AMADO Ana, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue, 2009.

BENVENISTE Emile, “Le jeu comme structure”, *Décalion n°2*, Editions de la revue Fontaine, 1947, 161-167.

BOLTE R, “Los Rubios destiñen a Mnemosina. Playing Memory en el nuevo cine argentino. Entre arqueología, stop(e)motion y vudú sintético” en *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica* (Janett Renstädler ed), 221-248.

CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris: Gallimard, 1991.

HUYSENSE Andrés, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*, Buenos Aires: FCE, 2001.

JAKOBSON Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Seix Barral, 1975.

LOGIE Ilse, “La dicotomía público/privado en tela de juicio en dos obras sobre la militancia de los 70 el Cono sur” en *Militancias radicales. Narrar los 60 y 70 desde el siglo XXI*, (Cecilia Gonzalez y Aránzazu Sarría eds), Madrid: Postmetrópolis, 2016, 239-258.

MARKOVITCH Paula, *El premio*, México: 2010, 120’.

SEMAN Ernesto, *Soy un bravo piloto de la nueva China*, Buenos Aires: Mondadori, 2011.

PEREZ Mariana Eva, *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*, Buenos Aires: Capital intelectual, 2012.

ROBLES Raquel, *Pequeños combatientes*, Buenos Aires: Alfaguara, 2013.

ROTHBERG Michael, *Multidirectional Memory. Remember de Holocaust in the age of decolonization*, Standford University Press, 2009.

ANDREA COLVIN

OHIO WESLEYAN UNIVERSITY

LA TRANSMISIÓN INTERGENERACIONAL

Y LA CRISIS DE LA MEMORIA EN

EL ESPÍRITU DE MIS PADRES SIGUE SUBIENDO EN LA

LLUVIA, DE PATRICIO PRON

Ofrecemos una lectura de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) del argentino Patricio Pron, representante de la generación de la posdictadura. Se enfoca en la falta de una transmisión intergeneracional activa de la memoria familiar, la cual se presenta como un problema serio en el texto, puesto que afecta la manera en que el protagonista vive su vida en el presente y su (falta de) perspectiva para el futuro. Propongo que la novela aboga por el derecho y la responsabilidad de la segunda generación de enfrentar y aceptar la memoria familiar e incluso de contar su historia, lo que no significa juzgar las acciones de sus padres sino tratar de entenderlas y participar en un diálogo que permita la reflexión crítica. Finalmente, el texto de Pron sugiere que la única manera de escapar de la prisión de la repetición del trauma es a través de un trabajo deliberado con la memoria. Si la amnesia de la que sufre el protagonista al principio de la novela es indicativa de un problema que existe en Argentina desde el fin de la dictadura, su decisión de abrirse a la memoria y de hacerse cargo del pasado se presenta como un paso valiente y necesario para que tanto él como la sociedad argentina puedan mirar hacia el futuro sin olvidar su historia.

Lo que has heredado de tus padres, conquístalo para poseerlo.

Goethe¹⁸¹

La novela *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*¹⁸² (2011) del escritor argentino Patricio Pron se puede leer como un ejemplo de lo que Elsa Drucaroff llama la “nueva narrativa argentina” (NNA) o “narrativa de las generaciones de la posdictadura”, es decir, “obras escritas entrada la democracia por una generación de escritores que eran niños durante la dictadura o nacieron después” (Drucaroff, 2011, 17). Patricio Pron, quien nació en 1975 y empezó a publicar en el año 1998, claramente pertenece a esta generación. Una de las herramientas que utiliza Drucaroff en *Los prisioneros de la torre* para describir los rasgos de la NNA es el concepto de la “mancha temática” (Drucaroff, 2011, 291), del conocido crítico argentino David Viñas.¹⁸³ Según Drucaroff, Viñas postuló que “una literatura nacional tiene núcleos traumáticos que retornan, a veces se expresan en manchas temáticas que arman series de obras, entrelazan épocas y dicen de combates, secretos, deseos y terrores de una sociedad” (Drucaroff, 2007). Drucaroff propone que el trauma que padeció la sociedad argentina durante el período de la última dictadura cívico-militar sigue reverberando en el imaginario de los escritores de la NNA, lo que se manifiesta a través de ciertas manchas temáticas que caracterizan muchas de sus obras (Drucaroff, 2011, 292). Una de ellas es “el quiebre de la transmisión generacional” (Drucaroff, 2011, 383) durante la posdictadura, es decir, la falta de una transmisión activa de las experiencias de la generación de los militantes a sus hijos, un tema al que la crítica dedica un capítulo entero de su libro. Según Drucaroff, después de la derrota, la lucha (armada) de los

¹⁸¹ Citado por Hassoun Jacques, en *Los contrabandistas de la memoria* (179).

¹⁸² A partir de ahora me referiré a la novela como *El espíritu*.

¹⁸³ David Viñas es autor de *Literatura argentina y realidad política*. Él acuñó el concepto de la “mancha temática”.

militantes (y con ella el pasado reciente entero) se volvió un tabú en la sociedad argentina (Drucaroff, 2011, 381), y en vez de confrontarlo y buscar maneras de entablar una conversación crítica, la generación militante eligió “no reflexionar y no transmitir con reflexión” (Drucaroff, 2011, 383), haciendo que su historia se comunicara a través del “trauma, silencios, terror” (Drucaroff, 2011, 383). Esta transmisión pasiva y los efectos que tiene en la generación de los hijos son temas centrales en la novela de Pron y por lo tanto merecen ser examinados detenidamente.

El protagonista de *El espíritu*, un hombre de unos treinta años que, como el autor, es escritor e hijo de padres que militaban en la Guardia de Hierro,¹⁸⁴ vive en Alemania desde hace ocho años cuando, en 2008, recibe la noticia de que su padre está gravemente enfermo y decide volver a su país natal (Argentina) para acompañarlo en sus últimos momentos y despedirse. Por lo menos, así se lo imagina inicialmente. Sin embargo, el retorno a su casa y el reencuentro con su padre terminan convirtiéndose en un viaje hacia el pasado que le permitirá recuperar la memoria (la cual había perdido, o reprimido, durante varios años a través del uso de pastillas), (re)encontrarse a sí mismo y romper el silencio que marcó la relación con su padre hasta ese momento.

A continuación, se ofrecerá una lectura de la novela que se enfocará en la importancia de la transmisión de la memoria (o historia) familiar y propone que *El espíritu* apunta hacia varios temas que preocupan a la sociedad argentina contemporánea. Si la literatura es un laboratorio, como sugiere Drucaroff, donde la sociedad “experimenta con sus horrores, ilusiones, fantasmas, significados, ideas” (Drucaroff, 2011, 16), esta novela es un indicio de que la generación de la posdictadura sigue luchando con los espectros del pasado. Específicamente, la falta de memorias y el desconocimiento de las experiencias de sus padres durante la época de la dictadura, los cuales resultan de la transmisión quebrada, se presentan como un problema serio que

¹⁸⁴ La Guardia de Hierro fue una organización peronista en Argentina fundada en 1962. No se debe confundir con el partido político con el mismo nombre que existía en Rumania entre 1927 y 1941.

afecta la manera en que los hijos viven su vida en el presente y su (falta de) perspectiva para el futuro. Finalmente, el texto sugiere que los miembros de la generación de la posdictadura enfrentan preguntas importantes relacionadas con la responsabilidad que tienen ellos para hacerse cargo de la historia de sus padres y en cómo hacerlo.

Jacques Hassoun, el psicoanalista francés, escribió sobre la transmisión de la historia familiar en *Los contrabandistas de la memoria*, argumentando que “desde hace milenios la necesidad de transmitir está inscripta en la Historia” para que “un mínimo de continuidad sea asegurada” (Hassoun, 1996, 11 y15). Normalmente, dice Hassoun, la transmisión “de una cultura, una creencia, una filiación, una historia” funciona “por sí misma” (Hassoun, 1996, 9), hasta que una crisis provoca que un grupo empiece a cuestionar por qué, qué, y cómo transmitir (Hassoun, 1996, 26-27). La transmisión de la historia familiar, según Hassoun, es importante para “preparar al niño para afrontar las dificultades de la existencia”, porque un niño “confrontado con un pasado que ignora y que [. . .] puede parecerle enigmático” puede experimentar “un sentimiento de inquietante extrañeza” (Hassoun, 1996, 19-21) y tener problemas en su vida personal y profesional. En suma, Hassoun propone que “debemos entender la transmisión como aquello que da cuenta del pasado y del presente. En estas condiciones permite que el niño aborde su propia existencia de un modo menos doloroso si escucha a sus padres hablar de su historia y de su cotidianeidad” (Hassoun, 1996, 22). Sin embargo, eso no significa que el niño (la segunda generación) esté condenado a reproducir la historia o que “la transmisión recibida y ofrecida como herencia supone el eterno retorno” (Hassoun, 1996, 17). Al contrario, Hassoun asegura que “una transmisión lograda ofrece a quien la recibe un espacio de libertad y una base que le permite abandonar (el pasado) para (mejor) reencontrarlo” (Hassoun, 1996, 17, énfasis original).

Basándose en parte en el trabajo de Hassoun, Ana Ros en su libro *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay* distingue entre dos tipos de transmisión intergeneracional dentro del contexto de la posdictadura: la transmisión

activa, por un lado, y la transmisión pasiva, por el otro (Ros, 2012, 9). Se puede hablar de transmisión activa cuando la generación de los sobrevivientes está en condiciones y dispuesta a compartir su historia y encuentra a interlocutores capaces de escuchar y formar conexiones entre el legado que recibieron y el contexto en que viven ellos. En las palabras de Ros:

As heirs, we do not choose a heritage, but, in Derrida's words, our heritage "violently elects" us, and we must answer to a "double injunction":¹⁸⁵ on the one hand, to know and reaffirm what came before us, and choose to keep it alive; on the other hand, to behave freely in relation to the past, which implies interpreting, assessing, and critically selecting what to continue and what to abandon. (Ros, 2012, 9)

Ros argumenta que este tipo de transmisión activa es fundamental para que una sociedad pueda producir lo que Todorov, en *Los abusos de la memoria*, llama "memoria ejemplar", una forma de reminiscencia que "es potencialmente liberadora" porque va más allá de la preservación del evento en su literalidad y "permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro" (Todorov, 2000, 31-32). Ros sigue explicando que la transmisión activa y la producción de una memoria ejemplar representan un gran desafío cuando se trata de eventos traumáticos que impactaron la vida de una persona (o una sociedad) profundamente (Ros, 2012, 8).

El trauma, según Cathy Caruth, es más que una enfermedad psíquica: "it is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available" (Caruth, 1996, 4). Es la reacción retrasada a un evento violento e inesperado que por su inmensidad no es asimilado enteramente

¹⁸⁵ Véase Derrida, Jacques (2-4).

cuando ocurre, sino que encuentra su expresión a través de flashbacks, pesadillas y otros fenómenos repetitivos (Caruth, 1996, 91). Angel Loureiro añade que una experiencia traumática “shakes all certainties about reality, personal identity, and representation” (Loureiro, 2000, 151). Para la transmisión generacional eso implica que la presencia de un trauma definirá hasta qué punto un sobreviviente puede (o no) hablar de su historia, a veces sólo produciendo silencios y huecos donde debería haber diálogo. Un estudio de Silvana Rabinovich, citado por Ros, sugiere que “individuals more intensely pass on the legacies they are unaware of and want to exclude than those they would like to be remembered for” (Ros, 2012, 10). Eso es lo que Ros llama “transmisión pasiva” y lo que Drucaroff define como la “transmisión quebrada de la experiencia histórica” (Drucaroff, 2011, 379). El resultado de la transmisión pasiva es siempre problemático: “In the absence of active transmission, the younger generation cannot relate to the past as heirs (seize, interpret, and own the past) and responds to it either with indifference or massive identification —two ways of failing to establish continuity” (Ros, 2012, 10).

En la novela de Pron el problema de la transmisión pasiva es representado desde el punto de vista de la generación de la posdictadura. Por lo tanto, no se trata de examinar (ni de criticar) las razones por las cuales la generación de los militantes no ha transmitido sus memorias, sino de analizar los efectos que la transmisión pasiva tiene en la segunda generación. Estos efectos se observan claramente en el protagonista (sin nombre) de la novela, quien se nos presenta en la primera parte como un hombre atormentado sin dejar claro por qué. Cuando el protagonista recibe la noticia de la enfermedad de su padre, vive como un hombre perdido, atrapado en un presente sin propósito ni futuro. Hace meses o quizás años que lleva una vida totalmente transitoria en una ciudad alemana anónima: no posee una casa propia, duerme en los sofás de varios amigos y usa tantas drogas (pastillas antidepresivas y ansiolíticas) que casi ha perdido la memoria. De hecho, su amnesia es tan grave que ni siquiera recuerda la razón original por la que visitaba al psiquiatra que le recetó los medicamentos (Pron, 2012,

11-12). Según Drucaroff, este tipo de personaje que vive como un zombi es un fenómeno bastante común en la ficción de la NNA. Ella los denomina “vivos que viven como muertos” o “jóvenes fantasmales” (Drucaroff, 2011, 317 y 322) y postula que su “deambular expresa la conciencia de que abrazar un lugar como propio tiene poco sentido cuando ese lugar no convoca a una causa posible” (Drucaroff, 2011, 322). Para ella la existencia fantasmal y aparentemente sin propósito de estos personajes tiene que ver con el legado imposible que recibieron de sus padres, un legado que consiste por un lado en un pasado que no se debe cuestionar¹⁸⁶ y por otro en el saber que el “entusiasmo malogrado de los últimos jóvenes primaverales” (Drucaroff, 2011, 323) (es decir de la generación de la militancia) resultó en treinta mil desaparecidos.

La novela no nos ofrece una explicación inmediata de la amnesia del protagonista, sino que nos invita a reflexionar sobre los diferentes tipos y propósitos del olvido. En “Memoria e historicidad”, el sociólogo francés Vincent de Gaulejac describe los efectos potencialmente devastadores del olvido sobre el individuo y la sociedad, diciendo que “El olvido conduce a los hombres al borde de lo inhumano” mientras que “la memoria es una barrera de protección que brinda al hombre compostura, puntos de referencia, el marco necesario para la vida en sociedad y la construcción de sí. Es un medio de reconocimiento en el que se basa la pertenencia a la humanidad: reconocimiento de las filiaciones, de sí mismo y de la alteridad” (De Gaulejac, 2002, 43). Sin embargo, en *State Repression and the Labors of Memory*, Elizabeth Jelin sugiere que la cuestión de la memoria y del olvido es más compleja. La socióloga distingue entre diferentes formas de olvido y nos recuerda que su manifestación puede apuntar hacia una experiencia traumática:

¹⁸⁶ Según Drucaroff, la tarea asignada a las nuevas generaciones es llorar “la mítica juventud asesinada que se les presenta con el mandato de homenajearla y ‘preservar la memoria’, pero con la cual no se les permite dialogar con libertad. Y si el pasado no puede interrogarse, si el homenaje no puede ser crítico, el presente se vuelve fantasmal” (2011, 323).

Traumatic events involve breaks in the ability to narrate and memory voids and gaps [. . .] At this level, oblivion is not an expression of absence or emptiness. Rather, it is the presence of that absence, the representation of something that is no longer there, that has been erased, silenced, or denied (Jelin, 2003, 17).

Una de las formas de olvido que describe Jelin es el “evasivo”, un término que viene de Ricoeur. El olvido evasivo, según Jelin, “involves an attempt not to recall potentially upsetting memories” (Jelin, 2003, 19), o sea, se trata de un deseo de olvidar para evitar recuerdos demasiado dolorosos. El hecho de que la amnesia de nuestro protagonista sea provocada, por lo menos en parte, por el uso (o abuso) de drogas durante un largo período de tiempo, sugiere que se trata, efectivamente, de un tipo de olvido evasivo. Antes de llevarnos a esa conclusión, sin embargo, la novela nos ofrece varias pistas para explicar por qué el protagonista se fue de Argentina y por qué busca refugio en la intoxicación, convirtiéndose así en uno de los “jóvenes fantasmales” de los que habla Drucaroff.

Primero, queda claro que su estancia en Alemania representa más que nada una huida de su país natal, con el que no logra identificarse. Para él, los símbolos de la nación, lejos de evocar orgullo o patriotismo, apuntan a “circunstancias con las que nosotros no teníamos nada que ver ni queríamos tenerlo: una dictadura, un Mundial de fútbol, una guerra, un puñado de gobiernos democráticos fracasados [...] de un país que a mi padre y a otros se les había ocurrido que era, que tenía que ser, el mío y el de mis hermanos” (Pron, 2012, 21). En el imaginario del narrador, Argentina representa una nación derrotada, un país que no tiene nada que ofrecer a los miembros de su propia generación. Aquí vemos la primera ruptura entre la generación de la posdictadura y la de sus padres, porque el narrador se da cuenta de que su padre sí tenía una relación más significativa con su país. Una frase que su padre alguna vez subrayó en un libro alude a esa relación. La frase es un versículo del Nuevo Testamento, de la segunda carta de

Pablo a Timoteo, donde dice: “He peleado hasta el fin el buen combate, concluí mi carrera: conservé la fe” (44). Para el narrador, esta frase ilumina la diferencia principal entre la generación de su padre y su propia generación: el hecho de que la primera luchó por algo en lo que creía intensamente mientras que los miembros de la suya “bebíamos o tomábamos pastillas o perdíamos el tiempo de uno y mil modos como una forma de apresurarnos hacia un final tal vez indigno pero liberador [...] Nadie ha peleado, todos hemos perdido y casi nadie se ha mantenido fiel a lo que creía” (45). Paradójicamente, veremos más tarde que la derrota compartida que el narrador define como algo “espantosamente argentino” (45) termina convirtiéndose en el punto de encuentro entre padre(s) e hijo(s).

Además de sus razones para irse de Argentina, aprendemos algunos detalles que iluminan y nos ayudan a entender la situación del protagonista en el momento en que recibe la noticia de la enfermedad de su padre. Sabemos, por ejemplo, que él y su padre casi no se hablan (14), que recuerda muy poco de su vida con él (19), y que ya de niño sentía que le faltaba algo, que creció con la impresión de tener una familia incompleta (18). Una de las claves más importantes que nos ofrece Pron es la metáfora elaborada de un accidente, a la cual volverá varias veces a través de la novela. En este pasaje, cuya importancia justifica que lo citemos en su totalidad, se introduce la idea de que la familia del protagonista en algún momento en el pasado tuvo una experiencia traumática que la impactó profundamente:

Algo nos había sucedido a mis padres y a mí y a mis hermanos y había hecho que yo jamás supiera qué era una casa y qué era una familia incluso cuando todo parecía indicar que había tenido ambas cosas. Yo había intentado muchas veces en el pasado comprender qué había sido eso, pero por entonces y allí, en Alemania, ya había dejado de hacerlo, como quien acepta las mutilaciones que le ha infringido un accidente automovilístico del que nada recuerda. Alguna vez mis

padres y yo habíamos tenido ese accidente: algo se había cruzado en nuestro camino y nuestro coche había dado un par de vueltas y se había salido de la carretera, y nosotros estábamos ahora deambulando por los campos con la mente en blanco, y lo único que nos unía era ese antecedente común. A nuestras espaldas había un coche volcado en la cuneta de un camino rural y manchas de sangre en los asientos y en los pastos, pero ninguno de nosotros quería darse vuelta y mirar a sus espaldas. (Pron, 2012, 19)

En su libro *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Caruth elabora la imagen recurrente del accidente en las escrituras de Freud,¹⁸⁷ donde se convierte en el ejemplo del evento traumático por excelencia:

Yet the recurring image of the accident in Freud [...] seems to be especially compelling, and indeed becomes the exemplary scene of trauma par excellence, not only because it depicts what we can know about traumatizing events, but also, and more profoundly, because it tells of what it is, in traumatic events, that are not precisely grasped. The accident [...] does not simply represent the violence of a collision but also conveys the impact of its very incomprehensibility. (Caruth, 1996, 6)

La metáfora del accidente en *El espíritu*, entonces, apunta hacia la presencia de un trauma, un evento que ni el narrador ni su familia han asimilado completamente, pero cuyos efectos continúan y explican, por lo menos en parte, por qué el narrador ha optado por el olvido a través de las pastillas. Se podría decir que el retorno a Argentina representa un intento de darse vuelta y mirar hacia atrás, de encarar el escenario del accidente y tratar de incorporarlo dentro de la historia familiar.

¹⁸⁷ Caruth trabaja con las teorías de Freud sobre el trauma expuestas en *Beyond the Pleasure Principle* y *Moses and Monotheism*.

Aunque el narrador insiste en la escasez de memorias a través de la primera parte de la novela, está claro que no ha olvidado todo. Irónicamente, una de las cosas que el protagonista sí recuerda es la mala memoria de su padre. Según él, su padre siempre decía que “la tenía como un colador” (21) y le predecía que él “también la tendría así porque [...] la memoria se lleva en la sangre” (21), sugiriendo que la capacidad para la memoria es un rasgo genético que se hereda de los padres. De niño, dice el narrador, solía interpretar la mala memoria de su padre como “apenas una excusa para librarse de los escasos inconvenientes que le ocasionaba la vida cotidiana” (23). La veía como “su forma de librarse de cosas que por alguna razón eran demasiado para él” (23), entre las cuales se incluía a sí mismo y a un pasado del que sabía muy poco. Esa sensación de formar parte de un exceso, de ser “demasiado” en alguna manera, junto a la confesión de no conocer realmente la historia de su padre, nos llevan otra vez a la ya discutida “mancha temática” de la transmisión quebrada de la experiencia histórica. Sara Makowski cita el trabajo del sociólogo De Gaulejac, *L'Histoire en héritage*, cuando dice que una transmisión familiar basada en silencios, omisiones o secretos impide la producción de relatos históricos y le roba al individuo la base de su identidad (Makowski, 2003, 155). Según Makowski, “Una generación que tiene lagunas en su historia y que ha perdido los lazos con los que vivieron antes no podrá escapar de su propia vacuidad; un sujeto que no puede elaborar un trauma estará condenado al borramiento de su propia subjetividad” (Makowski, 2003, 148). Eso explica por qué el narrador dice que teme a la muerte de sus padres más que a su propia muerte (57), ya que perder a sus padres significaría perder el hilo de la historia y, consecuentemente, perder para siempre la posibilidad de recuperar su propia identidad. De ahí que en la novela el enfrentamiento con el pasado se produce justo en el momento en que el silencio amenaza con hacerse irreversible, cuando su padre está en coma y ya no puede hablar (14).

El retorno a Argentina, provocado por la crisis familiar, se convierte en un punto decisivo en la vida del protagonista porque la confrontación con su país nativo y su familia lo obligan a enfrentar las preguntas que, hasta entonces, quiso olvidar, preguntas sobre su identidad (nacional y personal), su relación con sus padres y el propósito de su vida, incluso el propósito de su trabajo como escritor. Las primeras impresiones del narrador al llegar a Buenos Aires nos ofrecen una visión de Argentina desde la perspectiva de quien se acerca desde la distancia (temporal, física y emocionalmente). Al moverse por el aeropuerto, el narrador se siente asaltado por imágenes contradictorias: “Vi jóvenes viejos, que vestían ropa nueva y vieja al mismo tiempo, vi una alfombra azul que parecía nueva pero ya estaba sucia y gastada allí donde la habían pisado, vi unas cabinas con los vidrios amarillos y unos policías jóvenes pero viejos que miraban los pasaportes con desconfianza y a veces los sellaban y a veces no” (27). La siguiente descripción de un futbolista viejo capta aún mejor la imagen confusa que se está formando en su mente:

Al salir creí ver pasar a mi lado a la caricatura obesa y envejecida de un futbolista y creí ver que [...] tenía una camiseta que llevaba impresa una fotografía de él mismo en otras épocas, una fotografía que aparecía monstruosamente desfigurada por la panza del futbolista y exhibía una pierna exageradamente grande, un torso curvo y estirado y una mano enorme, que golpeaba una pelota para convertir un gol en un Mundial cualquiera, un día cualquiera en alguna primavera del pasado. (27-28)

Argentina, entonces, se presenta como un país lleno de contradicciones, donde nada es lo que parece y donde el pasado y el presente están superpuestos en una manera grotesca y deforme. La casa familiar tampoco se escapa de esa sensación, porque al mirar los contenidos de la heladera el narrador observa que “todo es sospechosamente

familiar y al mismo tiempo escandalosamente extraño” (33). En los días siguientes, los cuales pasa entre el hospital y la casa de sus padres, el narrador empieza a lidiar con su identidad y afrontar su carencia de memorias concretas. Una y otra vez, sus interacciones con varios miembros de su familia le demuestran cuánto no recuerda o no entiende; por ejemplo, cuando su madre menciona haber vivido escondida en El Trébol¹⁸⁸ y el protagonista no entiende la referencia (52-53). El verdadero encuentro con su padre —y, como resultado, consigo mismo—, sin embargo, no se produce en el hospital sino a través de una carpeta que el protagonista descubre en el estudio del padre y que se convertirá en el catalizador de su transformación personal. A través del resto de la novela, empezando con la segunda parte, el protagonista empieza a descubrir quién era su padre en realidad y a preguntarse acerca de la responsabilidad de los hijos con respecto a la historia de sus padres.

La segunda parte de la novela consiste en una serie de fragmentos que nos hacen reflexionar sobre la relación entre la realidad y la ficción, un tema al cual volveremos después. Se trata de transcripciones de informes, artículos periodísticos, fotos y encuestas junto a interrogaciones y comentarios del narrador acerca del material en la carpeta. Todo está relacionado con el caso de un hombre llamado Alberto Burdisso, la víctima de un crimen con el que el padre del narrador aparentemente estaba obsesionado antes de enfermarse. Estudiando los contenidos de la carpeta el protagonista aprende que su padre conocía a la hermana de Burdisso, Alicia, una amiga de la adolescencia a la cual había reclutado para unirse a un grupo militante antes de que ella fuera desaparecida durante la dictadura. Descubre una simetría entre el presente y el pasado, la cual se manifiesta no sólo a través de las dos desapariciones (la de Alicia en plena dictadura y la de su hermano en 2008) sino también en “otra simetría, también involuntaria, y de la que mi padre no iba a saber nada nunca: mi padre procurando

¹⁸⁸ El Trébol es el nombre de un pueblo en la provincia de Santa Fe, Argentina.

colaborar con la búsqueda de Burdisso y yo intentando buscar y hallar a mi padre en sus últimos pensamientos antes de que todo lo que había sucedido sucediera” (143).

Poco a poco, al tratar de desenredar las piezas del rompecabezas que le dejó su padre y de entender su obsesión (a primera vista misteriosa) con la muerte de un hombre que apenas conocía, el protagonista empieza a recobrar la memoria y entiende que su decisión de irse de su país fue el cumplimiento de una promesa infantil a sí mismo, hecha en respuesta al terror que acompañaba a su niñez (195). Se da cuenta que así como la preocupación del padre por la desaparición de Burdisso sólo tiene sentido conociendo su conexión con Alicia, su propia situación (marcada por el olvido y el deambular constante sin sentido) no se resolverá hasta que confronte el pasado y acepte el legado que heredó de sus padres. Este legado, según el narrador, consiste en conocer y luego contar su historia, un proceso que tiene que empezar por la recuperación de la memoria: “entonces decidí recordar y hacerlo por mí y por mi padre y por lo que ambos habíamos salido a buscar y nos había reunido sin que lo quisiéramos” (195). Eventualmente, esta decisión lo lleva a desprenderse de las pastillas, una acción definitiva que representa el fin de su huida y la aceptación de su herencia.

Basándose en de Gaulejac, Makowski escribe que cada individuo recibe una herencia en la forma de una memoria familiar, que “condiciona, de manera inconsciente y consciente, las orientaciones, las elecciones, las inclinaciones” (Makowski, 2003, 154) de la persona. Esa transmisión familiar, según la socióloga francesa Anne Muxel, se construye a partir de “una irresistible necesidad que moviliza a la memoria para reubicar la historia del individuo dentro del conjunto de los lazos genealógicos y simbólicos que lo unen a los demás miembros de la familia”. La memoria familiar hace posible que el individuo pueda “identificarse con un “nosotros”, reconocer su inscripción dentro del orden de las generaciones y reivindicar una identidad apropiándose cierta cantidad de atributos, designados como ‘características propias’ que tratará de perpetuar a su vez” (De Gaulejac, 2002, 35).

En el caso de nuestro protagonista, el retorno a Argentina y el descubrimiento de quién era su padre significan una reconexión con la memoria familiar que lo ayuda al mismo tiempo a (re)descubrir su propia identidad. Reconociendo la transmisión quebrada, la falta de conocimiento de su padre y de su historia, el protagonista se da cuenta de que el papel de los hijos, particularmente de los hijos de la generación de la posdictadura, consiste en “dilucidar el pasado de nuestros padres como si fuéramos detectives” (169). En su caso particular, siendo escritor, se trata de ser “autor y lector” (171) al mismo tiempo, “leer” la historia de su padre, basándose en el “material” que le dejó, para luego encontrar una manera apropiada de contarla, no para juzgar su historia sino para “ceder esa información a un juez imparcial” (218), es decir, a nosotros, sus lectores.

El texto sugiere que llegar a aceptar esa herencia implica también reconocer la imposibilidad de cumplir con otro legado que les dejó la generación de sus padres: el mandato de “la transformación social y la voluntad” (199) que, según el protagonista, resultó completamente inapropiado “en los tiempos en que nos tocó crecer, que fueron tiempos de soberbia y de frivolidad y de derrota” (199). Después de todo, la generación de la posdictadura creció luego del genocidio que representaba la derrota de las revoluciones, es decir, en un momento en que pedir la transformación social ya no tenía ningún sentido. Sin embargo, el protagonista siente que su generación recibió un “imperativo ético terrible”:

¿Cómo matar al padre si ya está muerto y, en muchos casos, ha muerto defendiendo una idea que nos parece acertada incluso aunque su ejecución haya sido indolente o torpe o errónea? ¿De qué otra manera estar a su altura que no sea haciendo como ellos, peleando una guerra insensata y perdida de antemano y marchando al sacrificio con el canto sacrificial de la juventud desesperada, altiva e impotente y estúpida, marchando al precipicio de la guerra civil contra las

fuerzas del aparato represivo de un país que, en sustancia, siempre ha sido y es profundamente conservador? (213)

Drucaroff alude a ese problema en *Los prisioneros de la torre*, donde postula que muchos escritores de la NNA lidian con preguntas similares. Por ejemplo, se preguntan “cómo ser rebelde cuando los más viejos se autoatribuyen toda la rebeldía posible”, y qué significa “rebelarse contra ‘rebeldes’ que, además, han sufrido persecución, tortura, muerte de amigos, hijos, hermanos, novios” (Drucaroff, 2011, 53). El protagonista de *El espíritu* llega a la conclusión que averiguar quiénes habían sido sus padres para luego contar su historia, es “también una tarea política, una de las pocas que podía tener relevancia para mi propia generación” (Pron, 2012, 219).

Uno de los problemas centrales que se examina a través del texto es cómo cumplir con ese legado: cómo encontrar la manera apropiada para contar algo que uno no vivió personalmente y por lo tanto no puede conocer ni entender totalmente. Hay varias maneras en que *El espíritu* nos invita a reflexionar sobre estas preguntas. Para empezar, el epílogo de la novela declara que “los hechos narrados en este libro son principalmente verdaderos” aunque “algunos son producto de las necesidades del relato de ficción, cuyas reglas son diferentes de las de géneros como el testimonio y la autobiografía” (237). En otras palabras, *El espíritu* es un texto difícil de categorizar en términos de género literario. Por un lado, contiene elementos autobiográficos y reales muy obvios, tales como la figura del narrador/protagonista, quien, como Pron, es hijo de padres militantes y vivió en Alemania, o el caso de Alberto Burdisso, el cual desapareció realmente en 2008. Por otro lado, el texto se presenta como un relato de ficción, recordándonos la famosa frase de Antonio Muñoz Molina, según la cual “una gota de ficción tiñe todo de ficción” (Pron, 2012, 237). Desde el comienzo Pron hace hincapié en la tensión entre verdad y ficción al abrir la primera parte con una cita del escritor estadounidense Jack Kerouac, anunciando que lo que sigue es “La verdadera

historia de lo que vi y cómo lo vi [...] que es, después de todo, lo único que tengo para ofrecer” (9). Al escoger este epígrafe el autor enfatiza que el relato, aunque verdadero, representa nada más que una interpretación individual de los hechos narrados (“lo que vi y cómo lo vi”), y que no pretende ser una visión nítida ni totalizante de la historia.

La estructura del texto también enfatiza esta idea. La novela está dividida en cuatro partes y cada una consiste en una serie de fragmentos. Eso en sí no es nada extraordinario; sin embargo, si se presta atención a la numeración de los fragmentos, se observa un fenómeno curioso: algunos números son saltados, otros se repiten y, en la tercera parte, cuando el protagonista cae enfermo, la secuencia se vuelve impredecible e ilógica: 22 seguido por 11, 9, 26, 3 y 22 otra vez. Esta organización, si la examinamos con cuidado, refleja el estado mental del narrador, al mismo tiempo que llama nuestra atención hacia la manera en que funciona la memoria. Por ejemplo, las omisiones se pueden interpretar como huecos en la memoria del protagonista o pensamientos silenciados, mientras que la numeración confusa fácilmente se explica por el estado de ensoñación y la fiebre del narrador en la tercera parte. La estructura nos hace conscientes de que *El espíritu* es una construcción narrativa a partir de la memoria, constituyendo lo que Elizabeth Jelin llama una “narrative memory”: “The process of constructing and conveying narrative memories involves complex negotiations about what is acceptable and what is to be silenced, what can and cannot be said” (Jelin, 2003, 16). Se trata de un proceso dentro del cual el olvido y el silencio suelen jugar un papel central, especialmente cuando se trata de narrar eventos traumáticos. El narrador mismo describe su recuperación de la memoria como una evolución no lineal que incluye “un porcentaje indescifrable de interpretación y tal vez de invención” (Pron, 2012, 205-06). Así que la estructura de la novela es uno de varios elementos metaficcionales que usa Pron para hacernos reflexionar sobre las posibilidades y las limitaciones de la memoria y las narrativas basadas en ella.

El epígrafe con que empieza la segunda parte, una cita de César Aira, alude a ese proceso de negociación mencionado por Jelin al sugerir que “habría que pensar en una actitud, o en un estilo, por los cuales lo escrito se volviera documento” (Pron, 2012, 63). Al darse cuenta que su padre le dejó los materiales para una novela (que a él le hubiera gustado escribir pero que ahora le toca al hijo escribir), el protagonista lidia con cómo cumplir con esa tarea, especialmente con el rol de la verdad. Está muy consciente del hecho de que, para su padre, un periodista, la verdad siempre había sido un elemento muy importante mientras que él no sólo nunca se “había sentido cómodo con ella” (172) sino que había hecho todo para alejarse de ella lo más posible. En vez de ofrecernos una respuesta, nos da una larga lista de géneros que su padre habría eliminado:

“[...] no habría sido una novela alegórica ni una ficción doméstica ni una novela de aventuras [...], tampoco una parábola o una obra de ciencia ficción, de suspenso o una novela social, tampoco un libro de caballerías o un romance; ya puestos a ello, mejor que tampoco fuera una novela de misterio o de terror, aunque lo que resultase de ella diera miedo y pena” (161-62).

Lo único que sabe con certeza es que la novela de su padre sería “Breve, hecha de fragmentos, con huecos [...], hecha de simetrías” (161), es decir, el tipo de novela que estamos leyendo nosotros. Más tarde vuelve a insistir en que la historia de su padre no se puede contar “a la manera del género policial” (169-70), más que nada “porque la resolución de la mayor parte de las historias policiales es condescendiente con el lector” (170-71), convenciéndolo de que al final “los crímenes están resueltos y permanecen encerrados entre las cubiertas de un libro, y que el mundo de fuera del libro se orienta por los mismos principios de justicia de la obra narrada y no debe ser cuestionado” (171). Lo que parece proponer el narrador de *El espíritu* es que los hijos, para contar la

historia de sus padres, deberán buscar una manera distinta de hacerlo, que no obedezca las reglas de ningún género literario y que les permita cuestionar la historia y llegar a sus propias conclusiones. Al mismo tiempo, deja claro que los hijos, a pesar de las dudas que tengan o la falta de conocimientos profundos, tienen el derecho a contar la historia de sus padres, en parte porque también es su historia y porque quizás sus padres “se vean compelidos a corregirme y hacerlo con sus propias palabras, para que ellos digan las palabras que sus hijos nunca hemos escuchado pero que necesitamos desentrañar para que su legado no resulte incompleto” (226).

Al final el narrador decide escribir la historia porque

[...] lo que mis padres y sus compañeros habían hecho no merecía ser olvidado y porque yo era el producto de lo que ellos habían hecho, y porque lo que habían hecho era digno de ser contado porque su espíritu, no las decisiones acertadas y equivocadas que mis padres y sus compañeros habían tomado, sino su espíritu mismo, iba a seguir subiendo en la lluvia hasta tomar el cielo por asalto (220-21).

Insiste en que contar la historia no significa convertirse en el juez de las acciones de sus padres. No se trata de defender sus errores ni de pintarlos como héroes ni villanos, sino de celebrar lo que llama su “espíritu”, su fe y su compromiso con una causa común. Cuando llega a esa conclusión, su padre se despierta del coma y el protagonista le promete que algún día, cuando ambos puedan, hablarán. Regresa a Alemania, pero ya no para escaparse sino con un propósito claro: escribir una novela que necesita ser contada. Aunque el narrador confiesa que de vez en cuando sigue teniendo pesadillas, la novela termina con la esperanza de que haya una salida del terror y que la encontrará con su padre guiándolo (229). Al fin y al cabo, el texto sugiere que la derrota que parece caracterizar a los argentinos no es definitiva; la posibilidad de un

futuro existe, pero requiere un trabajo con la memoria y la aceptación activa y productiva de la herencia que la generación de la posdictadura recibió de sus padres.

En conclusión, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* aboga por el derecho y la responsabilidad de la segunda generación a encarar la transmisión quebrada de la experiencia histórica, de aceptar la memoria familiar e incluso de contar la historia a partir de la reflexividad, lo que no significa juzgar las acciones de sus padres sino tratar de entenderlas y participar en un diálogo que permita la reflexión crítica. Lo que sugiere es que la única manera de escaparse de la prisión de la repetición del trauma es a través de un trabajo con la memoria. Si la amnesia de la que sufre el protagonista al principio de la novela es indicativa de la amnesia deliberada en la sociedad argentina en los años después del fin de la dictadura, su decisión de abrirse a la memoria y de hacerse cargo del pasado es valiente y necesaria para que tanto él como la sociedad argentina puedan mirar hacia el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996.

De Gaulejac, Vincent. *L'Histoire en héritage. Roman familial et trajectoire sociale*. París: Desclée de Brouwer, 1999.

De Gaulejac, Vincent y Haydée Silva Ochoa. "Memoria e historicidad". *Revista Mexicana de Sociología* 64.2 (2002): 31-46. JSTOR. Web. 12 Julio 2016.

Derrida, Jacques y Elisabeth Roudinesco. *For What Tomorrow: A Dialogue*. Trans. Jeff Fort. Stanford, CA: Stanford UP, 2004.

Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

---. “Malvinas: una mancha temática que aún sangra”. *Perfil*: 30 Marzo 2007. Web. 12 Julio 2016.

Hassoun, Jacques. *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996.

Jelin, Elizabeth. *State Repression and the Labors of Memory*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003.

Loureiro, Angel. *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Modern Spain*. Nashville, TN: Vanderbilt UP, 2000.

Makowski, Sara. “Entre la bruma de la memoria. Trauma, sujeto y narración”. *Perfiles Latinoamericanos* 21 (2003): 143-158. Web. 12 Julio 2016.

Muxel, Anne. *Individu et mémoire familial*. París: Nathan, 1997.

Pron, Patricio. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Buenos Aires: Mondadori, 2012.

Ros, Ana. *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trans. Miguel Salazar. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

MAARTEN GEEROMS

UNIVERSITEIT GENT, BÉLGICA

AUTOFICCIÓN Y LEGITIMIDAD DE VOCES

EN LA GENERACIÓN DE LOS "HIJOS":

SOY UN BRAVO PILOTO DE LA NUEVA CHINA DE

ERNESTO SEMÁN Y *UNA MISMA NOCHE DE*

LEOPOLDO BRIZUELA

Analizando dos novelas que retratan figuras paternas implicadas en la represión, pretendo mostrar que, valiéndose del formato híbrido de la autoficción, los "hijos" y sus coetáneos abordan la última dictadura militar introduciendo voces que complementan las de las víctimas y sus familiares. Mientras que *Soy un bravo piloto de la nueva China* contrapone dramáticamente la historia de un represor y su hijo a la de un "hijo", *Una misma noche* está protagonizada por un narrador que lucha por conciliarse con un acto de colaboración de su padre. Si, en ambas obras, la cercanía biográfica entre autor y narrador posibilita una mayor identificación del lector con este último (Arfuch 2013), el recurso a la ficción permite esquivar juicios sobre la verdad de lo narrado y críticas de un adueñamiento "inapropiado" (Blejmar 2014). Propongo que, de este modo, la autoficción facilita no sólo la introducción de estas perspectivas, sino incluso su desplazamiento hacia papeles protagónicos. Remitiendo a Elizabeth Jelin (2007), sostengo que, mediante la incorporación de esos otros "jóvenes de la dictadura" y sus angustias, estos relatos se oponen a lecturas monopolizadoras o corrosivas de la historia dictatorial y abren espacios para reinterpretaciones más incluyentes de la misma.

¿Hace falta ser víctima de la última dictadura argentina para hablar de sus secuelas en la vida propia? Elizabeth Jelin ya indagó esta cuestión hace una década, señalando la paradoja de que tanto el gobierno militar como los movimientos de Derechos Humanos convirtieran a la familia en la metáfora central de sus discursos y sus prácticas (43). Asimismo, Jelin pone en tela de juicio la importancia de la vivencia propia en el proceso de construcción social del sentido, al advertir que “si la legitimidad social para expresar la memoria es socialmente asignada a aquellos que tuvieron una experiencia personal de sufrimiento corporal, esta autoridad simbólica puede fácilmente deslizarse [...] a un reclamo monopólico del sentido y del contenido de la memoria y de la verdad” (58).

Sin embargo, no creo que las advertencias de Jelin hayan sido unívocamente acertadas. Como observa Ezequiel Adamovsky, las organizaciones de familiares tienen el mérito de haber politizado las luchas por la memoria más allá de los lazos de filiación. No obstante, la producción artística reciente de la generación de los “hijos” delata que sigue vigente cierta idea de legitimidad vinculada a la cercanía experiencial con la violencia dictatorial. Hasta el giro reflexivo efectuado por una serie de artistas y escritores “hijos” durante los últimos quince años apunta en esa dirección: eso señala Edurne Portela, quien discierne en *Los topos* de Félix Bruzzone una crítica irónica a lo que ella llama “la politización de la experiencia de ser hijo de desaparecidos” (194), aduciendo que es precisamente su descendencia la que les proporciona a los hijos de desaparecidos la libertad de acercarse con más franqueza a temas delicados como la desaparición, la lucha armada o el acoplamiento entre el parentesco y la lucha política (194).

Aunque obras como las de Bruzzone cuestionan la reivindicación política del sufrimiento propio, éste sigue siendo un criterio poderoso para escribir sobre la última dictadura, hasta impactar escritores cuya familia no cuenta con víctimas directas de la represión. Esto indican las aserciones de, por ejemplo, Julián López, quien legitima la

escritura de *Una muchacha muy bella* vinculando su sufrimiento por la muerte de su madre —en un accidente de circulación— al trauma de la desaparición: “La perversión más absoluta es un Estado que desaparece gente. Las muertes civiles son el horror [...] Imagínate que eso te lo haga el Estado. Mi vieja no fue secuestrada, pero su muerte definió mi vida” (en Frieria 2013).

Al mismo tiempo, el simple hecho de que López pudiera escribir su novela y verla obtener elogios críticos y éxito comercial, delata que los lazos sanguíneos tal vez no determinen la legitimidad para hablar de la represión de manera tan directa como anticipó Jelin. En las páginas que siguen, pretendo desvelar la posición refinada que las novelas *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán y *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela asumen frente a la cuestión de la vivencia directa. Por una parte, ambas novelas tematizan los intentos de varios miembros de la segunda generación por elaborar la relación traumática con un padre implicado en la represión, sean hijos de víctimas o de victimarios; si el texto de Semán sobresale porque un autor “hijo” recurre al punto de vista de un represor y muestra —aunque sea tangencialmente— el destino trágico del hijo de este último, la novela de Brizuela resalta por indagar —a través de la mirada de su protagonista— las secuelas de un acto de colaboración cometido por sus padres. Por otra parte, creo que el mérito de estas obras no consiste sólo en indagar esas experiencias individuales: además, desvelan determinados mecanismos sociales que contribuyeron —y siguen contribuyendo— a justificar la violencia, o que condicionan la elaboración individual y colectiva de sus efectos. Con tal de ahondar en esta dimensión, me centraré en el uso que ambos autores hacen de ciertas estrategias narrativas autoficcionales. A mi juicio, además de facilitar la introducción de perspectivas de la “otra banda”, son éstas que les permiten combinar la perspectiva individual con una preocupación notable por las pautas que rigen las representaciones de la dictadura a nivel social.

Con tal de abordar la autoficción, vuelvo a las reflexiones fundacionales de Doubrovsky, quien acuñó el concepto al describir su *Fils* como “una ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales, si se quiere [una] autoficción” (Doubrovsky apud Casas 10). No obstante, esta definición es insuficiente para describir las novelas de Semán y Brizuela, ya que estos no se limitan a insertar eventos reales en un marco espacial y temporal ficticio: ambos textos giran alrededor de un narrador cuya historia, pese a las semejanzas evidentes con la vida del autor, resiste una lectura autobiográfica. Pese a ello, creo que el uso de la experiencia propia como caldo de cultivo para la ficción representa una distinción clave entre las novelas de Semán y Brizuela, de un lado, y las de coetáneos suyos como Martín Kohan o Carlos Gamerro, de otro. Si éstos ya tematizaron la última dictadura y sus repercusiones en algunas de sus novelas, lo que distingue a Semán y Brizuela es precisamente el hecho de escribir a partir de hechos que vivieron en carne propia, aun si éstos se ficcionalicen claramente.

En el caso de Ernesto Semán, tanto él como su protagonista Rubén Abdela son académicos argentinos radicados en EEUU, cuyo padre era un periodista comunista desaparecido después de una estadía en la China maoísta. Si bien el texto menciona los mismos nombres de la familia Semán como epígrafe de una fotografía igualmente real (185), me sumo al análisis de Jordana Blejmar, según quien este hecho impide precisamente una interpretación biográfica, ya que se trata de fachadas sin referente empírico en el universo de la novela (172). Esto complementa la opinión del propio autor, quien habla de su obra aseverando que “esa parte real hace mucho más fuerte la ficcionalización de todo el resto” (Friera, 2011).

En el caso de *Una misma noche*, a su vez, el autor y el protagonista comparten las iniciales, la fecha de nacimiento, la homosexualidad, la formación musical, el hecho de ser escritores radicados en La Plata, el padre riojano que en vida trabajaba como marino, el apoyo a las Madres de la Plaza de Mayo, y la experiencia de ver a una patota dictatorial pasar por su casa con tal de secuestrar a una vecina. No obstante, otra vez el

nombre de Leopoldo Brizuela no corresponde a nadie concreto en el universo textual. Asimismo, como subraya el mismo Brizuela, el “caso Kuperman” de la novela no es un caso real, sino que se compuso juntando elementos de múltiples testimonios reales: “No puedo decir que la novela sea autobiográfica, no me pasó a mí. Pero es cierto que trabajé con materiales de la memoria, especialmente con textos que no podía cuestionar, datos concretos” (Frieria, 2012).

En otras palabras, ambos autores se proponen un entrelazamiento dialéctico en el que los hechos reales dan profundidad a las reflexiones posibilitadas por la invención novelesca. Asimismo, si los narradores de Semán y Brizuela no gozan de la identidad nominal entre autor y narrador que Doubrovsky considera fundamental, opino que las semejanzas biográficas señaladas anteriormente permiten vincular ambas novelas a las tesis de Vincent Colonna, cuya concepción de la autoficción como “la serie de procedimientos empleados en la ficcionalización del yo” (Colonna apud Casas 18) despacha la identidad nominal como criterio de base y coloca lo autoficcional, al fin y al cabo, en el universo de la ficción. Además, las reflexiones de Colonna permiten hacer el puente con el análisis de *Soy un bravo piloto de la nueva China* efectuado por Blejmar, según quien la ficcionalización le permite al autor liberarse “de todo tipo de condicionamientos y juicios de valor, pues nadie puede juzgar como verdadero o falso un recuerdo que se presenta desde el vamos como invención” (174). Esto hace de la ficcionalización una herramienta para rebasar las limitaciones de los artefactos y los recuerdos directos: contrariamente a un acercamiento puramente referencial, la puesta en ficción permite imaginar experiencias difíciles de representar de otra forma (170), como las de los padres muertos en las novelas de Semán y Brizuela.

Dicho esto, creo que la idea de que los hechos reales vienen a apuntalar una narración en última instancia ficcional deja suficiente espacio para leer estas obras siguiendo el enfoque psicoanalítico de Doubrovsky. Al situar la autoficción “en el espacio entre [la autobiografía y la novela], en un lugar imposible e inalcanzable fuera

de la operación del texto” (54), este subraya que el poder ejercido por el sujeto narrador sobre este universo textual le permite crear múltiples espacios simétricos e incompatibles, y hasta desdoblarse a sí mismo (54-55). De este modo, Doubrovsky vincula la autoficción a la idea, desarrollada por el psicoanálisis, de que todo conocimiento de sí pasa por el (re)conocimiento del otro, puesto que “el ex-analizado sabe muy bien que lo mismo no nace de lo mismo, que su autorretrato [...] le llega del lugar del Otro” (57). A lo largo de este circuito psicoanalítico que el texto permite abrir, se produce una suerte de “verdad ficcional” para insertar en la vida del que escribe. Sin embargo, como señala el propio Doubrovsky, esta verdad nunca podrá ser un calco exacto de la realidad extra-textual:

Tal es la “construcción” analítica: “fingere”, “dar forma”, ficción, a la que el sujeto se incorpora. [...] El implante ficticio que la experiencia analítica propone al sujeto como su biografía verídica es verdadero cuando “funciona”, es decir, si permite al organismo vivir (mejor). (62)

Asimismo, los propios autores hablan de sus novelas en términos que se hacen eco de las reflexiones de Doubrovsky. Si Brizuela observa que “[e]l gran motor de [*Una misma noche*] es esa capacidad que tenemos de modificar el pasado, de modificar la propia memoria y cómo un recuerdo puede ser dicho de muchas maneras” (Friera, 2012), y Semán habla de la imagen familiar en *Soy un bravo piloto de la nueva China* aseverando que “[l]as familias son narraciones de una serie de historias en las que lo que más importa son las ficciones que mantienen a la familia unida, traumática o felizmente, que lo que efectivamente pasó” (Friera, 2011), creo que es legítimo leer sus relatos como puestas en ficción que reelaboran la vivencia propia, sacándole lecciones cuyo valor de verdad rebasa y complementa los hechos reales.

Desde las primeras páginas de *Soy un bravo piloto de la nueva China*, Semán introduce su protagonista Rubén Abdela, hijo del periodista maoísta desaparecido Luis Abdela, mediante el alejamiento físico y mental con respecto a su familia: debido a su trabajo en Estados Unidos, Rubén tarda dos horas en enterarse de que su madre Rosa sufre de un cáncer terminal (24-25). La enfermedad de Rosa viene a romper una serie de rutinas que giran en torno a la distancia y la conservación de datos, como lo señalan los cuadernos y archivos digitales en que registra escrupulosamente todo lo que tenga que ver con su trabajo de geólogo y con sus diligencias diarias (93). Lo afirma el propio Rubén, cuando comenta que “[l]a salud y el futuro de mi madre es algo que está completamente fuera de mi alcance, no importan las anotaciones [...]. El tipo de confort que me provoca registrar mi trote de la mañana es, esta vez, desolador” (94).

La cita señala la relación entre el afán de control y el bienestar, además del desamparo que le provoca a Rubén la ruptura de las costumbres. Al mismo tiempo, la enfermedad de Rosa despierta una serie de recuerdos problemáticos sobre Luis, que en un primer momento es retratado como un intransigente afanado en imponer sus ideas políticas en la vida familiar. Esto se desprende de las dos ocasiones en que sus dogmas lo condujeron a poner en riesgo la vida de Rubén: la primera vez cuando intentó convencer a Rosa de abortar porque tener un segundo hijo representaba “un beneficio burgués que le está negado a los mismos por los que luchamos” (106), la segunda negándose a llevar a su recién nacido enfermo a un médico, con el argumento de “[q]ue mi hijo se cure como un hijo de la villa” (106). Estas dos instancias, en las que la negativa de Rosa a conformarse a la obstinación de Luis le salvó la vida al joven Rubén, incluso antes de que éste se pudiera dar cuenta, siguen persiguiéndole al Rubén adulto en el momento de enfrentarse a la enfermedad de Rosa:

Ahora, [...] con sus años de haber sobrevivido, pensaba en que el problema de un ingreso tan accidentado a este mundo es cómo salvarse luego de una madre

que te ha salvado no una, sino dos veces, de las garras del impío, que me amparó de la muerte y me salvó, para dejar sobre mí una nube terrible que me oprime. (107-8)

En otras palabras: si, para Rubén, la figura de Luis representa una casi-negación de su misma existencia, el rescate por Rosa también implica contraer una deuda que se siente incapaz de saldar. A la hora de gestionar estos sentimientos de descontrol y desolación, los episodios en La Isla jugarán un papel clave.

Desde el inicio de la narración, este espacio distópico aparece paralelamente al Buenos Aires real del siglo XXI, encarnando los lugares “simétricos e incompatibles” *doubrovskianos* que el texto permite evocar. Esta creación de dobles y de nuevos sentidos es subrayada por el doble del propio Rubén, quien en La Isla se encuentra con su ex novia Raquel y constata que ella “no es un fantasma, ni una intriga, sino más bien un desfase cronológico, alguien que ha terminado por encarnar la posibilidad de otro futuro, la esperanza de que otro Rubén es posible” (68).

Con tal de lograr la nueva verdad, la parafernalia de ciencia ficción será imprescindible. Como ya sugirió Ilse Logie, las memorias USB y los escáneres en que los habitantes de La Isla almacenan sus recuerdos desempeñan un papel doble: de un lado, evocan una globalización neoliberal que fija el sentido de eventos pasados y convierte la memoria en una mercancía (114-15); de otro, es precisamente en el espacio imaginario de La Isla que Rubén consigue renegociar su postura hacia Luis (113-14). En efecto, los escáneres proyectan las diversas etapas de un enfrentamiento entre Luis y su verdugo —el policía Aldo Capitán— al que Rubén no hubiera podido asistir de otra manera. En otras palabras: estas imágenes no corresponden a recuerdos vividos por Rubén sino a una memoria construida que, se supone, las claves USB deben mantener intacta, y que será revisada a lo largo de la estadía en La Isla.

Esta reinterpretación ya se vislumbra en la primera parte de la discusión proyectada entre Luis y Capitán, en la que aquél parece como un obstinado cuyo dogmatismo lo lleva hasta menospreciar a otros progresistas cuya concepción de la revolución no concuerda con la suya: “en ese momento los chilenos me daban tanto asco como los franceses, y los dos me daban el mismo asco que cualquier socialista” (152). En cambio, cuando se pregunta si “¿[las] preguntas [de Capitán] no eran acaso las mismas que él le hubiera querido responder a Rosa, si las hubiera podido formular?” (157), se anuncia la renegociación de recuerdos por parte de Rubén, quien consigue concebir un Luis que en última instancia sí se preocupaba por su familia.

Esta evolución culmina en los últimos momentos de la discusión proyectada entre Luis y Capitán, a la que mientras tanto también se han sumado Rudolf y The Rubber Lady, los siniestros dueños de La Isla. En este momento, la fijación de recuerdos se vincula explícitamente tanto a la mercantilización de la memoria como a la negativa de las fuerzas armadas por reconocer su responsabilidad en la represión. A eso apunta el rechazo de Luis al “Reconciliation Tour” que pretende organizar Rudolf, una imitación comercial de la experiencia de los campos, en la que los actores volverían a jugar su papel real (262-66). Llamativamente, Rudolf trata de convencer a Luis con los argumentos moralizantes de quienes abogan por la reconciliación, sin que esto implique juicio alguno para el represor: “Ése no es el espíritu que nos ayuda a encontrar un futuro mejor para todos, Camarada Abdela” (262). La complacencia con que Capitán acepta tomar parte en el “Reconciliation Tour”, en cambio, no sólo contrasta con la negativa de Luis; concuerda con sus actividades de posdictadura, en las que se gana la vida como chófer para una empresa que organiza circuitos de aventura para multimillonarios, manejada por el general bajo cuyas órdenes colaboraba en la represión (253). Por lo tanto, el “Reconciliation Tour” señala la complicidad del neoliberalismo mercantil con la última dictadura, puesto que los represores aprovechan tanto económica como judicialmente de una política neoliberal que fija el sentido del pasado

e impide que la historia se vuelva a escudriñar. La frase con que Luis concluye la discusión, contestándole al argumento de Capitán de que “[e]sto es distinto...” (266), sella el juicio moral sobre este entrelazamiento de intereses: “Distinto las pelotas. Es exactamente lo mismo” (267).

Si bien Luis se mantiene fiel a sus principios rechazando una reconciliación que lo sería sólo en apariencias, sí se muestra dispuesto a un perdón, aunque sea por otros motivos que el olvido o la absolución: “Los perdono, a Capitán lo perdono, condenado como está [...] es lo único que le puedo ofrecer a los que defraudé y a mí mismo [...]. Mi perdón es para mis hijos, para su futuro. Pero el fondo de las cosas es imperdonable, ése es el costo a pagar” (269-70). Este reconocimiento del sufrimiento que sus acciones han provocado en la vida de sus próximos es particularmente significativo a la luz de la severidad con que trató al niño Rubén. De este modo, el texto muestra la voluntad de Rubén de abandonar los rencores hacia Luis y de imaginarse una figura paterna con la que saber vivir después de la muerte de Rosa, creando lo que Doubrovsky llamó un “implante ficticio” que le permitirá “vivir (mejor)” (62). Finalmente, el hecho de que La Isla, con sus interlocutores ficcionales (Raquel, Luis, Capitán, Rudolf, The Rubber Lady), desaparezca pocas páginas después de la discusión final entre Luis y Capitán (275-76) refuerza una lectura doubrovskiana, al evocar el asesinato simbólico del doble, un paso que el crítico francés propone como inevitable en el proceso de reelaboración de sentidos (61).

Asimismo, en semejante interpretación, tampoco es casual la renegociación de posturas que Rubén opera en la realidad bonaerense. Allí también, logra ver a su padre bajo una luz nueva, como muestra su lectura de una carta de Luis a Rosa en la que aquél antepone la revolución a la familia:

[A]un con todas sus vueltas, sus perversiones infatuadas y su pasión fundida entre el futuro y la muerte, la del Camarada Abdela era una carta de amor, y eso es más

que lo que podemos decir de buena parte de la humanidad, y del resto de su obra. El viejo no era un santo, pero comparado con el mundo que lo rodeaba era un gran ser humano. (196)

Como en *La Isla*, Rubén consigue soltar la percepción fija de su padre e imaginarse un Luis falible pero rescatable por sus intenciones, una ficción verdadera (en la terminología de Doubrovsky) a insertar de forma fructífera en el relato de su vida.

Además de representar las perspectivas del “hijo”, del militante y del perpetrador, Semán pone en la práctica su objetivo de “desarrollar una empatía por ese otro que te parece incomprensible [...] sin establecer ningún tipo de equivalencia moral sobre los lugares de cada uno” (Frieria, 2011) incorporando el personaje secundario de Fausto Capitán, quien encarna las angustias con que posiblemente viva el hijo de un represor. Para indagar esta dimensión, hace falta remitir primero a la salud de su padre Aldo: en los últimos capítulos de la novela, éste cae en una sordera psicósomática desencadenada por su complicidad en la desaparición de Luis (208-9). Sin embargo, este deterioro psicológico no le inspira ninguna conciencia de culpabilidad, hecho que señala su negativa violenta a admitir su implicación en los vuelos de la muerte ante su esposa (217). Esta denegación del habla se plasmará después en un mutismo que complementa la sordera, si bien es de otra índole:

Hasta para Capitán mismo estaba claro que si la sordera había sido un ataque externo que lo había dominado y contra el cuál todavía aun no sabía qué podía hacer, el mutismo era todo lo contrario, una maniobra exitosamente diseñada y ejecutada por él mismo, que lo había blindado contra cualquier amenaza exterior y le había dado, en medio de su tensión, una enorme sensación de paz y tranquilidad. (255)

El mutismo deliberado y la sordera psicossomática evocan la falta de remordimiento y la negativa de las FFAA a abordar la violencia dictatorial, hecho que obstaculiza la elaboración de la misma. El daño provocado por este rechazo lo encarna Fausto, quien habla de su sufrimiento por el silencio paterno, describiendo la vida familiar de posdictadura como un “cuadro paranoico depresivo profundo” (254). La negativa de Aldo a hablar del pasado constituye una negación de Fausto y de sus necesidades, que refleja la de Luis oponiéndose al nacimiento y la asistencia médica de Rubén. En ambos casos, el padre antepone la ideología al bienestar del hijo, con efectos devastadores en la vida de este último. No obstante, destacan las disparidades entre el equilibrio que Rubén acaba hallando y la suerte dramática de Fausto. Llamativamente, es precisamente el hecho de que Luis ya no esté lo que le procura a Rubén la ocasión de imaginar una versión alternativa de su padre con el que sí se puede reconciliar. Fausto, en cambio, sigue confrontándose con un padre que rechaza toda responsabilidad, negándole a su hijo la oportunidad de renegociar sus recuerdos traumáticos.

A continuación, además de esta dimensión individual, el relato sugiere un vínculo entre el asesinato de Aldo y la falta de reconocimiento a nivel social. Esta incompreensión se expresa en una noticia periodística dedicada al hecho, la cual comenta que “[l]as fuentes de la Federal [...] dijeron desconocer si había conflictos familiares entre padre e hijo que pudieran explicar el trágico episodio que anoche sacudió el tranquilo barrio de Boedo” (282-83). De este modo, el texto sugiere que el silencio del represor podría no ser la única implicación del actuar de Fausto: el hecho de que el asesinato impide que Aldo sea enjuiciado señala que la justicia tal vez también se juegue en el reconocimiento colectivo hacia esos hijos de represores que sufren por las acciones de sus padres.

Una misma noche, por su parte, da un paso más en el camino esbozado por Semán, al convertir la complicidad en lugar de enunciación. Desde el vamos, su protagonista

Leonardo Bazán explicita el conflicto entre hacer constar su versión del robo de la casa vecina, por una parte, y una inexplicada imposibilidad de hacerlo, por otra parte: “[s]i me hubieran llamado a declarar [...] Pero es imposible. Quizá, por eso, escribo” (13). La concepción de la escritura como modo de tratar acontecimientos indecibles nos coloca desde el vamos en el campo de la escritura autoficcional, hecho que se vuelve a confirmar cuando Leonardo se refiere a sus esfuerzos por indagar sus recuerdos mediante la escritura como “mi propio interrogatorio” (138), evocando un desdoblamiento que se hace eco de las tesis de Doubrovsky. Poco después, Leonardo explicita que el robo le recuerda una noche de 1976 en que la familia Bazán colaboró con una patota que quiso entrar en la casa de las vecinas judías; la opresión prolongada del recuerdo señala su carácter traumático. Finalmente, la exclamación “¡Si ni siquiera hablamos de eso entre nosotros!” (40), indica que —como Fausto Capitán— Leonardo enfrenta un tabú familiar que impide la elaboración.

Si, al inicio, la escritura parece representar una alternativa a la declaración judicial, pronto cobra connotaciones ambiguas por responder a lo que Leonardo llama “el conocido deseo de escaparme” (25), vinculando la escritura al instinto de huida y sugiriendo que ya antes había razones de fugarse. A lo largo del texto, este impulso se vincula a la figura del padre, quien gradualmente se revela como un hombre abusivo cuyas ideas autoritarias, machistas y antisemitas representan una negación de todo lo que define a Leonardo (la sensibilidad estética, la compasión, la homosexualidad, la militancia por los derechos humanos...). La cita siguiente, pronunciada en el presente de la narración, delata la distorsión profunda y prolongada entre ambos:

Y yo, ¿no había seguido haciendo lo mismo, cambiando el teclado de mi piano por la máquina de escribir y después por la computadora, refugiándome en el arte de mentir mientras los demás matan? (163)

Este fragmento da a entender no sólo el instinto de fuga y sus vínculos con la creación artística, sino también la lógica bélica que Bazán padre le impuso a su hijo y al hogar familiar, y que sigue determinando las decisiones de Leonardo hasta décadas después. Asimismo, esta negación del hijo por parte de un padre intolerante, vincula la historia de Leonardo a las de Rubén Abdela y Fausto Capitán en *Soy un bravo piloto de la nueva China*. A fin de estudiar las divergencias y paralelos con la novela de Semán, será, por tanto, preciso indagar las formas en que Leonardo recompone su historia, y averiguar qué lugar le atribuye a su padre en ella.

Contrariamente a Fausto, Leonardo sí cuenta con cierto reconocimiento social en el personaje de Miki, un ex discípulo suyo e hijo de padre asesinado en dictadura. Desde el inicio, éste resulta ser el único a quien Leonardo habla abiertamente de la complicidad paterna:

Para algunos seremos, claro, héroes. Para otros, cómplices —digo, temblando—
. Colaboracionistas.

Miki me mira como si exagerara. Entonces decido arriesgarme. (37)

Este patrón se repite en otras conversaciones con Miki, indicando que quizás se espere cualquier empatía antes de los afectados directos y de los que llevan décadas luchando por la memoria y la verdad, que de los vecinos cómplices preocupados por mantener las apariencias. Por tanto, si finalmente Leonardo llega a una nueva verdad, no es casual que el momento catártico decisivo llegue al final de una visita a la ESMA organizada por Miki. A finales de la misma, Leonardo logra entender a su padre, sin que eso implique perdón, al observar que quienes fabricaban las picanas no eran “Massera, Chamorro, el Tigre Acosta, los elegantes oficiales que dormían en esos cuartitos. No. Para eso contrataban a la gente del pueblo, como mi padre y yo”. (242). Aun si no duda de la complicidad ávida del padre, Leonardo se da cuenta de que quizás haga falta

distinguir entre la responsabilidad de su padre y la de los oficiales o altos mandos. Si, en ese momento, logra ponerse en el lugar del padre y entender su colaboración de una forma matizada, cabe destacar que esta comprensión no surge de la nada: ya antes vislumbró en qué medida la descendencia racial y social de su progenitor —un indio pobre de una región fronteriza, seleccionado para recibir formación militar en la ESMA durante la década del treinta— podría contribuir a explicar sus posturas reaccionarias y su lealtad a las fuerzas armadas. Así, cuando reflexiona sobre el posible encuentro de su padre con el capitán nazi Hans Langsdorff en la ESMA, Leonardo llega a preguntarse:

¿Y si el odio que mi padre sentía por los judíos se lo hubieran inculcado en la ESMA? ¿Si se lo hubieran concedido como el mayor premio a cambio de su sumisión de por vida: el placer insospechado de saber que hay un estrato aún más bajo en la escala, de poder despreciarlo, de hermanarse en el odio con quienes siempre lo habían despreciado a él? (103)

De esta forma, opino, es posible matizar el análisis de la complicidad en *Una misma noche* ya efectuado por Fernando Reati, quien echa mano al concepto de la “culpa política” de Karl Jaspers. Por mi parte, opino que el texto de Brizuela se deja vincular antes bien a las reflexiones de Michael Rothberg, quien destaca que el modelo de Jaspers concibe el Estado como único catalizador posible de culpas compartidas. A mi juicio, la novela de Brizuela confirma la idea de Rothberg, según quien la clase social, la raza, el género..., también son susceptibles de producir responsabilidades colectivas. Esta comprensión resulta decisiva para el proceso de elaboración de Leonardo, quien se da cuenta de que “[c]on esos mismos saberes con que mi padre construyó mi casa, se construyó —hombres como él construyeron— el campo de concentración” (242). En suma, no sólo está en juego la dificultad de dar sentido a la culpa del padre, sino también las pautas que orientan su misma existencia: si en el presente Leonardo es un intelectual

kirchnerista de clase media, una situación que le permite juzgar a su progenitor, esto se debe en parte a la misma formación militar que explica la simpatía de éste por las FFAA y la represión.

A continuación, después de la visita, se abre una ruptura entre Miki y Leonardo cuando éste confiesa que, en última instancia, no consigue entender la lucha armada. Su ex alumno reacciona de forma ambigua: “[é]l me mira sonriendo, creo, infinitamente dolido. O quizá no. Quizá son delirios tejidos por la culpa. Pero de algo estoy seguro; esta es la despedida” (246). Si este fragmento parece confirmar la idea de un posible reclamo monopólico sobre la memoria por parte de los descendientes, yo creo que el hecho de que el único interlocutor que Leonardo encuentra a lo largo del relato sea el hijo de una víctima, representa una corrección importante a las advertencias de Jelin. Asimismo, esta ruptura después de la catarsis culminante de la novela nos devuelve a las tesis de Doubrovsky y al asesinato simbólico del interlocutor, sin el que la nueva verdad ficcional no podría acabar de nacer.

Al final, después de varios intentos fracasados de dar sentido a los acontecimientos del 76 por el camino de la escritura, el desenlace sugiere que acaso ese nuevo entendimiento se halle más allá de la representación consciente y racional. A eso apuntan las preguntas que se hace Leonardo después de la visita a la ESMA: “¿No será el horror el más alto grado de verdad que nos animamos a concebir? ¿Un umbral que [...] la imaginación alcanza a transponer aunque uno ya no tenga la valentía de recordarlo?” (249). En contraste con su ansia inicial de captar el sentido de lo ocurrido mediante la escritura, viene naciendo la aceptación de un “más allá del sentido”, cuyas contradicciones acaso sí se pudieran juntar mediante la transposición imaginativa. Esto lo confirma la pesadilla subsiguiente, en que la figura del padre se asocia conjuntamente a los tropos de la salvación (255-56) y la monstruosidad (259-61), otro desdoblamiento imposible de efectuar fuera del ámbito de la ficción.

Finalmente, el último sueño de Leonardo, que sigue a pocas páginas de la pesadilla ya mencionada, echa mano de un recuerdo feliz que precede a la dictadura, sugiriendo que el impacto de los recuerdos del 76 se va desvaneciendo (270-71). Esto lo confirma también el hecho de que, justo antes de este último sueño, Leonardo se niega a contestar una llamada que bien podría venir de los intrusos de la casa vecina, “con una extraña sensación de fuerza” (269), exhibiendo un vigor que no se le había notado antes en el relato. Por tanto, el final de la novela —en el que la frase “Cierro los ojos y veo el fondo espléndido, el centro de la tierra. Su negrura.” (271) es seguida por una página negra— señala que quizás por fin haya terminado el interrogatorio.

REFLEXIONES FINALES

En resumen, creo que, introduciendo puntos de vista que rebasan el ámbito de las víctimas, *Soy un bravo piloto de la nueva China* y *Una misma noche* rebaten las advertencias de Jelin al mostrar que el énfasis en la vivencia propia no impide la inclusión de voces más allá de las de las víctimas. Esto nos indica la indagación en la psychè de Aldo y Fausto Capitán en la novela de Semán, y el protagonismo de un hijo de cómplices en la de Brizuela. El papel clave del “hijo” Miki en *Una misma noche*, junto con el simple hecho de que se haya vuelto posible representar esas perspectivas, afirma —al menos parcialmente— la apertura progresiva a formas de implicación, tanto sincrónicas como posteriores, que trascienden el ámbito de la víctima.

Asimismo, si en la narrativa de los “jóvenes de la dictadura” es habitual ficcionalizar esas perspectivas particulares para responder a la fragmentariedad y precariedad de los recuerdos, opino que Semán y Brizuela dan un paso más: en sus novelas, la autoficción permite combinar una notable hondura psicológica con el abordaje de cuestiones sociales y políticas que rebasan las dicotomías víctima-

perpetrador y privado-público (las implicaciones individuales y sociales de un acercamiento reificador a la memoria de la dictadura, la proveniencia social y racial que contribuye a comprender la complicidad). Por tanto, cabe preguntarse si estos textos autoficcionales —como los de otros “hijos” más— no vuelven a develar, antes bien, el entrelazamiento dialéctico entre vida familiar y vida política, rompiendo con una separación estricta entre ambas esferas que —como lo subraya sobre todo la discusión entre Luis Abdela, Aldo Capitán, Rudolf y The Rubber Lady en *La Isla*— acaba aprovechándoles más a los que prefieren que la represión y sus secuelas no se vuelvan a escudriñar.

Además, llama la atención el hecho de que, en ambos relatos, los hijos que logran un equilibrio nuevo son aquellos cuyo padre ya no está. Específicamente, el final dramático de la historia de los Capitán en *Soy un bravo piloto de la nueva China* señala que el silencio paterno puede fácilmente convertirse en un obstáculo siempre presente a la elaboración del trauma. En cambio, los protagonistas Rubén y Leonardo, a quienes la ausencia paterna les obliga a buscar nuevas formas de relacionarse con el pasado, se ven forzados a un esfuerzo imaginativo del que nace un nuevo entendimiento crítico pero matizado, no sólo de los motivos de sus padres respectivos, sino también de sus posturas hacia ellos. De este modo, logran convertir la ausencia del padre muerto en un lugar de renegociación y de resiliencia. Además, se podría aducir que si la novela de Semán se adscribe de forma directa a las reflexiones de Gabriel Gatti sobre las “narrativas para la ausencia de sentido” (115), la de Brizuela las extiende al convertir la complicidad paterna en un espacio dentro del que también se puede vivir, crear y hasta trabajar con las Madres de la Plaza de Mayo (como es el caso del propio Brizuela y de su protagonista).

Sin embargo, incluso si ambas obras introducen puntos de vista antes poco o nada admitidos en la narrativa de los “hijos”, estas perspectivas siguen siendo caracterizadas por su cercanía con la represión, indicando que la experiencia particular

del dolor sigue albergando cierto poder de legitimación. Esta constatación nos conduce a otra serie de preguntas a las que no tendré la oportunidad de contestar aquí, pero que merecen ponderación en investigaciones futuras: ¿cómo enmarcar esta persistencia del lazo particular con el dolor en el proceso de construcción de memorias individuales y colectivas? Aun si ambas novelas indagan cuestiones que rebasan la implicación directa y la esfera privada, ¿cómo influirá esa preponderancia del sufrimiento propio en la transmisión de la memoria de la dictadura a generaciones que no la vivieron? ¿Cómo se hará el puente de estas narraciones hacia otras que inevitablemente se enunciarán desde lugares más alejados en el tiempo? Las posturas reflexivas y las preocupaciones sociales que asumen los “jóvenes de la dictadura” en sus obras ratifican la esperanza de que esta evolución al menos no tenga por qué desembocar en un machacar estéril de estereotipos reificados, ni en los reclamos excluyentes contra los que alertó Jelin.

BIBLIOGRAFÍA

- Adamovsky, Ezequiel. “Los tenaces”. *Revista Anfibia*, 2017, <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/los-tenaces/>. Consulta: 21 de mayo 2017.
- Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2013.
- Blejmar, Jordana. “Copyright de la memoria, autoficción y novela familiar en ‘Soy un bravo piloto de la nueva China.’” *Kamchatka: revista de análisis cultural*, número 3, 2013, 169-179.
- Brizuela, Leopoldo. *Una misma noche*. Alfaguara, 2012.
- Casas, Ana. “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. *La autoficción: reflexiones teóricas*, editado por Ana Casas, Arco/Libros, 2012, 9-42.

- Doubrovsky, Serge. 2012. “Autobiografía/verdad/psicoanálisis”. *La autoficción: reflexiones teóricas*, editado por Ana Casas, Arco/Libros, 45-64.
- Friera, Silvina. “No estoy hablando del pasado, es una vivencia sin tiempo”. *Página | 12*, 27 de marzo 2012, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-24721-2012-03-27.html>. Consulta: 13 de junio 2017.
- . “La orfandad es una idea muy difícil para la cultura”. *Página | 12*, 23 de septiembre 2013. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-29976-2013-09-23.html>. Consulta: 13 de junio 2017.
- . “Quise hacer un collage de distintos recuerdos y memorias”. *Página | 12*, 7 de marzo 2011, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-20966-2011-03-07.html> Consulta: 6 de julio 2017.
- Gatti, Gabriel. *El detenido-desaparecido: narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Trilce, 2008.
- Jelin, Elizabeth. “Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidad de la palabra”. *Cadernos Pagu*, número 29, julio-diciembre 2007, 37-60.
- Logie, Ilse. “Reformulaciones Literarias Del Imaginario Posdictatorial Argentino: El caso de *Soy Un Bravo Piloto De La Nueva China* De Ernesto Semán”. *Representaciones de la violencia en América Latina: genealogías culturales, formas literarias y dinámicas del presente*. Ed. Ana María Amar Sánchez & Luis F Avilés. Vol. 44. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2015, 95–119.
- Portela, Edurne. “La escritura de la memoria en la nueva narrativa en español: una perspectiva transatlántica”. *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): Un diálogo entre creadores y críticos*, editado por Palmar Álvarez-Blanco & Toni Dorca. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2011, 189-197.
- Rothberg, Michael. “Michael Rothberg discussing ‘Multidirectional Memory and the Implicated Subject’”. *Postgraduate Seminar ‘Memory, Trauma and Violence. Transnational Holocaust Memory Research Cluster.*, University of Leeds, 3 de marzo

2016. <https://www.youtube.com/watch?v=zzAQrsel8b0&feature=youtu.be>.

Consulta: 20 de diciembre 2016.

Semán, Ernesto. *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Buenos Aires: Mondadori, 2011.

CAPÍTULO 4

ENTRE DOS GENERACIONES

ISABEL MARTÍN PIEDRABUENA

UNIVERSIDAD DE ANGERS

DOS RELATOS COLECTIVOS DE EX PRISIONEROS

POLÍTICOS DE LA DICTADURA ARGENTINA

DESPUÉS DE LA CRISIS DE 2001: REAPROPIACIÓN DE
SU IMAGEN PÚBLICA POR PARTE DE LAS VÍCTIMAS

Este trabajo analiza el contexto histórico en el que fueron publicados en Argentina dos relatos colectivos que recogen la memoria del encierro y estrategias de resistencia de prisioneros políticos varones y mujeres: *Del otro lado de la mirilla. Olvidos y memorias de los ex presos políticos de Coronda. 1974-1979*, editado en 2003, y *Nosotras, presas políticas*, obra colectiva de 112 prisioneras políticas entre 1974 y 1983, publicado en 2006. El estudio parte de la constatación de cierto silencio en el espacio público durante la transición democrática acerca de los presos políticos y sitúa estas publicaciones como un punto de ruptura de ese silencio en la Argentina después de la gran crisis. Luego del análisis de la naturaleza de cada una de estas obras, de sus coincidencias y diferencias, pondera su importancia en la construcción de la memoria de la dictadura.

El relato de los ex prisioneros políticos ha tardado en encontrar una escucha masiva en Argentina. Aunque se han publicado testimonios entre el final de la dictadura, en 1983 y el año 2000 —fecha considerada por algunos investigadores como el fin de

la transición—¹⁸⁹ bajo formas diversas —relatos autobiográficos, entrevistas o estudios científicos—, se trataba, en su mayoría, de obras de pequeña tirada, sin reedición y con poco eco en la opinión pública. No fue sino después de la llegada del nuevo milenio y después del choque social producido por la crisis de 2001 que esos relatos fueron masivamente escuchados. Vamos a revisar las causas de ese casi silencio así como su ruptura, a través del estudio de dos publicaciones de relatos de encierro y estrategias de resistencia elaboradas por ex prisioneros políticos en 2003 y ex prisioneras políticas en 2006, respectivamente: *Del otro lado de la mirilla. Olvidos y memorias de los ex presos políticos de Coronda. 1974-1979* y *Nosotras, presas políticas. Obra colectiva de 112 prisioneras políticas entre 1974 y 1983*. Examinaremos el contexto de creación y publicación de esos dos libros y explicaremos las razones por las que los consideramos emblemáticos para la memoria de los ex prisioneros de la dictadura.

La imagen de los ex prisioneros políticos argentinos ha sido vituperada durante largo tiempo, primero, durante la dictadura, en los centros clandestinos de detención y en las prisiones oficiales donde, como lo afirman los ex presos y lo confirman los documentos militares descubiertos, todo estaba pensado para degradarlos, humillarlos y arruinarlos física y psíquicamente; fuera de las prisiones, la propaganda orquestada por los diferentes gobiernos militares en la prensa, las fábricas e incluso en los establecimientos escolares va a continuar presentando a todo opositor al régimen —y no solamente a los militantes políticos asociados a los grupos que habían pasado a la clandestinidad— como peligrosos y potencialmente violentos. La llegada de la democracia y la liberación de los prisioneros políticos no van a liberar sus voces ni cambiar su imagen negativa de manera inmediata. Un aparato represor casi intacto, la imposibilidad de obtener justicia a causa de las leyes de Punto Final (1986) y de

¹⁸⁹ Ver Mazzei, D., “Reflexiones sobre la transición democrática argentina”, en *Revista PolHis*, número 7, primer semestre, 2011.

Obediencia Debida (1987), y la persistencia de una imagen relacionada a la violencia les ha impuesto pesados silencios durante la transición e incluso más tarde.

CAUSAS MÚLTIPLES DE UN SILENCIO ENSORDECEDOR

La persistencia del aparato represor se manifestó groseramente en momentos como la desaparición de Julio López en plena democracia en 2006,¹⁹⁰ pero también de maneras más discretas como las amenazas anónimas que recibieron ex presos políticos vueltos del exilio.¹⁹¹ En cuanto a la persistencia de una imagen de los ex prisioneros políticos relacionada con la violencia incluso después de la dictadura, no se puede adjudicar solamente a la prensa adepta al régimen. La aparición en el espacio público de la llamada “teoría de los dos demonios” en el prólogo de la primera edición del *Nunca Más*¹⁹² describiendo un “terror que provenía tanto de la extrema derecha como de la izquierda”,¹⁹³ y la presencia de “víctimas inocentes de terrorismo o siquiera de pertenecer a los cuadros combatientes de la guerrilla”¹⁹⁴ dejaba implícita la idea de

¹⁹⁰ Este obrero, ex preso político, desapareció cuando se dirigía a testimoniar en el juicio a un ex comisario de la Policía de Buenos Aires acusado de tortura.

¹⁹¹ La escritora Alicia Kozameh relata que tomó la decisión de abandonar nuevamente Argentina como consecuencia de amenazas recibidas a finales de 1987, luego de la publicación de su primera novela, *Pasos bajo el agua*, una ficcionalización de su experiencia carcelaria. (Entrevista en el programa El perseguidor, Radio Universidad de Rosario, 3-6-2013).

¹⁹² Informe de la comisión nacional sobre la desaparición de personas creada por el nuevo gobierno democrático, compuesta por personalidades influyentes de la vida cultural, jurídica y política del país para hacer un inventario fiel de los casos de tortura que pudiera ser utilizado como documento durante los juicios a los militares.

¹⁹³ *Nunca Más*, Buenos Aires: Eudeba, 1984, 7. En este enunciado, dos fuerzas son puestas en correspondencia, dos fuerzas igualmente violentas y que disponían de las mismas importantes capacidades de acción; mientras que sabemos que el Estado —y sobretodo un estado dictatorial— posee recursos largamente superiores a los de cualquier grupo político. En este tipo de discurso, las víctimas no son evocadas. En efecto, el prólogo presenta como víctima al resto de la sociedad.

¹⁹⁴ *Op cit.* 9.

víctimas que han merecido la tortura y el encierro dictatorial, discurso prejudicial para los ex presos políticos. Aunque el o los orígenes de este discurso es un debate que aún no está saldado,¹⁹⁵ impuso largo tiempo a los testigos sobrevivientes un silencio alrededor de las actividades de militancia política con el fin de “inocentarlos”, obligándolos a enmascarar su identidad, edulcorar su pasado, en suma, a callarse. Por eso el testimonio de los sobrevivientes se vio durante años “aseptizado”, “despolitizado”, “inocentado”.

Un ejemplo de esta demanda tácita de autocensura lo constituye la negativa de una de las protagonistas de *La noche de los lápices* a participar en los dos proyectos que ilustran ese acontecimiento: el libro¹⁹⁶ y la película,¹⁹⁷ esta última muy utilizada en los liceos durante la transición. Emilce Moler explica en 2007¹⁹⁸ su rechazo argumentando un desacuerdo con los autores del libro alrededor de las verdaderas causas de su detención: la militancia política. En efecto, tanto el libro como la película dejan entender que los adolescentes militaban solamente en el centro de estudiantes y luchaban por el precio del transporte estudiantil. En realidad, una parte de estos jóvenes militaba en Montoneros y otra en la Juventud Guevarista, dos agrupaciones activas en la guerrilla. Moler insiste en que ellos no eran jóvenes “ingenuos” e “inocentes” como el libro y la película han pretendido sino, al contrario, activos y comprometidos políticamente. ¿Por qué haber esperado a 2007 para decirlo?

Los años de la transición democrática fueron de gran incertidumbre debido a las amenazas de regreso de los militares que se negaban a ser juzgados. Las leyes de

¹⁹⁵ Para un estudio exhaustivo sobre las representaciones de la violencia en el prólogo del *Nunca Más* véase Crenzel, E., en *Contenciosa*, Año I, nro. 1, segundo semestre 2013.

¹⁹⁶ Seoane, M. y Ruiz Núñez, H., *La noche de los lápices*, Buenos Aires: Contrapunto, 1986. El libro se presenta como una investigación periodística de la noche del 16 de septiembre de 1976, cuando siete jóvenes estudiantes fueron secuestrados, torturados y asesinados en La Plata.

¹⁹⁷ Olivera, H., *La noche de los lápices*, 97 min., Argentina, 1986.

¹⁹⁸ Entrevista en *El monitor de la Educación* N°14, “A 31 años de La noche de los lápices”, 2007.

“Obediencia debida” y “Punto final”, promulgadas con la intención de calmar la situación y pacificar la sociedad, sirvieron en realidad para proteger a los represores y dejar a los sobrevivientes en la precariedad. Esta se vuelve visible cuando descubrimos algunos detalles que han condicionado sus vidas; por ejemplo, la profesión de Moler, quien, al salir de prisión vivió un año en libertad vigilada y deseando comenzar estudios universitarios tuvo que solicitar autorización a las autoridades militares, la cual le fue negada. Ella dedujo que toda carrera en relación con el pensamiento le sería negada. Por eso decidió elegir “los estudios más desconectados de la realidad”.¹⁹⁹ Para ella, las matemáticas. Al final de la dictadura, en 1983, no había terminado sus estudios; podría haber cambiado, pero no lo hizo, convencida de que el aparato represivo seguía intacto. De hecho, es difícil encontrar testimonios de estas personas fuera del contexto de los juicios históricos para los que fueron solicitadas en 1985. Argentina debió esperar que el nuevo milenio estuviera ya bien comenzado para poder introducir esta discusión: el proyecto político de las víctimas de la dictadura.

LA GRAN RUPTURA DEL SILENCIO: CUÁNDO Y DE QUÉ MANERA

Con la llegada del nuevo milenio, dos acontecimientos van a cambiar el contexto socio-político en el que los ex presos políticos buscaban dificultosamente hacerse escuchar: por una parte, la grave crisis económica que Argentina conoció en 2001, por otra parte, los nuevos juicios a los militares posibilitados por el gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007) a partir de 2003. El primer evento conmocionó a la sociedad argentina en su conjunto. En algunos días, una serie de gobernantes se sucedieron para ocupar el sillón presidencial sin tener realmente soluciones a la crisis, desacreditándose

¹⁹⁹ *Idem.*

y desacreditando la función pública. El pueblo, excedido, salió a la calle para echar a unos gobernantes que no estaban a la altura. Esta crisis de representatividad de la clase política argentina generó un vacío rápidamente ocupado por las reivindicaciones de los sectores más olvidados de la población. Era la revuelta de los “piqueteros”, los sectores más golpeados por la crisis que, cortando las vías de acceso más importantes, obligaba a sus conciudadanos a escuchar por fin su voz. Esta primera toma de la palabra pudo alentar a otras voces hasta entonces inaudibles en el espacio social. Los ex presos políticos constituían uno de esos grupos. El segundo suceso, los nuevos juicios a los militares, se encuadra en una política memorial: la anulación en 2003 de las leyes mencionadas, pero también el descuelgue de los retratos de los dictadores Jorge Videla y Roberto Bignone de los muros de la Escuela militar (2004; la creación del Museo de la Memoria en los locales de la ESMA, el antiguo centro de tortura (2004); la disculpa en nombre del Estado que el presidente Kirchner dirige a las víctimas (2004). Una serie de medidas simbólicas determinantes para comenzar a cambiar la representación social de las víctimas de la dictadura y que han facilitado la toma de palabra de los ex presos políticos.

Por supuesto, estos cambios deben ser considerados en el contexto más amplio de toma de palabra de asociaciones muy activas como Abuelas y Madres de Plaza de Mayo, Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, H.I.J.O.S., entre otras. De hecho, hay que reconocer que, antes del nuevo milenio y los dos eventos mencionados, estas asociaciones eran el único sostén de los ex presos políticos, quienes evolucionaban en una especie de silencio respecto de la legitimidad de su estatuto de víctima. En numerosas situaciones, esas víctimas debieron defenderse por sí mismas frente a ataques de sectores conservadores o, peor, de antiguos torturadores encontrados en los sets de televisión. Por primera vez, una institución estatal emitía un discurso legitimador sobre el estatuto de las víctimas. Las protestas

contra esa elección política no cesaron, pero los ex prisioneros políticos en su conjunto, habiendo por fin obtenido un reconocimiento social,²⁰⁰ pudieron renovar fuerzas para hacer valer sus derechos y hacerse oír como interlocutores legitimados por el discurso oficial. Finalmente, la figura del Estado que, en otra época —ilegítimo, pero de todas maneras, dueño del poder— los había perseguido, humillado y encarcelado, pidiéndoles ahora excusas volvía a darles un lugar en la escena pública.

A partir de 2003, cuando la encarcelación de los responsables de la dictadura empieza a ser al fin posible, la sociedad argentina comienza a conocer un aumento del interés por la historia reciente. Documentales, ensayos, artículos se multiplican. Realizadores, investigadores y periodistas solicitan a los protagonistas directos de ese período de la historia para darles la palabra. Políticos, claro, pero también militantes de los años 70 pudieron finalmente contar su versión de la historia. Una ola de biografías y memorias de militancia invadió las editoras.²⁰¹ Los sobrevivientes de crímenes contra la humanidad pudieron por fin sentirse reconocidos por la sociedad argentina. Los testimonios coinciden: se les había devuelto la dignidad. Es en ese contexto que son publicados los dos libros de testimonios que concentran nuestra atención: *Del otro lado de la mirilla. Olvidos y memorias de los ex presos políticos de Coronda* (2003) y *Nosotras, presas políticas* (2006).

²⁰⁰ Ricoeur, , *Parcours de la reconnaissance*, Paris: Gallimard, 2004.

²⁰¹ Cuatro ejemplos de una larga lista: Actis, M., Aldini, C. I. y Lewin, M., *Ese infierno, conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2001; Robles, A. *Perejiles, Los otros Montoneros*, Buenos Aires: Ed. Colihue, 2004; Giussani, L. Buscada. *Lili Massafiero: de los dorados años cincuenta a la militancia montonera*, Buenos Aires: Ed. Norma, 2005; Saidon, G., *La montonera, Biografía de Norma Arrostito, la primera jefa de la guerrilla peronista*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2005.

DOS PUBLICACIONES EMBLEMÁTICAS

¿Por qué estos dos testimonios producen una ruptura con lo publicado hasta entonces?

- Por la forma de presentación de esas memorias: colectiva. Algunos de los participantes ya habían tomado la pluma antes de estos proyectos —ya sea en forma de relatos ficcionales o testimoniales—, pero ahora se trataba, por primera vez, de una toma de palabra de los ex presos políticos, que se presentaban como conjunto, como grupo. No podemos afirmar que lo hacían como “grupo político” ya que, recorriendo las páginas de los dos libros constatamos que políticamente los dos grupos son heterogéneos; pero se presentaban por primera vez como “generación comprometida”.
- Por los medios con los que esos documentos han sido producidos: propios, y no a través de subvenciones del Estado. Pensamos que puede ser una manera de proteger su independencia y de evitar que su proyecto, ligado a políticas de memoria del partido en el poder, sea recuperado por éste. El proyecto, en ambos casos, sobrepasa el marco de un solo partido político.
- Por la intención de ese testimonio: explicitada en el prefacio de cada libro, consiste en que ambos grupos, hombres y mujeres, pretenden presentar un testimonio colectivo de formas de resistencia colectiva a los planes de destrucción de la dictadura. Consideramos que la voluntad explícita manifestada en ese discurso de memoria histórica porta también mensajes implícitos que proponemos analizar.

*Del otro lado de la mirilla. Olvidos y memorias de los ex presos políticos de Coronda. 1974-1979*²⁰²

Es la obra colectiva de un grupo de 60 ex presos de la prisión de Coronda, en Santa Fe. Por esa cárcel de máxima seguridad pasaron más de mil presos políticos; pero algunos de ellos, que siguen viviendo en Santa Fe y que siguen en contacto, decidieron en 1999 que debían dejar de quejarse de que “el testimonio colectivo de los ex presos políticos, testigos directos del terrorismo de estado y del funcionamiento de la maquinaria del horror, todavía no había sido dado a la sociedad”.²⁰³ En este discurso reconocemos el largo silencio mencionado. Eso los condujo a emprender este trabajo de compilación de testimonios de lo que era la vida cotidiana en esa cárcel, las múltiples vejaciones que debieron soportar y las formas creativas de resistir.

*Nosotras, presas políticas. Obra colectiva de 112 prisioneras políticas entre 1974 y 1983*²⁰⁴

Es un conjunto de memorias de un grupo de ex presas políticas de la cárcel de Devoto, en Buenos Aires. Ellas cuentan su vida cotidiana a través de sus recuerdos, cartas y dibujos en trozos de papel. El libro está acompañado de un CD con cartas enviadas a sus familias y otros documentos de la época. La gestación del libro, definido como un trabajo de memoria colectiva, comenzó al mismo tiempo que la del grupo masculino, una mayor cantidad de testimonios en el de ellas puede explicar una publicación más tardía.

²⁰² AAVV., *Del otro lado de la mirilla. Olvidos y memorias de los ex presos políticos de Coronda. 1974-1979*, Santa Fe: Ed. El Periscopio, 2003.

²⁰³ Presentación de *Del otro lado de la mirilla. O cit.*, 13.

²⁰⁴ AAVV., *Nosotras, presas políticas. Obra colectiva de 112 prisioneras políticas entre 1974 y 1983*, Buenos Aires: Ed. Nuestra América, 2006.

Los dos trabajos son preciosos porque los testimonios de este tipo son escasos: se trata de relatos elaborados por los propios protagonistas y no de entrevistas. Y es sobretodo un trabajo colectivo, tarea ardua. El grupo de varones menciona esta dificultad en las primeras páginas, en las que explica los primeros pasos del proyecto. En ambos casos se trata de relatos y no de análisis científicos. La manera como esos testimonios son presentados marca un antes y un después de su irrupción en el espacio público. Era la primera vez que un grupo tan numeroso de ex presos políticos producía un escrito en el que se presentaba como generación que dirige un mensaje a las nuevas generaciones. En los dos libros encontramos esta dedicatoria bajo distintas formas. Los dos testimonios son presentados como huellas necesarias para la construcción de la memoria de la historia reciente de Argentina. La idea de memoria, la idea de construcción del presente y de mirada orientada hacia el futuro están inscritas. Pero también una idea de reivindicación, de afirmación de lo que esas personas eran, lo que puede ser considerado como una intención de actuar sobre la representación que los argentinos tienen de los sobrevivientes de la dictadura.

Los hombres se presentan como “militantes populares que han decidido libremente enfrentar de manera colectiva un plan sistemático de represión, aislamiento y aniquilamiento de personas” (*Del otro lado de la mirilla* 14), explican que estos relatos no tienen otra intención que la de “salvar del olvido a esa experiencia” (*Del otro lado de la mirilla* 15), y para ello la presentan “a la sociedad y especialmente a las nuevas generaciones” (*Del otro lado de la mirilla* 15).

El grupo de mujeres hace lo mismo pero la contextualización de su encierro es mucho más densa. Una sucesión de datos históricos, fechas y personajes se ofrece al lector desde las primeras páginas- con una preocupación casi pedagógica. En una introducción redactada en tercera persona del plural, las féminas explican de manera extensa las ideas políticas compartidas por la mayor parte de ellas. Citan a los autores que leían, las películas que veían, la música que esa generación de jóvenes escuchaba.

Reivindican su condición de mujeres comprometidas: compañeras, madres, estudiantes, obreras, intelectuales, pero ante todo mujeres y comprometidas. Y a lo largo de toda esta compilación de memorias, ponen en valor su actitud colectiva —tanto durante el encierro, como en la concretización de este proyecto de escritura— en una sociedad y en un periodo, como lo señala en el prólogo la socióloga Inés Izaguirre, “de imposición hegemónica del individualismo a ultranza” (*Nosotras, presas políticas* 17). Citan, entre otros, a Mao y Che Guevara y se dicen admiradoras de los ideales anticapitalistas del guerrillero argentino, que soñaba con el “hombre nuevo”.²⁰⁵ Algunos años antes, firmar tal reivindicación —puesto que la mayor parte de los testimonios están firmados— no hubiese sido posible en Argentina sin sufrir consecuencias impuestas de manera más o menos solapada, disimulada: dificultad para encontrar un puesto de trabajo, la exclusión social. De hecho, el libro de los varones, editado tres años antes, se caracteriza por el anonimato casi total de los testimonios.

En efecto, en la página de presentación de *Del otro lado de la mirilla* se indica que es el proyecto de un grupo de 150 ex presos políticos que estuvieron encerrados en la misma época en Coronda, mientras que solamente unos sesenta hombres se cuentan entre los “autores” que escriben su nombre en esta página y finalmente ninguno de los testimonios es firmado de manera individual. Otra curiosidad: el libro incluye una foto de los autores en una de las múltiples reuniones que han servido a la redacción y vemos mucho más que sesenta personas. Hay casi ochenta individuos. Para que tantos puedan entrar en el cuadro, el fotógrafo ha debido alejarse. Muchos llevan gafas de sol, pero proteger su imagen no es necesario ya que por lo alejada de la toma es imposible distinguir un rostro de otro. Pensamos que se trata de una voluntad de protección de su identidad veinte años después de la dictadura. Hay más testigos que testimonios. Algunos testigos se protegen a través del anonimato, y otros a través del silencio. Pensamos que la negativa a firmar o a testimoniar responde a veces a una necesidad de

²⁰⁵ Guevara de la Serna, E., *El Socialismo y el Hombre en Cuba*, La Habana: Editora Política, 1988.

protegerse, cuya causa final es la desconfianza hacia la capacidad real de la Justicia de proteger a las víctimas.

Los dos libros ofrecen relatos de la vida cotidiana destructora de las cárceles de la dictadura y de las maneras creativas de resistir. Hombres y mujeres desarrollaron por igual técnicas para ocuparse y mejorar su vida en prisión. Una característica presente en los dos relatos es la solidaridad —más allá de las diferencias políticas—, la creatividad y, a veces, incluso el humor como arma de resistencia. Pensamos que hay en esta presentación de sí mismos una intención por parte de los sobrevivientes de apropiarse de su imagen y ofrecer la imagen de los presos políticos de los 70 golpeados, pero enteros, resistiendo. Vemos esta intención en el uso de la burla. Bergson²⁰⁶ nos ha advertido sobre la naturaleza subversiva del humor, su capacidad liberadora frente al poder. El uso de sobrenombres dados a los guardianes de la cárcel era, desde ese punto de vista, una estrategia de resistencia a la que tanto hombres como mujeres recurrieron. Otro ejemplo de burla es descrito por los varones como una pequeña revancha intelectual frente a un enemigo con capacidades intelectuales pobres. La constatación del bajo nivel de instrucción de los guardianes es una constante en los relatos, biografías y entrevistas de los ex presos políticos. La cárcel de Coronda, en Santa Fe, no era la excepción. Entre los detenidos circulaba una anécdota que aludía a un guardia que parecía no haber terminado la escuela primaria. Un día, en una conversación con un preso, habría escuchado por primera vez la palabra “redundante” y habría preguntado su significado. El preso, encontrando una ocasión para vengarse, habría dicho con malicia: “Una cosa redundante es algo muy bueno, algo extraordinario” (*Del otro lado de la mirilla* 134). Al día siguiente, exhibiendo sus nuevos conocimientos delante de sus colegas, el guardia habría dicho a la hora de la comida: “Esta polenta está redundante” (*Del otro lado de la mirilla* 134). A continuación, el término fue adoptado en la jerga carceral como sinónimo de “excelente”, lo que provocaba la hilaridad cómplice entre los presos

²⁰⁶ Bergson, H., *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris: PUF, 1940.

políticos, quienes presentan la anécdota casi con culpa, como una: “Pequeña venganza de los sometidos, viveza criolla, chispazos de humor que ayudaban a sobrellevar una vida sin muchas satisfacciones” (*Del otro lado de la mirilla* 134).

En esta justificación del hecho de burlarse de la ignorancia de una persona leemos entre líneas la moral militante de izquierda que los presos políticos respetaron detrás de las rejas y que se repite en diversos relatos individuales de encierro dictatorial y también en estos relatos colectivos: es innoble burlarse de la ignorancia de una persona; un buen militante comparte su saber. Al mismo tiempo, concluimos que toda duda de traición a ese principio queda disipada en la segunda parte de la frase citada: “una vida sin muchas satisfacciones”. La frase es de una elegancia singular cuando pensamos en las condiciones deplorables en las que esas personas han vivido durante años. El mensaje entre líneas que podemos leer en esta frase sería que no se reían de esos guardias por su ignorancia, sino a causa de su brutalidad.

Pensamos que los dos libros son tanto un trabajo de memoria como un mensaje dirigido a la sociedad. Existe la intención de dejar un testimonio ciertamente positivo de diferentes maneras de hacer frente a la crueldad del ser humano, oponiéndole la solidaridad. Pero se trata también de una reparación. La de la imagen de una generación vituperada por los militares. Habría en ese mensaje una demanda tácita de reconocimiento para esa generación llena de sueños, portadora de proyectos por una sociedad más justa. Los varones resuelven describirse no como “pobres víctimas [sino] como militantes comprometidos con un determinado proyecto político” (*Del otro lado de la mirilla* 53), actualizando así la cuestión de la inocencia obligada. Esa necesidad de reconocimiento puede ser la razón que llevó al grupo de ex presas de Devoto a detallar sus ideas políticas, sus sueños desde las primeras páginas. Bajo el título “¿Quiénes éramos?” se describen privilegiando verbos de acción: hacer, leer, ver, discutir, compartir, parir, trabajar, estudiar. Se sitúan primero en relación a la generación precedente, la de “peronistas versus anti-peronistas” (*Nosotras, presas políticas* 25), a la que

describen como preocupada por los golpes de estado repetidos que enumeran, mostrándose al mismo tiempo interesadas por su contexto socio-político y herederas de una inestabilidad institucional de larga data. Utilizando preguntas directas transmiten sus preocupaciones de entonces, su voluntad de realizar cambios profundos en la sociedad en la que evolucionaban: “¿cómo hacer?, ¿con qué metodología?, ¿con qué ideología?” (*Nosotras, presas políticas* 31), transmitiendo al lector sus inquietudes de mujeres de aquella época. Situando a sus hijos pequeños de entonces en el centro de este conjunto de preocupaciones, incorporan la idea de transmisión. Se describen a través de una lista poniendo de relieve sus similitudes y sus diferencias: “mujeres libres, comprometidas, pensantes, mujeres militantes sindicales, mujeres militantes cristianas, mujeres militantes políticas, mujeres militantes revolucionarias” (*Nosotras, presas políticas* 31). Así, describen de manera explícita la heterogeneidad del grupo de ayer —y nosotros podríamos decir, y el de hoy— y finalmente lo oponen a las denominaciones que, en una amalgama irrespetuosa, las designaba como “subversivas”, “infiltradas”, “terroristas”, “comunistas”, “bolches” (*Nosotras, presas políticas* 32).

Esta lista nos parece importante porque la interpretamos como una respuesta a la acusación de los militares en los documentos oficiales de la dictadura, distribuidos en las instituciones que privilegiaban el trabajo intelectual, como la formación de la infancia y de la juventud, o la prensa. Si analizamos esos documentos a la luz de las reflexiones de René Girard,²⁰⁷ comprenderemos que estaban destinados a crear un chivo expiatorio en la sociedad argentina con el fin de justificar la llegada de los militares al poder. El instrumento ideológico habiendo sido facilitado en parte por el ejército de los EEUU, país que estaba en conflicto con la URSS, la ideología marxista se convirtió en el blanco; y toda una paleta variada de ideologías se encontraron asimiladas al marxismo. Ya que, en realidad, todo grupo capaz de criticar la legitimidad del régimen representaba un peligro para los planes de los uniformados y no solamente el grupo designado

²⁰⁷ Girard, R., *Le bouc émissaire*, Paris: Grasset, 1982.

“oficialmente” como contrario a la “sociedad argentina occidental y cristiana”.²⁰⁸ Cuando una parte de esas mujeres se presenta como “mujeres militantes cristianas” (*Nosotras, presas políticas* 31), nos parece paradójico identificarlas con la ideología marxista. Cuando otra parte se presenta como “mujeres libres, comprometidas, pensantes” (*Nosotras, presas políticas* 31), comprendemos que algunas de ellas no militaban de manera orgánica en ningún partido, que siguen sin hacerlo y que eso no les impide interesarse por la sociedad en la que viven. Cuando leemos que otra parte de este grupo de mujeres se describe como “militantes políticas” e incluso como “militantes revolucionarias” vemos finalmente una necesidad de reivindicación de sus convicciones, de sus ideales. Podemos deducir que esos libros de relatos son un testimonio de memoria histórica, pero también una tentativa de esos hombres y mujeres de recuperar su identidad política. Una identidad política diversa, heterogénea, compleja. Alejada de las designaciones manipuladoras del discurso dictatorial y de la desconfianza instalada en la sociedad después de años de silencio post dictatorial. Es también un intento por reanudar el diálogo con esa sociedad por la cual, en definitiva, abrigaban tantos sueños.

CONCLUSIÓN

La imagen de violencia y peligrosidad asociada al conjunto de los militantes políticos de los años 70 pudo perdurar más allá de la transición democrática debido al hecho que las víctimas estuvieron obligadas a permanecer discretas durante largos años sobre su pasado de militancia política, sin lo cual su estatus de víctimas hubiese sido

²⁰⁸ Uno de los múltiples ejemplos de ese discurso son las declaraciones del ex dictador Videla a periodistas británicos publicadas por el diario argentino *La Prensa* el 18-12-1977: “El terrorista no sólo es considerado tal por matar con un arma o colocar una bomba, sino también por activar a través de ideas contrarias a nuestra civilización occidental y cristiana a otras personas”.

cuestionado. Suprimiendo la dimensión política de las razones de su secuestro se pensó protegerlas. Pero la imagen que perduró entonces fue la de un grupo homogéneo y violento por razones difusas y oscuras.

Dos relatos colectivos de ex presas y presos políticos elaborados por ellos mismos, dirigidos a las nuevas generaciones en particular, y a la sociedad argentina en su conjunto, aparecen en el nuevo milenio. Esos relatos son presentados como una contribución a la recuperación de la memoria histórica. Pero tienen también otras funciones. Pudiendo, por fin, presentarse en tanto víctimas de un encierro carceral inhumano ordenado por un gobierno dictatorial al fin perseguido y juzgado por la justicia, los dos grupos recuperan una legitimidad social, su palabra encuentra finalmente un lugar en el espacio público y pueden al fin evocar las razones que condujeron a su encarcelamiento: el compromiso político con la sociedad en la cual evolucionaban en los años 70. Pueden por fin salir de su silencio. Hablando de sus sueños para esta sociedad y para sus propios hijos, alejan la imagen de la violencia ontológica asociada al conjunto de esos militantes. Esta voluntad de informar, de explicar, de dar sentido a su lucha es presentada como una voluntad de transmisión. Pero ella lleva también una dimensión histórica. Explicando el largo periodo de encierro y sus sufrimientos ellos recuperan su estatus de testigos. Testimoniando, esos hombres y mujeres sobrevivientes dan la palabra a los testigos desaparecidos —los verdaderos testigos, como aseguran Primo Levi²⁰⁹ y Giorgio Agamben²¹⁰— y vuelven a ser en cierta manera sujetos activos de la Historia. Una historia que los había dejado fuera de juego, no solo durante el encierro dictatorial, sino más tarde, en democracia.

Finalmente, a partir del momento en que esos grupos de ex presos políticos decidieron reunir esas huellas escritas y publicarlas bajo la forma de libro cuyo destinatario es la sociedad en su conjunto, están produciendo un acto político. En

²⁰⁹ Levi, , *Les naufragés et les rescapés*, Paris: Gallimard, 1989:

²¹⁰ Agamben, G., *Ce qui reste d'Auschwitz*, Petite Bibliothèque Payot: Paris, 2003.

efecto, el contexto histórico en el que esas publicaciones hacen irrupción en el espacio social es posterior a la gran crisis económica de 2001, resultado de décadas de economía neoliberal. Esos documentos, tanto por su contenido como por su forma —colectiva— son una afirmación de su diferencia con la generación de políticos que llevó Argentina a la crisis. Describiendo su lucha de aquella época y mostrando su manera de hacer de hoy —es difícil recuperar derechos de autor para una centena de individuos—, ellos envían un mensaje tácito: no era el dinero lo que les motivaba, sino el bienestar de la sociedad en su conjunto. Con este acto ellos están afirmando esa diferencia. Esta afirmación viene de una necesidad de reconocimiento, condición indispensable para reconstruir su identidad, para dejar de sentirse negados, excluidos. El reconocimiento en tanto víctimas; un reconocimiento o al menos el no ser juzgados por una gran parte de la sociedad. Esa parte de la sociedad argentina que los dejó librados a su suerte en las cárceles dictatoriales.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV., *Del otro lado de la mirilla. Olvidos y memorias de los ex presos políticos de Coronda. 1974-1979*, Santa Fe: Ed. El Periscopio, 2003.

AAVV., *Nosotras, presas políticas. Obra colectiva de 112 prisioneras políticas entre 1974 y 1983*, Buenos Aires: Ed. Nuestra América, 2006.

Actis, M., Aldini, C. I. y Lewin, M. *Ese infierno, conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2001.

Agamben, G., *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2003.

Bergson, H., *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris: PUF, 1940.

Crenzel, E. en revista *Contenciosa*, Año I, nro. 1, segundo semestre 2013.

Giussani, L. Buscada. *Lili Massafarro: de los dorados años cincuenta a la militancia montonera*, Buenos Aires: Ed. Norma, 2005.

Girard, R., *Le bouc émissaire*, Paris: Grasset, 1982.

Guevara de la Serna, E., *El Socialismo y el Hombre en Cuba*, La Habana: Editora Política, 1988.

Levi, , *Les naufragés et les rescapés*, Paris: Gallimard, 1989.

Mazzei, D., “Reflexiones sobre la transición democrática argentina”, en Revista PolHis, número 7, primer semestre, 2011.

Nunca Más, Buenos Aires: Eudeba, 1984.

Olivera H., *La noche de los lápices*, Film, 97 min., Argentina, 1986.

“A 31 años de La noche de los lápices”, Revista *El monitor de la Educación*, N°14, 2007.

Ricœur, , *Parcours de la reconnaissance*, Paris: Gallimard, 2004.

Robles, A. Perejiles, *Los otros Montoneros*, Buenos Aires: Ed. Colihue, 2004.

Saidon, G. *La montonera, Biografía de Norma Arrostito, la primera jefa de la guerrilla peronista*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2005.

Seoane, M. y Ruiz Núñez, H., *La noche de los lápices*, Buenos Aires: Contrapunto, 1986.

MARIE ROSIER

LCE-UNIVERSIDAD LYON2

MADRE E HIJA: CRUCES NARRATIVOS

DESDE EL BORDE DEL VACÍO EN

VEINTIOCHO. SOBRE LA DESAPARICIÓN,

DE EUGENIA GUEVARA

Eugenia Guevara pertenece a la generación de autores argentinos nacidos en los años 1970 y es hija de desaparecida. Pero, entre toda la producción de la llamada segunda generación, nos parece que *Veintiocho. Sobre la desaparición* es un texto distinto (la segunda parte está escrita por su madre Nilda Susana Salamone), bastante osado (expone ante los lectores un tabú: el de la colaboración de algunos militantes secuestrados) y necesario en la construcción de la memoria de “la catástrofe del sentido”, tal como llama Gabriel Gatti a la desaparición. Después de presentar *Veintiocho*, analizaremos cómo, en el texto de la hija, se representan los efectos de la desaparición, y a partir del texto de la madre, reflexionaremos acerca de la maquinaria represiva en términos de colaboración y traición. Para terminar, propondremos unas pistas acerca de “una terminología de la memoria” que confrontaremos con este texto, acerca de la víctima pura (Gatti/Butler) y del recurso al testimonio no ficcionalizado.

La génesis de este artículo es la historia de una pesquisa, porque resultó muy complicado encontrar *Veintiocho. Sobre la desaparición* (2015) de Eugenia Guevara (docente, periodista y escritora argentina). De este libro no se sabe mucho, no es tan

leído como *Los topos*, *Diario de una Princesa Montonera-110% verdad*, *La casa de los conejos*, *Pequeños combatientes*, *Soy una bravo piloto de la nueva China*, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, *¿Quién te creés que sós?*, *Aparecida*, o *Neo*. Eugenia Guevara pertenece a la misma generación que los autores de estos textos y es hija de desaparecida. Pero, entre toda la producción de esta segunda generación, nos parece que este libro es distinto (aunque la primera parte de *Veintiocho* comparta rasgos comunes con la producción de estos escritores²¹¹), bastante osado y necesario en la construcción de la memoria de “la catástrofe del sentido” (2011), tal como llama Gabriel Gatti a la desaparición. El libro consta de dos partes, la primera escrita por Eugenia Guevara y la segunda —reproducción a partir de fotocopias de un texto original que parece haber desaparecido—, por su madre Nilda Susana Salamone; lo que nos parece interesante de este cuerpo-libro es que reúne la palabra de dos generaciones al mismo tiempo que expone ante los lectores un tabú: el de la colaboración de algunos militantes secuestrados.

Después de presentar *Veintiocho*, nos interesaremos por el subtítulo mismo: *Sobre la desaparición*, y analizaremos cómo, en el texto de la hija, se representan los efectos de la desaparición, y a partir del texto de la madre, reflexionaremos acerca de la maquinaria represiva en términos de colaboración y traición. Para terminar propondremos unas pistas acerca de “una terminología de la memoria” que confrontaremos con este texto, acerca de la víctima pura (Gatti/Butler) y del recurso al testimonio no ficcionalizado.

²¹¹ El objetivo de la segunda generación no es crear una ruptura con el pasado sino con las formas de narrar la Historia. La renovación de la mirada y del tono se encuentra en el uso del humor, de la parodia, de la transgresión e irreverencia. Diríamos que si bien predomina, en la narrativa de la segunda generación “la pregunta, la búsqueda, la incertidumbre en el discurso”, también recalca “la búsqueda identitaria propia” (Imperatore, 2013).

¿QUÉ ES VEINTIOCHO?

Veintiocho. Sobre la desaparición, fue publicado muy recientemente, en 2015, por Alción Editora. Tuvo poca difusión y a pesar de eso, se agotó y no fue prevista otra publicación.²¹²

La escritura del libro empezó a principios de los años 2000 y está dedicado a la madre de Eugenia Guevara, a una de sus tías y a su abuela paterna, las tres desaparecidas. La primera parte, que es el texto de Eugenia Guevara, está organizada en 28 capítulos que no siguen una cronología particular (son 28 capítulos cifra que coincide con la edad a la que fue asesinada su madre). En estas secuencias breves, la escritora da cuenta de los efectos de la desaparición de su madre, habla de la historia familiar, evoca su infancia feliz con sus abuelos y unas relaciones traumatizantes con su padre autoritario. El motivo de la casa familiar, la memoria (sus propios recuerdos y los que le contaron, lo que no recuerda), los sueños, la identidad, el reclamo, la culpabilidad o el abandono son algunos de los rasgos característicos de la literatura de la segunda generación que también se encuentran en esta primera parte del libro.

La figura central es la de la madre, secuestrada en 1976 por ser militante en las Fuerzas Armadas Revolucionarias, desaparecida, quebrada (formaba parte del “grupo de los 7”²¹³ de la Brigada de Investigación de la Plata), reaparecida dos meses después, desaparecida de nuevo, asesinada en 1977. El equipo Argentino de Antropología

²¹² Existe una versión en línea subida a Internet por la propia autora: https://www.academia.edu/31259084/VEINTIOCHO_Sobre_la_desaparición.

²¹³ Esta denominación se refiere a siete jóvenes militantes detenidos ilegalmente en la Brigada de Investigaciones de la Plata. El ex capellán militar Christian Von Wernich les prometió libertad a cambio de “ tareas de oficina”. Fueron asesinados.

Forense identificó sus restos en diciembre de 2014 en una fosa común del Cementerio Municipal de Avellaneda. Su cadáver había sido cortado con una sierra manual.

En la segunda parte, la madre de Eugenia Guevara escribe sobre su infancia y cuenta su vida cotidiana dando detalles y fechas. Habla de su personalidad, de la educación que recibió para explicar su compromiso en la militancia. Se trata de la mirada crítica de una experiencia en una suerte de confesión.

En la única entrevista disponible en Internet (Orosz, 2015), Eugenia Guevara aclara que su primer objetivo era dar a conocer el texto de su madre y en la primera parte de *Veintiocho* escribe que era “como una urgencia” (Guevara, 2015: 16).

Considera esta primera parte suya como “un marco” para el relato de su madre, una suerte de introducción. Afirma que la sincronía de escribir este texto y poder enterrar a su madre (2015) le permitió liberarse y declara: “Con una tumba y un libro, todo ha confluído para que me sienta en paz y curada” (Orosz, 2015).

Pero también se puede pensar en otras razones: escribir y publicar este libro sería una manera de salir del vacío, de tejer de nuevo los lazos generacionales, de enhebrar algún hilo simbólico: el fin de la desaparición y el comienzo del duelo. La literatura sería un antídoto al vacío y a la ausencia, ya que los desaparecidos están rodeados

por las sombras de un duelo en suspenso, inacabado, tensional, que deja sujeto y objeto en estado de pesadumbre y de incertidumbre, vagando sin tregua alrededor de lo inhallable del cuerpo y de la verdad que faltan (no están) y que hacen falta (se echan de menos) (Richard, 2010: 44).

El testimonio de la madre también nos permite reflexionar en el ámbito del espacio público acerca de problemáticas dolorosas y de tabúes silenciados durante años. Además, resulta obvio que la cuestión de la verdad en el testimonio de la madre no es central: ¿está arrepentida de verdad? ¿es una estrategia para sobrevivir?, ¿algunas frases

fueron añadidas por los represores? Eugenia Guevara afirma que no se puede dilucidar nada y que “Todo lo que nos queda es un cuerpo textual y, ahora, también, un cuerpo real. Esa es la única verdad” (Orosz, 2015).

Como resultante de nuestro análisis a propósito del género de este libro, lo consideramos como la confluencia del ensayo testimonial y autobiográfico de Eugenia Guevara y de las memorias familiares y el testimonio de Nilda Susana Salamone, o sea, dos textos autobiográficos que se entrelazan, pero con tonos distintos. Por otra parte, no nos parece que *Veintiocho* pueda ubicarse dentro del marco de la ficción ni del registro testimonial ficcional. Por todo ello, el libro se aleja bastante de las características ficcionales de la literatura de las hijas e hijos de la segunda generación, aunque en el texto de la hija están presentes varios motivos comunes, como ya lo hemos apuntado.

SOBRE LA DESAPARICIÓN

Veintiocho no cuenta la desaparición de la madre sino los efectos producidos por ésta, el silencio y el vacío que dejó, es decir el hecho de vivir la desaparición. En efecto, nuestra propuesta no es hablar de la desaparición sino analizar, como lo preconiza Gabriel Gatti (2008), lo que ocurre en torno a los desaparecidos.

Eugenia Guevara tenía un año cuando desapareció su madre, y el silencio familiar —“En mi casa no se hablaba de la historia” (Guevara, 2015: 16)—, fue tal que tampoco podía hablar de la “historia” en la escuela, lo que además era casi imposible en aquella época (años 80). Sin embargo, la narradora parece ir asumiendo su estatuto de “hija de” cuando le contesta a un compañero que pregunta por su madre: “Como si hubiera estado esperando siglos la oportunidad, le escupí: Mi mamá era guerrillera. Está desaparecida” (Guevara, 2015: 18). El recurso al verbo “escupir” y la mención de la comparación temporal indican que esta primera expulsión desde el silencio constituye

una afirmación violenta e impaciente que es construcción propia de la narradora. Además, Eugenia Guevara encontrará ecos de la vida de su madre en best-seller románticos, lo que pone de relieve que la consideraba como a una heroína castigada a causa de su compromiso político, tal como era castigada la heroína del siglo XVI de *Verde oscuridad* de Anya Seton. Y escribe de manera bastante irónica: “Mi madre se ‘quiebra’ y mira hacia Dios, esa fuerza superior en la que no creía, y recibe la bendición del padre Von Wernich, antes de ser asesinada brutalmente como la Celia de la época Tudor” (Guevara, 2015: 20).

Entonces, de adolescente, Eugenia Guevara busca la historia de su madre a través de novelas. La lectura de la non-fiction *Recuerdo de la muerte* (Bonasso, 1983) será determinante: “La literatura me revelaba fragmentos o aspectos de una historia que me pertenecía. Me advertía, anticipaba, predecía y detallaba, en algunos casos, el horrible asesinato de mi madre” (Guevara, 2015: 20). La reivindicación de la historia de su madre es también la reivindicación de la suya, aunque se haga la reconstrucción de manera fragmentaria, tal como se analizó bastante en las obras de la literatura de la segunda generación. Nos referimos al hecho de reconstruir el pasado de los padres a partir de diferentes elementos procedentes de varias investigaciones, sea de campo, judiciales, testimoniales o literarias. En efecto, la autora reproduce, en esta primera parte, testimonios de sus tías, partes del registro de docente de su madre y recurre a materiales de la memoria como fotografías, reproducciones de documentos, fragmentos de artículos de la época. De cierta manera, *Veintiocho* se acerca al material de la memoria presente en *Diario de una princesa montonera*, así como su estructura, más bien fragmentaria, puede remitir a este libro. Sin embargo, los tonos difieren mucho.

La presencia de fotografías de su madre o fotos de objetos que le pertenecieron pone de relieve la estrategia para aparecerla y al mismo tiempo permite construir su propia identidad, ya que como lo escribe Anna Forné, las fotografías forman parte de “un proceso de búsqueda genealógica que recicla los materiales de archivo en forma de

“pos-imágenes”, o sea, los restos documentales se reincorporan en una historia de vida en construcción” (Forné, 2014: 115). Las fotos permiten también comprobar la semejanza física, “asumida como un rasgo de identificación consciente” (Guevara, 2015: 51). Pero la escritora aclara que desde que tiene más de 28 años, los rasgos físicos y su personalidad van cambiando y se alejan de los de su madre. También pertenecen al archivo de la memoria los vestidos de su madre que la hija lleva, como “el jumper de tela escocesa” (Guevara, 2015: 51) y los objetos como el divanlito del que no lograba separarse y que finalmente dejó en la calle: “Sentí culpa. Y también libertad” (Guevara, 2015: 46). Esta serie de separaciones, sea a nivel físico, moral o material, concurre a mostrar que la escritura de este libro, junto al “milagro de enterrar a mi madre” (Guevara, 2015: 16), es una manera de salir del lugar de víctima para actuar, dejar de ser sólo “hija de” e “hija de desaparecida”, ya que se encontraron sus restos. Incluso estos dos eventos puedan ayudar a alejarse del “imperativo de hacer todo lo que ella no pudo, pero hubiera querido, o hubiera deseado” (Guevara, 2015: 52) que, piensa la narradora, le reclama su madre. De la misma manera, el entierro de su madre y la publicación de este libro permitirían dejar de lado el posible mandato del compromiso político y acabar con la culpabilidad al “no seguir con un mandato de ayuda social, acción comunitaria, lucha por los derechos de los desposeídos” (Guevara, 2015: 52).

Por otra parte, el texto de Eugenia Guevara impide la cristalización del testimonio o memorias de su madre, hace que no se congele el pasado; y al mismo tiempo el texto materno ayuda a la hija a construir la imagen y la historia de la desaparecida. El arte permite desahogar tensiones, convertir el polo negativo, mórbido, en energía vital. Es una operación característica en la labor artística de la primera generación y también dentro de la segunda.

Además, el texto de Nilda Susana Salamone permite pensar el mecanismo del sistema desaparecedor. Sabiendo que fue escrito con la autorización y control de Ramón

Camps,²¹⁴ se podría interpretar su testimonio como un acto forzado justificado por el desesperado deseo de sobrevivir y ver a su hija. O quizás sea el sincero testimonio de una militante arrepentida. Es imposible decidir.

Así que, en el texto, en varias ocasiones, la madre reniega de los valores revolucionarios para adoptar —bajo intimidación o porque realmente renegó de los principios militantes—, los de la junta: Patria, Familia e Iglesia, que limitan el papel de la mujer al de madre y esposa. Bernardita Llanos recuerda que el objetivo de la tortura y en particular el de la violación es “vaciar la subjetividad de la víctima para reorganizarla con otros contenidos afines con la ideología represiva” (Llanos, 2015: 814). El proceso es mecánico y ritual: tortura, amenaza de represalias sobre hijos y familia, vulnerabilidad, sometimiento. Por eso, la investigadora escribe a propósito de los detenidos-desaparecidos: “están al borde del instinto y en progresiva transformación identitaria” (Llanos, 2015: 855). Este estado psicológico podría explicar la forma y contenido del texto de Nilda Susana Salamone: una suerte de confesión que rechaza el código moral de su organización para adoptar el de las fuerzas represivas y una autocrítica que examina su pasado buscando las razones de su actividad militante:

Intenté volver al pasado buscando explicaciones y todo me parece que fue colaborando como para que me fuera alejando de las cosas que realmente quería, y que lo hiciera tras objetivos muy grandes, muy idealistas, pero que en definitiva los iba asumiendo aún a costa del dolor que iba dejando en los que me rodeaban y en mí misma. Sufría, pero lo aceptaba como un sacrificio necesario, como un renunciamiento histórico. ¡Si pudiera volver a ese nudo decisivo de mi vida! (Guevara, 2015: 140)

²¹⁴ Militar, jefe de la Policía Federal de Argentina en 1977. Administró varios Centros Clandestinos de Detención. Fue culpable de crímenes de lesa humanidad.

En el texto que escribe, Nilda Susana Salamone pone de relieve, de manera inconsciente o no, el hecho de que no era responsable de su militancia y que sufrió la presión propagandística de unos amigos activistas. Este tipo de posicionamiento se encuentra varias veces en el texto, haciendo hincapié en la incompreensión de la narradora ante el mundo desconocido de la Organización: “Con la presión del Jote y el trabajito fino de Mary, que no solo era ya compañera de estudio, sino también de trabajo, empecé a meterme en la Organización yo acepté todo como autómeta. [...] Confiaba en ellos, los admiraba” (Guevara, 2015: 144). Esta insistencia en cuanto a su falta de responsabilidad en el proceso de militancia nos parece traducir un intento, de parte de la narradora, para convencer a sus verdugos de su inocencia y quizás también traduzca una inestabilidad psicológica. Por otra parte, este probable chantaje, esta dominación de los verdugos, obliga a Nilda Susana Salamone a desempeñar el rol tradicional asignado por la represión: “Proteger la hija viene a ser un deseo fundamental de quienes tuvieron que olvidarse de todo lo que representaba la feminidad —diríamos más bien lo que se entiende convencionalmente por “feminidad”—, los vínculos de pareja y la familia burguesa —si bien Nilda Susana no era burguesa— de la que provenían y convertirse en la ‘mujer nueva’ al entrar a la militancia revolucionaria, más aún si eran combatientes” (Llanos, 2015: 857). De todas formas, para los militares, ser militante era ser traidora al régimen de género tradicional y por lo tanto era ser puta.²¹⁵ Este tipo de insulto también se encuentra en varios testimonios de sobrevivientes de los Centros Clandestinos de Detención.

Del texto de la madre surge la espinosa problemática de la colaboración y de la traición; y no se puede negar que existe una zona gris propia de todo sistema desaparecedor. Este escrito podría pertenecer al conjunto de “las memorias perturbadoras” de las que habla Alessandro Portelli (2013). En efecto, Bernardita

²¹⁵ El libro de Lewin Miriam, y Wornat, Olga titulado: *Putas y guerrilleras. Crímenes sexuales en los centros clandestinos de detención. La perversión de los represores y la controversia en la militancia*, Buenos Aires: Planeta Argentina: 2014, analiza este tabú.

Llanos se pregunta, y nos lo preguntamos también, si se puede juzgar moral o políticamente a personas que sufrieron repetidas violaciones sádicas. ¿No había capacidad de elección ya que el control de todas las funciones vitales, el cuerpo y el cerebro, les pertenecía a los verdugos? Entonces, ¿se puede hablar de colaboración? En su texto, Eugenia Guevara no juzga a su madre, interpreta que “la engañan” (Guevara, 2015: 57), ni cumple con ningún mandato político. Incluso se pregunta: “¿Qué hubiera pensado mi madre del valor de su testimonio si hubiera sobrevivido?” (Guevara, 2015: 21).

La traición de los militantes en los Centros Clandestinos de Detención es una problemática tabú (aunque tratada abundantemente de manera ficcional desde *El fin de la historia* de Liliana Heker) y quizás lo demuestre la muy poca difusión de *Veintiocho* y la ausencia de reseñas de parte de la crítica. Es un tabú la cuestión del estatuto de víctima de los hijos de militares involucrados en la dictadura de la que habla Félix Bruzzone,²¹⁶ quien concibe además el proyecto de visitar el pabellón de Lesa Humanidad del Penal de Marcos Paz, para preguntarles a los represores presos qué sabían de los padres militantes desaparecidos y recoger luego estas entrevistas en un libro.

PISTAS FINALES

Quedan muchísimas pistas por explorar en *Veintiocho. Sobre la desaparición*. En efecto, sería interesante situar el texto en una “terminología de la memoria”.

Dada su estructura y su contenido intergeneracional, nos parece adecuado el término de “Intermemoria” forjado por Luz Celestina Souto, que evoca:

²¹⁶ Bruzzone, Félix, Bádaró Máximo, “Hijos de represores: 30000 quilombos“, *Anfibia*.

<http://www.revistaanfibia.com/cronica/hijos-de-represores-30-mil-quilombos/> Consultado el 3/10/2016.

una reconstrucción de los hechos escalonada, gradual, que afecta directamente a quien la enuncia y que va cambiando a través de los años, modificándose tanto por los aspectos colectivos (desde las desfavorecedoras políticas de los 90 al estallido del 2001, los cambios de gobierno, el viraje a las políticas de memoria, los juicios, la presencia pública de los organismos de derechos humanos, etc.), como la maduración personal (desde el crecimiento intelectual hasta la consolidación de sus propias familias, ya no como hijos huérfanos sino como padres). (Souto Luz, 2016:192)

Se trata de crear un concepto aplicable a un movimiento entre dos memorias, la de los padres y la de los propios hijos. Para la investigadora, los hijos que fueron testigos de la desaparición, que fueron marginalizados por eso, que sufrieron la espera imposible, no pueden difundir una postmemoria,²¹⁷ una memoria del después, la memoria de sus padres, porque finalmente, su propia memoria la precede. También se podría hablar, en el caso de *Veintiocho*, de memoria intergeneracional en la que hay una especie de intercambio póstumo entre las dos mujeres. Lo evoca Julián Axat²¹⁸ al hablar de los desaparecidos:

la función del poeta tal como yo la concibo, es agudizar los sentidos para hacerlos hablar, para dialogar pero también para discutir, provocarlos y ayudarlos a irse. La escritura es un trance ante el vacío, los fantasmas y el símbolo de los padres como generación diezmada. Un pase de magia o psicomagia que nos ayude a nosotros a dejar de ser víctima también. (en Reati, 2015:869)

²¹⁷ Bien se conoce este concepto forjado por Marianne Hirsch (<http://www.postmemory.net>) y rechazado por Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo*, Buenos aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

²¹⁸ Poeta y abogado argentino.

Este movimiento es exactamente el que atraviesa *Veintiocho*, y el acto de escribir visto como trance, como manera de salirse de su cuerpo, de sí mismo, de su condición (de víctima, de “hija de”), al mismo tiempo que posibilita un diálogo que había sido diferido, constituye uno de los logros de este libro.

Además, lo que nos parece osado (en el sentido en que desacraliza el texto de su madre, lo descoloca de su lugar de testimonio intocable) es que en su propia parte, Eugenia Guevara alude a unos episodios que ha leído en el testimonio de su madre y se vuelve así testigo del testigo. Por otra parte, interviene en el paratexto del testimonio de su madre, ya que añade sus propias notas a pie de página para comentar o comparar sus propias experiencias con las de su madre. Todo esto produce oscilaciones entre la memoria de la madre y la de la hija.

Por otra parte, se podría discutir el término de víctima acerca de la desaparición y asesinato de Nilda Susana Salamone. ¿Sería entonces el desaparecido la víctima pura de la que habla Gatti (2015: 811) a partir de “la escala de Butler”? O sea, posición 1: todos somos víctimas potenciales porque dependemos de otros humanos: es la víctima en grado 0; posición 2: La víctima reconocida como tal porque sufre y puede expresar su dolor: es la víctima misma; posición 3: “Algunos, pero inconcretos, invisibles, intangibles. Existen pero no dicen nada y si dicen no puedo escucharlos”. Se trata de la víctima pura.²¹⁹

Los desaparecidos no pueden hablar porque no pueden testimoniar de su muerte, del vacío del que podría hablar el imposible testigo integral. Pero en cambio, sí, varias personas hablan por ellos, por delegación: los familiares, los compañeros, los organismos de Derechos Humanos, las instituciones. ¿No dice nada Nilda Susana Salamone? Habla, pero no dice nada de lo que se espera de un testimonio del encierro: no habla de la experiencia cotidiana del Centro Clandestino de Detención, de las

²¹⁹ Cuando habla de esta escala, hace referencia a los sobrevivientes pero nos parece bastante válido el estatuto de víctima pura para los desaparecidos.

torturas detalladas (excepto en una larga nota final quizás dictada por su “mentor”, ex torturador del que se enamoró, y en la que cuenta su secuestro y tortura, nota que sin duda podría tener un valor pedagógico para el represor y censor). Pero en realidad dice mucho acerca de la represión. ¿No podemos escucharla? Es difícil y perturbador escucharla cuando su texto dice que colabora, traiciona, tiene privilegios, se enamora de su verdugo, reniega de valores revolucionarios. Lo que habría que definir entonces es qué tenemos que escuchar en casos como éste, porque la evaluación moral parece ser “indecidible” e incluso indecible. No es lo mismo leer su testimonio como una mentira a la que la fuerzan, que como una aceptación de los valores del otro a causa de las circunstancias. No hay forma de saberlo.

También convendría preguntarse por el recurso al testimonio no ficcionalizado en la producción artística de la segunda generación. Porque si Carlos Gamerro dice en su famoso texto “Tierras de la memoria” (2010) que porque durante los 30 años pasados (ahora 40) hubo denuncias, juicios, reparos, la literatura podría dejar de testimoniar y denunciar, habría que ser prudente, dados los relentes negacionistas que provienen actualmente del gobierno argentino. Por eso, en un artículo reciente, Gamerro propone: “abandonar de llegar, en nuestras exploraciones, a la Y o a la Z, para volver a ABC” (2016). ¿Habría pues que volver al testimonio puro, a causa de una sobredosis de ficción, y reunir testimonios de los sobrevivientes como fue el caso en relatos colectivos de la cárcel? ¿Volver a una forma de narrar la Historia de manera exclusivamente testimonial? ¿Sería más pedagógico que la ficción de la memoria? Indecidible también, pero nos parece que el arte no le resta ni verdad ni valor pedagógico a la narración de la Historia y participa de la construcción de una memoria múltiple, no solo la de los sobrevivientes sino también la de la generación posterior. Así, no consideramos la memoria argentina como una memoria homogénea, precisamente porque: “Son muchas las escenas de una memoria trastocada que vagan, disjuntas, entre universos de denominación e identificación que no coinciden en un guión único de la representacionalidad político-

social del recuerdo de la historia” (Richard, 2010: 19). Y añadiremos que la literatura tiene ese poder de reformular las preguntas de otra manera.

Por otra parte, este registro testimonial al que pertenece *Veintiocho*, permite acercarse a posiciones políticas silenciadas y polémicas (criticar la militancia como lo hacen en sus ficciones Ángela Urondo Raboy o Laura Alcoba) o tabúes como el de la traición y la colaboración que están presentes en ficciones como *El fin de la historia* (Heker, 1996) o *Carne de perra* (Sime, 2009), entre otros ejemplos. En cambio, no conocemos testimonios o memorias de desaparecidos que lograron salir de los centros clandestinos (excepto cartas, poemas, dibujos) y que traten de la colaboración.

Quedan muchas zonas oscuras, dudosas en torno al texto de la madre, y la categoría de verdad no fue uno de los caminos que seguimos, porque no tiene salida. Finalmente, ambos textos son suplementarios (utilizamos la noción de Derrida²²⁰) porque añaden algo el uno al otro: el testimonio de la madre, como lo desarrolla Gatti, se encuentra “en el borde del vacío” (2015: 806), y diríamos que el texto de la hija se encuentra también en el borde del vacío, porque da cuenta del hueco que es una parte de la historia de la madre: su desaparición, la razón de la crítica de su militancia y el asesinato sin cuerpo. Y finalmente, en la fusión de estos dos textos, si no se puede decir que hay verdad histórica por el giro subjetivo que toman los escritos de la memoria, hay verdad íntima de la memoria.

Para terminar, nos gustaría citar a Julián Axat, hombre muy interesante por su arte poética y su labor poético-judicial, ya que ejerce así una suerte de memoria ejemplar (Todorov, 2004) o justa (Richard, 2010):

Deseo mis cuarenta años como la despedida del disfraz de Hamlet generacional 76, de ciertos sueños reiterativos, de visitas de los murmullos nocturnos [...] La despedida de una generación de armadores de rompecabezas filial, una

²²⁰ Según él, el hombre tiene una característica propia, la de lo suplementario, es el ser capaz de “añadir”.

generación de hijos perdidos, menores, parias, buscadores, tan detectives salvajes como dice Roberto Bolaño. (en Reati, 2015, 877)

¿Y si fuera por despedirse de la búsqueda, despedirse de todo lo acaecido antes de sus 40 años, que la escritora publicó este libro en el que reencuentra a su madre, la aparece pero también se separa de ella, enterrando sus huesos? Gracias a la escritura de la memoria, vivida como experiencia dolorosa y catártica que permite rearmar la figura fragmentaria de su madre ausente, Eugenia Guevara puede saltar del otro lado del vacío, para, quizás, vivir su vida.

BIBLIOGRAFÍA

Alcoba, Laura, *La casa de los conejos*, Barcelona: Edhasa, 2008.

Axat, Julián, *Neo*, Buenos Aires: El surí porfiado, 2012.

Bonasso, Miguel, *Recuerdo de la muerte*, Buenos Aires: Planeta, 1997 (Primera publicación 1983).

Bruzzone, Félix, Bádaró Máximo, “Hijos de represores: 30000 quilombos“, *Anfibia*.
<http://www.revistaanfibia.com/cronica/hijos-de-represores-30-mil-quilombos/> Consultado el 3/10/2016.

Bruzzone, Felix, *Los topos*, Buenos Aires: Mondadori, 2008.

Dillon, Marta, *Aparecida*, Buenos Aires: Sudamericana, 2015.

Forné, Anna, “Reflexiones en torno a dos gemelos conceptuales: posmemoria y autoficción”, Söhrman, Ingmar, Vajta, Katharina (eds.), *La langue dans la littérature, la littérature dans la langue*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborgs universitet, 2014.

- Gamerro, Carlos, “Tierras de la memoria”, Radar Libros, *Página 12*, 11 de abril de 2010, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3787-2010-04-11.html>. Consultado el 09/15/2016.
- Gamerro, Carlos: “Ficciones sobre los años 70: imaginaciones verdaderas”, *La nación*, 20/03/16, <http://www.lanacion.com.ar/1880712-ficciones-sobre-los-anos-70-imaginaciones-verdaderas>. Consultado el 14 de junio de 2016.
- Gatti, Gabriel, “Tiene [la] palabra la víctima pura [?]. El vacío social, el testimonio y la desesperación del investigador ante el sufrimiento sin forma ni lenguaje”, en *Avatares del testimonio en América Latina, Kamchatka* n°6, 6/12/2015.
- , *El detenido desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo: Editorial Trilce, 2008.
- , *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.
- Guevara, Eugenia, *Veintiocho. Sobre la desaparición*, Córdoba: Alción Editora, 2015.
- Heker, Liliana, *El fin de la historia*, Buenos Aires: Anagrama, 1996.
- Imperatore, Adriana, “Noticias sobre lo real: el relato de los hijos”, Abadie, Nicolás, et al., *Actas del Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de Literatura española, latinoamericana y argentina*, Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre de 2011, Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2013.
- Llanos, Bernardita, “Memoria y traición femenina en la ficción y el testimonio. (*La doble vida* de Arturo Fontaine, *El fin de la historia* de Liliana Heker y testimonios de sobrevivientes)”, en *Avatares del testimonio en América Latina, Kamchatka* n°6, 6/12/2015.
- Lewin, Miriam, Wornat, Olga: *Putas y guerrilleras. Crímenes sexuales en los centros clandestinos de detención. La perversión de los represores y la controversia en la militancia*, Buenos Aires: Planeta Argentina, 2014.

- Orosz, Demian, “Con una tumba y un libro, todo ha confluído para que me sienta en paz y curada”, *La voz*, 26/11/2015. Consultado el 22 de marzo de 2016.
- Perez, Mariana Eva, *Diario de una princesa montonera -110% Verdad-*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.
- Portelli, Alessandro, “Sobre los usos de la memoria: memoria-momumento, memoria involuntaria, memoria perturbadora”, *Sociohistórica*, no 32, 2 do. Semestre de 2013. <http://www.sociohistorica.fahce.unledu.ar/>. Consultado el 6/12/16.
- Pron, Patricio, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, Buenos Aires: Random House, 2011.
- Reati, Fernando, “La poesía es un diálogo con los muertos. Entrevista a Julián Axat”, en *Avatares del testimonio en América Latina, Kamchatka* n°6, 6/12/2015.
- Richard, Nelly, *Crítica de la memoria (1990-2010)*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.
- Robles, Raquel, *Pequeños combatientes*, Madrid: Alfaguara, 2013.
- Semán, Ernesto, *Soy un bravo piloto de la nueva China*, Buenos Aires: Mondadori, 2011.
- Sime, Fátima, *Carne de perra*, Santiago de Chile: LOM ediciones, 2009.
- Souto Luz, Celestina, “Los niños subversivos y la intermemoria”, Reati, Fernando, Cannavacciuolo, Margherita (eds.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica, (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016.
- Todorov, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris: Arléa, 2004.
- Urondo Raboy, Angela, *¿Quién te creés que sós?*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.

MARÍA A. SEMILLA DURÁN

UNIVERSITÉ LYON 2

FIGURACIONES Y RECONFIGURACIONES

DE LA MILITANCIA: APUESTAS DE LA TRASMISIÓN

En el marco de una reflexión que se centra en las diferentes modalidades de construcción y articulación de las memorias de la última dictadura argentina y cuyo eje es su puesta en perspectiva de dos generaciones —las de algunas autoras ex prisioneras políticas por una parte, la de algunos autores hijos de militantes o desaparecidos por otra—, nos interesa particularmente estudiar cómo se inserta la figura de la militancia y sus representaciones en ese proceso, cómo se la podría actualizar en las obras de los escritores de la segunda generación, y cuál es el posicionamiento de cada uno ante dos modulaciones predominantes: la del ritual o la de la crítica. Para ello hemos definido un corpus integrado por textos de tres escritoras protagonistas de los acontecimientos: Alicia Kozameh, Sara Rosenberg, Alicia Partnoy, y de dos escritores pertenecientes a la generación siguiente y que portan en sus vidas las huellas de las opciones de sus padres: Patricio Pron y Félix Bruzzone. El cotejo no sólo nos permite definir mejor la distancia de estos últimos con respecto a las primeras, sino también las estrategias discursivas pertinentes para expresarla.

Dada la amplitud que la sola enunciación del tema parece sugerir, me parece prudente formular un par de precisiones antes de abordarlo:

1. El marco conceptual del conjunto de trabajos que constituyen este libro se apoya sobre dos conceptos claramente explicitados y bien conocidos: ficción y memoria. Aunque sigan vigentes las discusiones teóricas que tienden a definir de la manera

- más exacta posible los tipos de memoria que entran en juego en esta secuencia particular de hechos históricos y de generaciones artísticas, tanto en lo que se refiere al uno como al otro el repertorio bibliográfico y nocional es consistente y exhaustivo.
2. Otros dos términos, menos desarrollados, me parecen igualmente importantes: los de ritual y crítica, y sobre todo el espacio —temporal, nocional, simbólico y pragmático— que media entre ambos.
 3. Quisiera —y no ignoro la ambición del propósito— analizar de la manera más breve y concreta posible cómo se insertan los textos de cada uno de los escritores invitados a este ámbito de reflexión, insistiendo quizás en la indagación de sus posiciones respectivas, en ese espacio dinámico que exige una constante redefinición. Pero también, y ello en función de un interés personal y una urgencia subjetiva —pero que, estoy convencida, no soy la única en experimentar—, preguntarme cómo se inserta la figura de la militancia y sus representaciones en ese proceso, cómo se la podría actualizar en las obras de los escritores de la segunda generación y, sobre todo, cómo redinamizarla en la historia actual. De allí lo que di en llamar las “apuestas de la transmisión”.

Si retomamos los términos que, de manera tentativa y siempre perfectible, utilizamos para acotar las evoluciones posibles, la primera pregunta tendría que ver con las formas de adhesión al modelo de la militancia de los 70, que se despliegan fundamentalmente a través de los textos de Sara Rosenberg, Alicia Kozameh y Alicia Partnoy. Las tres fueron parte protagónica de los acontecimientos, las tres pusieron el cuerpo en defensa de sus respectivas elecciones políticas e ideológicas, las tres fueron testigos directos, no sólo de las prácticas carcelarias y las determinaciones biopolíticas de la dictadura, sino también de la muerte, desaparición o tortura de sus compañeros.

Pero antes de llevar a cabo esta indagación, me parece necesario actualizar mínimamente un par de conceptos, o al menos el alcance que tenemos la intención de darles en este trabajo. Sabemos que la utilización de la palabra “ritual” se vincula en

general con un contexto religioso o mítico; sabemos también que los límites del término son fluctuantes, y que en los últimos años se ha ampliado considerablemente para incluir un registro de acciones sociales simbólicas que no están sino metafóricamente relacionadas con lo sagrado, pero que son igualmente productoras de sentido y fundamento de representaciones. En el caso preciso al que me refiero, los comportamientos o discursos de orden ritual están vinculados en general con la evocación y el homenaje a los ausentes, sean éstos considerados víctimas o héroes, y por lo tanto no son ajenos a las diversas formas de simbolizar y amaestrar la muerte. La sacralización revolucionaria de los caídos en combate o bajo la tortura, de los militantes ejemplares, constituye una constelación mítica de referencia, en cuyo seno la tendencia a la heroicización parece a menudo inevitable. Al mismo tiempo, es necesario sustraerse a la trampa de la idealización romántica que distorsiona, y para ello cada una de nuestras autoras adopta procedimientos diferentes de salvaguardia. No tenemos ninguna objeción de fondo contra los procedimientos rituales, ya sean homenajes, evocaciones, conmemoraciones o efemérides, en la medida en que desempeñen una función necesaria en la elaboración del duelo y en la institucionalización de la memoria como reconocimiento del dolor infligido. Salvo cuando esos rituales se vacían del significado esencial y se vuelven gestos mecánicos de conformismo. Ese riesgo sólo puede ser contrarrestado por la conciencia crítica, que lee y relea las representaciones para ajustar y reavivar su pertinencia, así como su capacidad de actuar sobre el presente. Como dice Nora Strejilevich,

La tarea más urgente, tras una época que hizo de la historia un interminable montón de ruinas, es evitar que la memoria de lo que nunca debió haber ocurrido se esfume. Mientras se siga reinscribiendo esta memoria simbólica, reflexiva y emotiva en el paisaje urbano, la ciudadanía no podrá olvidar ni negar las capas genealógicas que la constituyen. (Reati, 2015: 67)

DECLINACIONES DEL MANDATO: DEL HÉROE MÍTICO AL HÉROE POSIBLE

Alicia Kozameh evita, en nuestra opinión, con gran inteligencia esos escollos en *Pasos bajo el agua* o los cuentos que narran la experiencia carcelaria en *Oferta de propia piel*. Y ello se ve sin duda facilitado por el hecho de que lo narrado no incluye las prácticas de la militancia ejercidas en el mundo de afuera, sino las de la resistencia desplegada en el mundo de adentro, el de la clausura punitiva. La muy personal construcción polifónica que Alicia Kozameh produce pone en escena una representación en la que alternan y se funden los “yo” personales y el “yo” colectivo, en el que individualidades y grupo se entrelazan y se acuerdan para responder a un objetivo común: resistir a la deshumanización que el sistema propicia, cada una desde su propio cuerpo, voz y competencia, hasta ser una sola, unánime respuesta. Las escenas épicas de la praxis militante externa —el combate, el peligro, la fuga, la agitación, la movilización masiva— que no tienen cabida en la prisión, son reemplazadas por una épica cotidiana, en apariencia mínima, hecha de gestos furtivos y de ingeniosa indisciplina, una épica de la supervivencia que puede ser menos dramática, pero no necesariamente menos riesgosa. El resultado es una representación de una fuerza y una vitalidad contundentes, en la que sólo emerge una forma de templanza colectiva, fundada a la vez en la solidez de las convicciones y la conciencia solidaria.

En cambio, si nos referimos a su última novela, en la que Kozameh vuelve sobre los 70 cuarenta años más tarde, *Bruno regresa descalzo*, la representación se complejiza y se tensa, puesto que las voces que la construyen pertenecen a temporalidades y experiencias distintas, aún cuando, como en el caso de Bruno/Martín (nombre de guerra y nombre legal del personaje narrador), se trate de un mismo individuo desdoblado. El personaje del presente, incapaz de superar el dolor de sus memorias, se recluye en una habitación, recreando así simbólicamente las condiciones de la prisión

que sufriera en las épocas de su militancia, y en esa situación de “parálisis” deliberada analiza exhaustivamente el pasado y el presente. La novela incluye una serie de episodios que indudablemente relevan la épica militante en sus manifestaciones más explícitas: participación en marchas masivas, distribución de material de propaganda, operaciones armadas, fugas espectaculares, muertes en enfrentamientos o episodios de tortura. Evocados por Martín y vividos —directa o indirectamente— por Bruno, esos acontecimientos y la actitud de total entrega a la causa manifestada por los protagonistas, su devoción y su coraje, dan lugar a una galería de figuras heroicas de militantes cuyas virtudes son sacralizadas por el relato que, de alguna manera, se convierte —como ha ocurrido tan frecuentemente en la ficción testimonial— en memorial y homenaje. La reconstrucción de la militancia responde así a la exigencia de memoria y reconocimiento, al tiempo que la tiñe la punzante nostalgia de los tiempos en los que teoría y praxis se articulaban performáticamente y la utopía era una forma cotidiana de construir la realidad. La intensidad del compromiso y de la esperanza reivindica la alegría de una existencia plena a pesar de la muerte que acecha, plenitud que no es ajena a las solicitudes de la virtud sacrificial. Es la experiencia de una energía compartida que trasciende las limitaciones de lo individual: “Éramos ese lujo de la Historia. Esa fuerza. Esa flecha múltiple.” (95), la que sostiene no solo la praxis histórica sino la rememoración que llena el vacío —treinta años más tarde— de una vida que ha perdido su sentido y se hunde en la depresión y la inmovilidad. Y es justamente en la bisagra entre la mitificación heroica del pasado y la degradante impotencia del presente donde el ritual cede lugar a la crítica, puesto que el militante estoico que resistió a la tortura sin delatar a ningún compañero no ha sido capaz de recuperar la capacidad de acción en un mundo que ya no es el mismo, pero sobre el cual sigue siendo necesario intervenir revolucionariamente. Las falencias de Martín no descalifican ni el coraje ni la ética militante de Bruno, pero sí insinúan la brecha de la fragilidad humana y relativizan la omnipotencia de algunos de sus juicios. El nuevo

desafío tiene que ver con la posibilidad de mantener, a través del tiempo, la coherencia fundante de la subjetividad, de seguir siendo los que fueron, aunque aquel mundo se haya esfumado y los fantasmas de los caídos no dejen de rondar. El resultado del verdadero examen de conciencia al que se libra Martín en su encierro voluntario del presente no será —no puede serlo— una repetición, sino el retorno a una realidad llena de huellas y de restos, pero también de afectos y manos tendidas. Una nueva comunidad es posible y habrá que asumir su parte del trabajo, esta vez ante los ojos, distanciados y respetuosos, de la nueva generación.

Sara Rosenberg, en *El hilo rojo*, erige en la ficción una serie de testimonios que van reconstruyendo, paso a paso, la figura de una joven, Julia, miembro del ERP, quien después de haber militado, haber sido arrestada y haber intentado fugarse, es liberada al cabo de unos años y se exila, sin que ese alejamiento baste para cerrar el ciclo de su persecución. Finalmente será arrestada en Bolivia y desaparecerá. Un amigo de infancia que siempre la ha amado se propone hacer un film documental en torno a esa historia, y para ello va recogiendo los testimonios, que aparecen en la novela bajo la forma de cintas grabadas, es decir, sin aparente mediación, aunque las opiniones del narrador y entrevistador los evalúan de alguna manera. Empeñado en armar el puzzle de esa vida, muchas de cuyas instancias se le escapan, el narrador recurre a todos los que la conocieron, lo que le permite cubrir un abanico muy amplio de posiciones, clases sociales y registros ideológicos, que funcionan a su vez como contexto socio-político de los acontecimientos y autoriza una tensión dialéctica entre visiones forzosamente opuestas. Se trata en realidad de una especie de corte transversal de la sociedad argentina de la época, y si bien el relato incluye el testimonio de compañeros de militancia y de prisión, la idea no es, como en el caso de Alicia Kozameh, la de articular un retrato colectivo, sino el de una mujer generosa, a veces ingenua, que quiere ser libre para decidir de su existencia aunque a menudo se vea entrampada por circunstancias, obediencias, fidelidades y disciplinas que no comparte. Si hay en la novela de Sara

Rosenberg una dimensión ritual, ésta consiste en la obstinación por rescatar las vidas —algunas luminosas y otras oscuras o al menos ambiguas—, las voluntades y los mandatos; y ello no solo reuniendo los fragmentos dispersos de la imagen que Julia ha dejado en quienes la conocieron, sino también dándole a esa búsqueda un sentido reparador. Como en el caso de Bruno, Miguel vive rodeado de fantasmas; y como él, busca comprender, decir, testimoniar. Pero también deshacer los lazos que lo atan a los muertos y volver a vivir:

Necesito yo también irme, amor, a cualquier parte, pero yo solo, sin llevarte. He cumplido treinta y cinco años y es hora de levar anclas, sólo por eso voy hacia el fondo, estoy tratando como puedo, como mejor puedo, de enterrarte. Algún lugar habrá, tengo que ponerte en alguna parte. (Rosenberg, 2000: 99)

A ese respecto, y aunque transiten caminos diferentes, el personaje de Sara Rosenberg coincide con la afirmación del Bruno de la novela de Kozameh cuando, al fin de su itinerario existencial, reclama el derecho a liberarse de las palabras que lo encierran en el rol del sobreviviente: “Tenemos que poder vivir. No poder sobrevivir, sino vivir. Vivir.” (Kozameh, 2016: 257).

Pero en el caso de *El hilo rojo* las fallas internas y colectivas son tratadas de manera más directa y abierta que en la novela de Kozameh. Si Martín, en su recapitulación de los años pasados, evoca en algún momento a los que se quebraron, a los que traicionaron, a los que hablaron en la tortura o se detuvieron en el umbral para preservarse, lo hace para condenarlos con términos de extrema dureza, confirmando de manera oblicua una sola imagen del militante: la del que enfrenta su destino sin vacilaciones y muere sin dudas. Julia, en cambio, quizás debido a su extrema juventud o a su incapacidad para canalizar sus propios impulsos, es una militante cada vez más cercada por la duda, que es denunciada por alguien de su propio campo, que pierde

gradualmente la confianza en las prácticas prescriptas, que toma distancia y mira la militancia con una perspectiva profundamente crítica: “No tengo espacio adentro para tanta muerte y no me sirve más la vieja mística revolucionaria con su loca idea sacrificial del mundo. Las cosas se han vuelto mucho más tangibles, inmediatas, y creo que más claras.” (Rosenberg, 2000: 143).

Para Alicia Kozameh, la persecución y el exterminio encuentran su razón de ser en esa potencia encarnada por la organización popular, que pone en peligro las instituciones burguesas. Para Sara Rosenberg, la victoria era imposible, los fundamentos mismos de la cohesión militante no eran lo suficientemente sólidos como para oponerse eficazmente al poder. El personaje de Kozameh no cuestiona las premisas mismas de la política revolucionaria de los 70 ni su ejecución; no evalúa estrategias ni admite una parte de responsabilidad en la derrota, idea que por otra parte recusa: “El que habla de derrota está tratando de convencerse a sí mismo de que no hay nada más que sea posible hacer para continuar con un proyecto de largo alcance” (Kozameh, 2016: 261-62). La Julia de Rosenberg esboza un gesto de denegación: “Necesito creer que la derrota no es definitiva, pero no me creo nada, sólo me importa saber que no están todos muertos, que no es tan total la catástrofe” (Rosenberg, 2000:143), aunque en realidad ya ha tomado distancia de los presupuestos que la han guiado.

En realidad, la diferencia reside en una cuestión de ritmos y temporalidades, pero también de filtros. El personaje de Martín exalta la idea de persistir en la rebelión y rinde homenaje a los héroes, pero al mismo tiempo se emborracha porque es incapaz de sobreponerse a los ataques de la memoria. Y cuando se pregunta por qué “no alcanzaron la meta”, acaba suspendiendo el cuestionamiento porque sería demasiado doloroso responderle: “Por qué no llegamos. ¿Será que no habremos sido suficientemente rigurosos? No. No. No podemos ver las cosas de este modo. No. O sí puedo. Pero no. No quiero. No debo.” (Kozameh, 2016: 205). Treinta y cinco años después, el peso del mandato y, sobre todo, de la culpa, todavía acota el espacio de la

crítica en la conciencia del personaje, aunque la contradicción entre las palabras y los hechos habla, para el lector, por sí sola. François Dosse, comentando a Paul Ricoeur, afirma:

Quant à la dette qui guide “le devoir de mémoire”, elle est à la croisée de la triade passé-présent-futur: “Ce choc en retour de la visée du futur sur celle du passé est la contrepartie du mouvement inverse d’emprise de la représentation du passé sur celle du futur.” [...] Loin d’être un simple fardeau à porter par la société du présent, la dette peut devenir gisement de sens à condition de ré-ouvrir la pluralité des mémoires du passé et d’explorer l’énorme ressource des possibles non avérés. Ce travail ne peut se réaliser sans dialectisation de la mémoire et de l’histoire, en distinguant sur le registre de l’histoire critique la mémoire pathologique qui agit comme compulsion de répétition et la mémoire vive dans une perspective reconstructive. (François Dosse, 1998: 7)

Tal “dialectización” de la memoria y la historia se encarna en este caso en el diálogo entre Bruno el militante y Martín el sobreviviente, y es gracias a ese trabajo que se puede articular progresivamente la perspectiva reconstructiva que culminará con un nuevo llamado a la militancia. La memoria, acosada durante años por el retorno de los espectros y la culpa,²²¹ atrapada por las tensiones entre lo dicho y lo no dicho, después de haber girado obsesivamente en torno a la muerte y más allá de sus contradicciones, se abre hacia la acción, hacia lo que Ricoeur llama “utopía”, entendida como “función

²²¹ Michaël Pollack, citado por François Dosse (9), precisa que: “Le sentiment enfoui de culpabilité est au cœur du syndrome des survivants, pris entre la rage de transmettre et l’impuissance de communiquer.” (Pollak, Michaël, *L’expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l’identité sociale*, Paris: Métailié, 1990).

liberadora que impide que el horizonte de expectativas se fusione con el campo de la experiencia” (Ricoeur, 1998: 391).²²²

En el caso de la Julia de *El hilo rojo*, esa crítica es contemporánea a los hechos, asumida y explicitada desde un análisis discursivo —cuando, como Martín, se propone analizar los términos que se usan para designar a los sobrevivientes—, que desnuda consignas vacías y matrices contaminadas de autoritarismo:

Pensarás que estoy quebrada, que he perdido el sentido. No. Simplemente estoy harta de frases gloriosas y mandos militares. No entiendo como pudimos creer que podíamos resistir a semejante ofensiva del ejército, nadie estaba preparado. Era impensable. (Rosenberg, 2000: 144)

En ambos casos, por otra parte, el diseño estructural de los textos se organiza en función de desplazamientos reales o imaginarios; movimientos que se inscriben, en *Bruno regresa descalzo*, y a pesar de la inmovilidad física voluntaria del personaje, en el tiempo, en el pensamiento, en la rememoración y en los flujos de la conciencia; mientras que en el *El hilo rojo* asistimos a una deambulación constante en el intento de recoger los rastros, seguir las huellas y armar el puzzle de la vida de Julia, así como al tránsito fluido de una perspectiva a otra, en función de la posición relativa de los testigos convocados. Esas formas dinámicas funcionan como proyecciones en abyme de la tensión, nunca totalmente resuelta, entre la aspiración a instituir la heroicización como justa forma de reconocimiento a los ausentes y las exigencias de reformulación que el presente impone.

En el caso de *La Escuelita*, de Alicia Partnoy, relato testimonial en el sentido estricto del término, esa tensión es menos visible, sin duda porque el texto se ciñe al tiempo y el espacio de la experiencia carcelaria, y si bien el aspecto ritual existe, está

²²² Citado por François Dosse, 10.

resuelto de manera más directa y económica que en los otros dos textos, a la manera de homenaje y recordatorio explícito:

Las voces de los compañeros de La Escuelita resuenan con fuerza en mi memoria. Publico estos relatos para que estas voces no sean silenciadas. [...] Hoy [...] rindo tributo a una generación de argentinos perdida en el intento de lograr justicia y cambio social [...] para que hoy, finalmente, podamos hablar de los compañeros: sin miedo, sin vergüenzas, con el orgullo y la admiración que nos despierta su entrega. (Partnoy, 2006: 15 y 123)

En tanto relato estrictamente testimonial de la experiencia vivida en el CCD, la escena de la conciencia no deja lugar a ninguna disquisición existencial o puesta en perspectiva analítica en torno a la propia historia. Las referencias personales son mínimas, no se exponen sino de manera somera las razones de la militancia o las circunstancias del secuestro. La reclusión en un espacio en el que “la violencia era permanente, nos amenazaban todo el tiempo gatillando sus armas en nuestra cabeza o boca” (Partnoy, 2006: 11), sólo puede engendrar dos tipos de respuesta: los procedimientos tendientes a asegurar la supervivencia, la resistencia a toda forma de anulación del sujeto. En ese marco se inscriben las prácticas solidarias como compartir un trozo de pan sin ser vistos:

Cuando sentís que te va ganando la idea de que estás solo, de que el mundo que buscabas se esfuma, pasarle un pan a un compañero es recordarte a vos mismo que lo valedero sigue allí, firme. Recibir un pan, es como recibir un abrazo. (Partnoy, 2006: 71),

O susurrarse palabras de apoyo, desviar la atención de los verdugos para interrumpir el maltrato, burlarse de los carceleros o reírse ante las formas diversas del absurdo —la margarita de plástico de las ojotas— son otras tantas maneras de reforzar la cohesión del grupo, de reafirmar las propias convicciones ante la barbarie del enemigo, de reconocer el valor de la vida e inscribirse en ella como una humanidad, doliente pero entera. Esa entereza construida minuto a minuto, defendida con todas las fuerzas que les quedan, que funciona a la vez como escudo para protegerse del sufrimiento infligido y como identidad que los diferencia de los asesinos, impone el respeto y da cuenta de la calidad y la inamovilidad del compromiso asumido. Sin lamentarse, sin dramatizar más de la cuenta, ironizando a menudo y recurriendo al humor negro como mediación y toma de distancia —“El humor negro le agregaba una capa a la coraza, la protección era mayor” (61)—, Partnoy no idealiza a los militantes, sino que se limita a presentarlos en sus comportamientos cotidianos. Pero la fortaleza que manifiestan es tal que alcanzan, para el lector, la categoría del héroe posible, del héroe pensable, del héroe necesario; no la del héroe mítico. Una vez más, como en el caso de *Pasos bajo el agua*, podemos hablar de épica cotidiana, mínima, obstinada, invencible. Y a ello se suman, como pinceladas intermitentes de lúcida precisión, las observaciones que desnudan la lógica implacable de los campos: “Éramos rehenes y como tales se disponía de nuestras vidas de acuerdo con las necesidades de nuestros captores. Esta era la lógica con que funcionaba el terrorismo de Estado” (12). O bien:

Obligados a permanecer tirados en colchones o en el piso, sin hablar, sin ver, manos atadas, estómago vacío, soportando golpes, insultos y la incertidumbre de la bala final, aprendimos de los milicos, en esos meses de Escuelita, que el odio que nos tienen es más grande que el que tiene el pueblo por ellos. (20)

La militancia consiste entonces, en tales circunstancias, en mantener y cultivar, contra todos los obstáculos, la dignidad. Disociar el dolor del cuerpo de la conciencia para habitar el absoluto de un imperativo ético que los distingue de sus verdugos, contrarrestar la tristeza con la afirmación de una identidad resistente, aferrarse a la vida y a las vidas como si todo fuera aún posible:

siempre recordábamos alimentar la raíz de nuestro sueño [...] la voz amiga construía de los cristales rotos una ventana desde donde podía presentirse a nuestra gente siguiendo la batalla cotidiana. Y entonces era volver a levantarse... convivir con la muerte y la locura (19)

Son todas estrategias que preservan la humanidad amenazada y testimonian de una fe inalterable en la opción colectiva, a la que quizás podríamos aplicar la frase que el narrador de Patricio Pron en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* halla subrayada por su padre en uno de sus libros: “He peleado hasta el fin el buen combate, concluí mi carrera: conservé la fe” (Pron, 2011: 44). Si en las narrativas posteriores de los protagonistas hay a menudo una tensión relacionada con la “búsqueda de sentido”,²²³ en los testimonios que recogen la experiencia de la prisión esa búsqueda pareciera innecesaria: el sentido es inmediato y no hay incertidumbre posible: militar y sobrevivir se confunden en un solo gesto, y evidentemente no es el lugar ni el tiempo para la rememoración ritual o la perspectiva crítica.

²²³ Ver a ese respecto Gatti, Gabriel, *Surviving forces disappearance in Argentina and Uruguay. Identity and meaning*. Gatti distingue en su Capítulo 5, refiriéndose a los aportes que la ciencia y el arte han producido en torno al tema de los desaparecidos, dos tipos de producciones: las que tratan de restablecer o reconstruir un sentido perdido o faltante, y las que se inscriben decididamente en la ausencia de sentido y la enfrentan,

EL LEGADO: FIGURAS Y MATRICES

Por el contrario, esa alternativa se plantea con particular agudeza cuando nos confrontamos con la literatura producida por la generación siguiente, la de los “hijos de”, ya se trate de relatos de hijos de militantes o de hijos de desaparecidos, aunque evidentemente las circunstancias son radicalmente diferentes en ambos casos. La búsqueda del sentido no sólo estará presente sino que será ineludible, pero ese sentido no interrogará sólo las condiciones de la militancia de los padres sino sus vínculos con la filiación; y ya no se tratará únicamente de comprender sus por qué, sino también de asumir una posición frente a ese legado y una opción para la propia vida.

Si algunos textos testimoniales de los protagonistas se caracterizaban, como ya hemos dicho, por matrices narrativas errantes, en las que la búsqueda estaba ligada a desplazamientos en el espacio y en el tiempo, y que se esforzaban por reunir los fragmentos dispersos de las historias unidas por la Historia, veremos que en el caso de los relatos de la generación siguiente ese diseño se complejiza considerablemente, en la medida en que no sólo se despliega en un tiempo diferente, sino también desde una experiencia otra. La puesta en abismo y los juegos de simetrías, las repeticiones con variantes, las especularidades inversas y las incógnitas son otras tantas estrategias tendientes a propiciar una penetración cognitiva que atravesase los distintos planos del universo representado, y capaz de incluir el pasado y el presente, la generación precedente y la actual, el legado y su recepción, pero habiendo asumido ya que las propias identidades se construyen más allá del mandato, y que se trata ahora de “sujetos que no sólo son conscientes de que la catástrofe es evidente, sino también de que la catástrofe ha constituido sus mundos, sus identidades y sus lenguajes” (Gatti, 2014: 136), o bien que han integrado “la normalidad de la ausencia” (Gatti, 2014: 140).

En el caso de Patricio Pron vemos reiterarse el esquema de la investigación, no a través de testimonios directos, como en la ficción de Sara Rosenberg, sino a través, justamente, de una masa documental que ha sido constituida por el padre y que el hijo leerá e interpretará como sustento de su propia búsqueda. La indagación, cuya simetría con las que la precedieron es reiteradamente señalada, se reduplica y se abre a nuevas preguntas y nuevos cuestionamientos. Allí donde el padre intentó resolver el enigma de la desaparición de su amiga Alicia y del hermano de ésta, acaecidas en circunstancias diversas y en momentos distintos de la historia, pero caracterizadas ambas por la injusticia y la violencia, el hijo imagina las motivaciones de su padre, la razón de sus actos, su grado de implicación y las maneras en las cuales podría haber escrito esa historia. Historia que finalmente el hijo escribirá siguiendo exactamente las reflexiones metaliterarias preconizadas, y que lo llevará gradualmente a la revelación de su propia memoria inhibida y a la comprensión de muchos de sus rechazos y aprensiones. O sea que la investigación iniciada casi por azar acaba convirtiéndose en una necesidad estructural, y adquiere a medida que se despliega otro sentido adicional: ya no se trata sólo de saber y de comprender, sino también, de dar sentido y posteridad:

Un día, supongo, en algún momento, los hijos tienen necesidad de saber quiénes fueron sus padres y se lanzan a averiguarlo. Los hijos son los detectives de los padres, que los arrojan al mundo para que un día regresen a ellos para contarles su historia y, de esa manera, puedan comprenderla. No son sus jueces, puesto que no pueden juzgar realmente con imparcialidad a padres a quienes se lo deben todo, incluyendo la vida, pero pueden intentar poner orden en su historia, restituir el sentido que los acontecimientos más o menos pueriles de la vida y su acumulación parecen haberles arrebatado, y luego proteger esa historia y perpetuarla en la memoria. (Pron, 2011: 12)

Como en el caso de *El hilo rojo*, la reconstrucción, aun incompleta, de los acontecimientos es necesaria, y la figura del rompecabezas se instala explícitamente en el centro del procedimiento. Recomponerlo implica, por una parte, pasar de una memoria vacía —inhibida— a una conciencia plena; y por otra, reconocer en los padres la coherencia de un compromiso y hacerse cargo de la herencia, que es la de la derrota colectiva, pero también la de una carencia propia:

[...] luego pensé que yo no había peleado realmente, y que tampoco habían peleado los otros que tenían mi edad; algo o alguien nos había infligido ya una derrota y nosotros bebíamos o tomábamos pastillas o perdíamos el tiempo de uno y mil modos como una forma de apresurarnos hacia un final tal vez indigno pero liberador en cualquier caso. Nadie ha peleado, todos hemos perdido y casi nadie se ha mantenido fiel a lo que creía, cualquier cosa que eso fuera, pensé; la generación de mi padre sí que había sido diferente, pero, una vez más, había algo en esa diferencia que era asimismo un punto de encuentro, un hilo que atravesaba las épocas y nos unía a pesar de todo y era espantosamente argentino: la sensación de estar unidos en la derrota, padres e hijos. (Pron, 2011: 45)

Como bien señala Abensour, “El heroísmo moderno es un heroísmo del desamparo y del sufrimiento”,²²⁴ y asumirlo altera el paradigma, pero no mengua la calidad moral del militante. El relato de la adscripción política de los padres y de su persecución no sólo sirve como marco de contextualización, sino como parte del proceso cognitivo que puede permitir explicitar lo no narrado y comprender, tanto las razones de una militancia pasada como los olvidos, los miedos y los desarraigos que aquella historia ha generado en el narrador. La restitución de las diversas historias que

²²⁴ Abensour, Miguel, “Héroïsme et modernité”, *Le Magazine littéraire*, 2002/4 (n°408), 44. La traducción es mía.

se encastran las unas en las otras es indispensable para la restitución de la propia historia, de ese pasado

[...] del que yo apenas sabía dos o tres cosas [...] un pasado político del que yo creía no saber nada y del que tal vez yo no quisiera saber, que no hacían sospechar quién había sido mi padre realmente, el abismo al que se asomó y cómo salió de él con la lengua afuera y pidiendo la hora. (Pron, 2011: 24)

El reconocimiento en una historia de pérdidas acarrea también la inevitable confrontación con el mandato, la sensación de pertenecer a una generación que no ha asumido sus compromisos sociales o políticos, la frustración ante la ausencia de prácticas colectivas, esa especie de parálisis producida por un paradigma mítico —o mitificado— que para los “hijos de” resulta no sólo inalcanzable, sino anacrónico:

[...] sentía algo de orgullo y una muy fuerte decepción, que era la decepción que sentía habitualmente cuando pensaba en todo lo que había hecho mi padre y la imposibilidad de imitarlo o de ofrecerle un logro que estuviera a la altura de los suyos [...] (Pron, 2011: 159)

A falta de una circunstancia histórica y de una preparación política propicias a cualquier forma de militancia en el presente, podemos considerar que el legado del “rompecabezas” que el padre, conscientemente o no, propone al hijo, abre el camino a un compromiso de otro orden, y que puede suplirlas: el de la escritura. En todo caso, esa será la manera de sumarse a la cadena genealógica, tanto familiar como histórica: la de escribir un libro que el padre había soñado, capaz de anudar todos los fragmentos y situarse más allá de los géneros, en un espacio en el que la verdad de los fracasos no degrade la pureza del gesto utópico y en el que se reconozca que los padres

tuvieron hijos a los que les dieron un legado que es también un mandato, y ese legado y ese mandato, que son los de la transformación social y la voluntad, resultaron inapropiados en los tiempos en que nos tocó crecer, que fueron tiempos de soberbia y de frivolidad y de derrota. (Pron, 2011: 199)

De la generación anterior se retiene, como lo hacían los mismos protagonistas de los 70, como lo hacen Alicia Kozameh y Alicia Partnoy, el pacto de solidaridad, la fuerza de los sentimientos que unen a los que compartieron aquellas experiencias, la incondicionalidad recíproca aún en el disenso, esa especie de “comunidad ideal” que sobrevive a pesar de la derrota. O, quizás, a causa de ella. La dimensión ritual podría reposar en este caso en el “monumento” metafórico constituido por la masa documental, que sólo dejará de pertenecer a un culto privado cuando se lo transcriba a la escritura literaria. No percibimos procedimientos de heroicización, salvo quizás en la descripción de la Alicia Burdissio de las fotografías, en cuyos ojos parece condensarse el destino y la determinación de toda su generación.

Con *Los topos*, de Félix Bruzzone, y según estima Gabriel Gatti, se verbaliza una nueva manera de aprehender la catástrofe: “la desaparición de la post desaparición” (Gatti, 2014: 135), y ello gracias al recurso a la farsa, que no se aplica solamente a los que ya no están, sino también a los que siguen buscándolos, es decir a sus hijos/HIJOS:

Esa ausencia, la conciencia de la naturaleza construida de la identidad, una actitud reflexiva hacia el carácter ficcional del mecanismo que lo sustenta, la idea de paradoja o la más cáustica y elaborada idea de parodia son elementos que caracterizan estas posiciones. También constituye un quiebre significativamente rebelde con la manera en que la generación precedente hablaba acerca de la experiencia de la desaparición. (Gatti, 2014: 135; mi traducción)

Hay entre ambos “hijos de” diferencias evidentes: Patricio Pron no ha perdido a sus padres, y aunque se haya interpuesto entre ellos una memoria infeliz y un muro de silencios, la reconstrucción de esa relación es posible y como tal se plantea. El camino de la memoria del pasado es también el de la reparación en el presente y el de un reencuentro futuro, suspendido pero esperable. En el caso de Bruzzone, la pérdida es radical y definitiva: una relación que no tuvo lugar no puede ser corregida. Lo que resta de los padres desaparecidos son imágenes vagas, fragmentos dispersos, expectativas ilusorias y probablemente falsas. Lo que se ha erigido en su lugar es para el narrador un repertorio de rituales que le resultan inoperantes, y en los cuales no tiene intenciones de involucrarse. No ignora a la comunidad organizada de “los hijos de” e incluso puede frecuentarla intermitentemente, pero no la siente como propia ni se reconoce en sus prácticas. O, al menos, no las comparte:

Yo, la verdad, nunca me había asomado a HIJOS, y la insistencia de Romina no llegaba a convencerme. Sí me atraían algunas cosas. Eso de los escraches, por ejemplo, que para mí eran una forma de revancha o de justicia por mano propia, algo muy de mi interés pero que por cobardía, o idiotez, o inteligencia, nunca concretaba.²²⁵

Las matrices narrativas de mise en abyme y de juegos simétricos ya apuntadas reaparecen en el texto de Bruzzone, pero esta vez no son sólo conscientes y a menudo reflexivas, sino que se aprecia un corrimiento, un desfase, una distorsión. Las articulaciones y las lógicas de la militancia son a menudo menoscabadas por una dosis de incongruencia: Romina milita en HIJOS muy activamente sin contar desaparecidos en su familia, mientras que el narrador, cuyos padres han desaparecido y que quizás

²²⁵ Bruzzone, Félix, *Los topos*, Mondadori, versión electrónica lagus, s/página (8%), <https://www.tagusbooks.com/leer>

tenga un hermano apropiado, no lo hace; el hermano buscado acaba convirtiéndose en amante travesti, el padre desaparecido y quizás doble agente se encarna en un torturador real al que además se siente como protector; la libertad a la que se aspira al situarse fuera de los marcos rituales de la militancia y de los géneros acaba por convertirse en una prisión de la cual no hay escapatoria y el amor en complicidad con un asesino serial... Todas las categorías se desmarcan, desbordan o travisten, ninguna identidad es reconocible o perdurable, cada figura se revela proteica, fluctuante, a la vez monstruosa y frágil, engañosa y seductora, a menudo indescifrable. Los diversos proyectos de vida del narrador se encadenan sin concretarse, y son a menudo trampas en las que cae sin una real voluntad de evitarlas. La indiscutible vertiente “novelesca” de la historia narrada, la variedad de las mutaciones, metamorfosis o identidades fantasmáticas, la proliferación de instancias polémicas, engendran un universo inestable, móvil, en el que todos los posibles parecen actualizables, implementables, experimentables. Pero, también, en el que todas las mitologías pueden infiltrarse, aunque más no sea para ser erosionadas por los actos:

El plan era hacerme pasar por travesti, dejarme levantar por el Alemán, convertirse en su chica travesti favorita, y una noche, con la determinación del que esperó una vida entera el momento de hacer justicia, matarlo. Simple, fuerte, ejemplificador. Yo convertido en la chica hermosa y el Alemán en el horrible verdugo ajusticiado en una obra de un acto único de justicia hermosa: el primer paso hacia el hallazgo de mi verdad familiar y de todas las verdades posibles.
(70%)

Esa fantasía, que no deja de recordarnos la tonalidad de Molina en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, trabaja deconstruyendo no sólo los arquetipos del héroe justiciero sino las nociones mismas de verdad, memoria y justicia; y ello no sólo por la

retórica paródica, sino y sobre todo por la inversión radical de tal proyecto en la realidad de la ficción. Hay una suerte de transitividad de los roles que pasan de un personaje a otro, de un momento a otro, y a medida de las metamorfosis van violentando el paradigma inicial, hasta desconcertarlo o desmentirlo:

El Alemán podía ser el padre de Maira, mi padre, el torturado, el torturador, el boxeador golpeador de travestis- ese era su deporte, el boxeo. Su vida en los pueblos del sur podría haber sido la del desaparecido con vida, la del exiliado interno, la del perseguido ¿perseguido por quién? (86%)

Las únicas figuras constantes que ligan esas máscaras entre sí son las de la desaparición y la búsqueda, el vértigo de las pérdidas y de la violencia. Y si en un principio cada una de las búsquedas aparece como una imagen paródica de la(s) militancia(s), la suma de sus impotencias acaba por restituir, no el itinerario de las recuperaciones, sino el de la escena original de destrucción. Descolocando a cada uno de los personajes y sus atributos, dislocando las concepciones estáticas de la identidad, se acaba volviendo a la escena primitiva del exterminio. Quizás sea oportuno recordar en este punto las observaciones de Gabriel Gatti:

El trauma de la desaparición forzada se caracteriza por la desarticulación de las palabras y las cosas, del significado y los hechos, una desarticulación que se convierte en estructura.

El desaparecido, y la desaparición, son catástrofes, y catástrofes de las más intensas: nada puede ser expresado con las palabras que lo expresaban previamente, ni siquiera parece posible hallar palabras de sustitución. El sentido se resquebraja. Y aún, en ese agujero negro hay vida, se vive, se es. (Gatti, 2014: 16)

Salir de la prisión del “deber de memoria” no garantiza forma alguna de libertad, así como para Bruno, el personaje de Kozameh, sobrevivir no es sinónimo de vivir.

La revisión que acabamos de efectuar demuestra que en estos casos la transmisión de la memoria ha sido garantizada por la generación de los protagonistas y por la siguiente, aun cuando sus perfiles hayan experimentado mutaciones y relecturas. Por el contrario, lo que parece difícil de concebir es una transmisión de la acción militante: la evocación de la de los 70 es celebrada o parodiada, pero no puede ser, hoy, ni imitada ni emulada. Para ello sería necesario reconstruir esa fuerza de la que hablaba Bruno, el personaje de Kozameh, pero a partir de otras dinámicas históricas y creando otras prácticas, creando otras palabras. Esa articulación es hoy y en mi país, pero sin duda en toda América Latina, indispensable. De ahí que la pregunta persista: ¿ese espíritu de los padres, indagado y reinterpretado, puede contrarrestar el peso de la derrota, y re-fundar una nueva apuesta colectiva? ¿O en la dislocación del sentido que ha afectado a la sociedad argentina no hay ya lugar para la apuesta de esa transmisión, en la cual el pasado sería una herramienta depurada de acción futura?

BIBLIOGRAFIA

Abensour, Miguel, “Héroïsme et modernité” *Magazine littéraire*, 2002/4 (n°408).

Bruzzone, Félix, *Los topos*, Buenos Aires: Mondadori, 2008.

Dosse, François, “ Entre Histoire et Mémoire: une histoire sociale de la mémoire”, septiembre 1998, Paris, *Raison présente*, 5-24.

Gatti, Gabriel, *Surviving forces disappearance in Argentina and Uruguay. Identity and meaning*, New York: Pgrave Macmillan, 2014.

Kozameh, Alicia, *Pasos bajo el agua*, Córdoba: Alción, 2002.

---. *Ofrenda de propia piel*, Córdoba, Alción, 2004.

---. *Bruno camina descalzo*, Córdoba: Alción Editores, 2016.

Partnoy, Alicia, *La Escuelita*, Buenos Aires: La Bohemia, 2006.

Pollak, Michaël, *L'expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris: Métailié, 1990.

Pron, Patricio, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, Buenos Aires: Mondadori, 2011,

Reati, Fernando y Carnavacciuolo, Margherita, *De la cercanía emocional a la distancia histórica. Representaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015.

Ricoeur, Paul, *Du texte à l'action*, Paris: Le Seuil, 1998.

Rosenberg, Sara, *El hilo rojo*, Barcelona: Espasa Calpe, 2000.

Strejilevich, Nora, "Intervenciones urbanas vs terrorismo de Estado en la Argentina", en Reati, Fernando y Carnavacciuolo, Margherita, *De la cercanía emocional a la distancia histórica. Representaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015, 44-70.

MIRIAN PINO

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

MEMORIA DE LOS PADRES, MEMORIA DE LOS HIJOS:

MUSULMÁN O BIOPOÉTICA (2013), DE JULIÁN AXAT

El propósito de este estudio es problematizar a través de *Musulmán o biopoética*, de Julián Axat, la relación memoria-posmemoria. En el texto seleccionado advierto un contar nuevamente lo sucedido de "a dos" a partir de la superposición temporal pasado-presente, padre (desaparecido)-hijo; así es posible inferir un retransmisión del pasado a partir de los hijos como partícipes directos, víctimas, aunque pequeños cuando acontecía la dictadura cívico militar argentina de 1976. El presente es el espacio-tiempo de las experiencias que se nutren de un pasado actuante por efecto de la recordación del "yo poético" y un presente donde por momentos el enunciador cede la voz a los nuevos "musulmanes", los jóvenes en estado de vulnerabilidad legal. En consecuencia, el prefijo "pos" introduce una cuña problemática para los trabajos teóricos de la memoria, si pensamos en la categoría de Marianne Hirsh de "postmemoria". Esta es al mismo tiempo un desafío porque intenta ordenar los vaivenes del recuerdo, que de hecho son sinuosos, escasamente administrables.

INTRODUCCIÓN

En el año 2014 tuvo lugar una exposición en el Centro Cultural Borges, en Capital Federal, dedicada a la obra poético-pictórica de Miguel Ángel Bustos y su hijo Emiliano. Aparentemente esto implica una línea de tiempo, sucesiva de padre a hijo, pero dicho evento fundaba una nueva escena de y para los trabajos de la memoria. Me

refiero a que en esa exposición había dibujos de “a dos”, realizados por Miguel Ángel y Emiliano, cuando éste era pequeño. ¿Memoria o posmemoria? En el año 2003, Juan Gelman le escribe un largo poema a su hijo Marcelo, ¿Memoria o posmemoria?, ¿Quién sobrevive en la escritura de Gelman?, ¿Quién interpela a la historia argentina: la letra o la ausencia que da sentido al poema? Por Bustos padre llegué a su hijo y de Emiliano, a Julián Axat. Una línea sinuosa de vasos comunicantes que se conjugan por fuera del tiempo lineal de la sucesión, tan cara a la genealogía. No hay testigos, al menos así parecen expresar los dibujos de la familia Bustos, y será Axat quien dialogue con Bustos padre e hijo a lo largo de numerosos poemas, sobre todo en “Rimbaud en la CGT” (2014). Lo que sí es visible es una biopoética; desde mi perspectiva ésta es un lugar de enunciación desde el cual Axat no se despoja de su doble estatuto de abogado y de poeta; es la poesía en todo caso la que hace justicia en Argentina.

LA JUSTICIA POR MANO PROPIA

Me pregunto si la poesía de Julián Axat puede visibilizar un programa, un vector central de una generación atravesada por el terror de Estado en Argentina. La generación de los hijos se trama en un diálogo con la historia nacional e interpela el lugar que les cupo a los padres en la resistencia política de los 70; sin embargo, entre la narrativa de los hijos y la poesía este diálogo se resuelve de modo multiforme. Asimismo, es importante acotar que en el trabajo con la escritura se advierte un doble diálogo: con las vanguardias históricas europeas y con la generación visceralista mexicana, más precisamente con Roberto Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro. Mi propuesta, en esta dirección, es problematizar la relación entre la escritura de los hijos y “el ausente”. No menos importante será remitir a un estado de la cuestión que dé cuenta de su lugar en la cultura, ya que Axat dirige colecciones, realiza antologías; tanto

Bustos, como Axat o Nicolás Prividera escriben prólogos-manifiestos que cuestionan el canon nacional desde un margen deliberado. Desde ese lugar de enunciación y producción artística llevan a cabo sus respectivos trabajos con las memorias.

ENTRE HAMLET Y HAMMET, LA POESÍA DEL AUSENTE Y DEL CRIMEN

Cuando el príncipe Hamlet, en la tragedia homónima de William Shakespeare, fue advertido por un fantasma que su padre había sido asesinado por su hermano Claudio, el joven comenzó a desatar los hilos de la conspiración política y descubrir cómo el otrora rey fue asesinado. La tragedia da cuenta en la ficción de un doble crimen político, ya que desordena la dimensión familiar, es decir, es un traspie a la genealogía. La familia también era y es una parte central de la polis. En consecuencia, se trata de un doble asesinato; Shakespeare encarna el sensorium del siglo XVI ya que al concluir la lectura nos deja convulsionados ante la política del mundo cortesano; nunca sabremos cuán loco estaba el príncipe Hamlet, quien practica una lógica impecable puesta al servicio del develamiento del enigma de muerte. Dicho sentido trágico se desplaza a lo largo de la cultura de Occidente y es la ficción la que construye su carretera sinuosa; dicho sentido induce a que los lectores nos preguntemos junto con Hamlet por el origen y el fin de nuestra existencia.

La biopolítica de los estados modernos potenció la compleja relación entre morir y desaparecer; si este último enunciado era intercambiable antes de dictaduras con la muerte y el dolor de los deudos, el horror, convertido por la biopolítica en terror de Estado,²²⁶ coloca la mancha gris entre los enunciados terror y horror a través “del

²²⁶ Adriana Cavarero sostiene en su libro *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea* (2009), que a partir de lo propuesto por Arendt la violencia es organizada por el Estado hacia los ciudadanos a partir de Auschwitz. El horror se convierte el Terror de Estado cuando éste se convierte en administrador de la vida y de la muerte de los ciudadanos.

modelo Auschwitz” y sus proyecciones en América Latina. El fantasma del deudo nunca más visto, siempre buscado luego de la desaparición forzada, será una insistencia cultural y un imperativo ético. Desaparecer puede que sea morir, pero también puede que sea no morir.²²⁷ Desaparecer fue un nuevo estado de los sujetos, una nueva ciudadanía del terror de Estado. Desaparecer puede ser también aparecer en una tumba colectiva, una especie de “moridor” común, donde eran depositadas las víctimas. Pero ¿podemos pensar en la muerte cuando los cuerpos no han sido encontrados? ¿Dónde están? La consigna política “vivos se los llevaron, vivos los queremos” es una interpelación al Estado para que reponga no solo los cuerpos sustraídos, sino también la genealogía familiar y el sentido del lenguaje, en tanto conjunto de signos que nombran los seres y las cosas. La poesía no está ajena a esta búsqueda del desaparecido, ella insistirá a lo largo de la cultura argentina y del Cono Sur en asumir un legado, del que “no está” al tiempo que su presencia se encarna en el lenguaje poético. Del príncipe Hamlet, tal como lo señala Ricardo Piglia en el *Último lector* (2005), no sabemos qué lee, pero esta actividad es una virtud del monarca; así, enigma de muerte y enigma de poesía se conjugan en un mismo acto. Lejos de ser un tratado de filiación, Hamlet es un pórtico para pensar el asesinato como fenómeno de la modernidad, es decir, cuando la muerte es planificada por el poder con las consecuencias que pudiera acarrear y, más allá de las distancias, el develamiento de Hamlet es una antesala de esta problemática; en el caso de Axat la cultura jurídica constituida por el cuerpo del archivo, el documento probatorio, los manuales de procedimiento, serán la materia poética junto con la figura del joven.

²²⁷ Mientras escribía esta presentación, el presidente argentino Mauricio Macri, en una entrevista con una periodista mexicana aseguró desconocer cuántos fueron los asesinatos durante la dictadura argentina. Jorge Rafael Videla en 1979 inauguró la nueva ciudadanía, la del “desaparecido”, cuando expresó: “No están ni muertos ni vivos, están desaparecidos”. Dicha declaración fue realizada por el presidente de facto ante un periodista a propósito de una mención que el papa Juan Pablo II había realizado sobre la desaparición de personas.

En la democracia argentina actual se evidencia una nueva problemática enmarcada en vectores que explican y dan sentido también a las nuevas formas de desaparecimiento y su representación artística. No solo me refiero a los casos más conocidos, como el de Julio López, sino nuevas víctimas como los jóvenes que son blanco de la represión policial ya sea por gatillo fácil o porque delinquen en el marco de un Estado y una ley que los transforma en sujetos peligrosos para la cultura de la inseguridad propiciada por los medios masivos de comunicación en alianza con el Estado. Los jóvenes son victimarios y víctimas. La falta de oportunidades para la inclusión hace que la reinserción social se convierta en una utopía. El Estado se retira o pervive en leyes que no acompañan la dinámica social; las celdas son morideros, nuevos “chupaderos”,²²⁸ de allí la cultura tumbera; estos jóvenes son los nuevos “musulmanes”, cuya potencia vital está anulada cuando son llevados al extremo teratológico por los dispositivos discriminatorios.

MANO PROPIA

Axat escribe con la mano lo que no decide borrar de la Historia. La mención de la tragedia hamletiana como nudo introductorio a la poesía de Julián Axat (1976) no es un dato menor; no solo porque es hijo de desaparecidos,²²⁹ sino también por su intensa labor poética y actividades en el campo cultural argentino. La labor poética de Axat, alejada de la consagración literaria, es ejercida a la par de la profesión de abogado y

²²⁸El término formó parte de la afasia del lenguaje durante la dictadura militar. Remite a los centros clandestinos de detención de ciudadanos en el período 1976-1983.

²²⁹ Emiliano es hijo de Miguel Ángel Bustos, periodista, escritor y artista plástico, detenido y desaparecido en Capital Federal, en marzo de 1976; los padres de Julián Axat, Rodolfo Jorge Axat y Ana Inés Della Croce, fueron detenidos y desaparecidos en La Plata en 1977.

defensor de menores. Su actividad se configura a través de antologías como *Si Hamlet duda le daremos muerte* (2010) y *La plata spoon river*, antología de la inundación (2014), publicadas en la colección “Detectives Salvajes” (dirigida por Axat y sin duda homenaje a Roberto Bolaño) y proyectos de autor, de la editorial platense La Talita Dorada.

Existe, desde mi perspectiva, una primera relación entre el personaje literario “Hamlet” y los autores en cuestión: son hijos de padres asesinados y lectores. Por otra parte, en la antología *La plata Spoon River*, elaborada de forma similar a la operación poética de Néstor Ponce en *Desapariencia no engaña* (2010),²³⁰ Axat abre el texto para que los poetas asuman la voz de cada muerto en la inundación y desde allí enuncien. También estas víctimas de la democracia reaparecen en la voz de los distintos autores que colaboran en esta voz coral que es *La plata Spoon...* En consecuencia, entre la primera y segunda antología existe un hilo conductor y un diálogo polémico con la figura de Hamlet porque lo planteado en el prólogo doble y el postprólogo de *Si Hamlet...*, se refiere a los hijos huérfanos y al mismo tiempo a una generación literaria naciente, “salvaje”, que arremete en contra del mandato de los mayores desde el punto de vista estético. A modo de manifiestos dichos textos son un fuerte cuestionamiento al sentido ahistórico de las poéticas de los 90,²³¹ ya que esta formación colocó el acento en el presente, sin referencia a la importancia que el pasado político argentino pudiera tener para la poesía.

Si bien el grupo “salvaje” mantendrá un cuestionamiento estético a la tradición, sus escrituras implican la asunción de temas y procedimientos estéticos que hunden sus raíces en la historia de la Generación Perdida (de la cual junto con sus padres fueron protagonistas) y fundamentalmente al legado de Juan Gelman, Roberto Santoro, Miguel Ángel Bustos, Francisco Urondo, entre otros. En consecuencia, a la valoración de

²³⁰ En cada poema del texto citado de Ponce la voz enuncia desde un centro clandestino de detención argentino.

²³¹ El debate entre ambas formaciones, es decir, la del 90 y los “salvajes” es un fenómeno cultural regional, ocurrido siguiendo la línea sinuosa del Río de La Plata y el Paraná (Rosario).

constantes temáticas tramadas en la historia argentina, los hijos dejarán hablarse por el lenguaje poético, espacio desde el cual interpelan al pasado y construyen una memoria intergeneracional. Asimismo, es posible realizarnos como lectores el siguiente interrogante, ¿cómo darle muerte al padre cuando éste ha sido asesinado por la dictadura militar? Si una generación literaria se renueva cuestionando la figura de los antecesores, ¿cuáles serán los caminos emprendidos por los “nuevos salvajes” en los cuales se vincula tradición literaria y desaparición forzada de sus padres? La dictadura, como hecho histórico, rompió el hilo de continuidad generacional padre-hijo, alteró la familia, dejó un hueco, una hendidura, una sociedad en búsqueda de los que faltan. Sostengo que la poesía repondrá ese vínculo a partir del lenguaje poético.

Es importante acotar que la memoria, si bien señala un diálogo con sus padres, en Axat posee entonaciones con acento en el narrar, un contar nuevamente lo sucedido de “a dos” a partir de la superposición temporal pasado-presente; en todo caso es posible inferir una retransmisión del pasado del cual los hijos también fueron partícipes directos, víctimas, aunque pequeños cuando la represión acontecía. El presente es el espacio-tiempo de las experiencias que se nutren de un pasado actuante por efecto de la recordación del “yo poético”. En consecuencia, el prefijo “pos” introduce una cuña problemática para los trabajos teóricos de la memoria, si pensamos en la categoría de Marianne Hirsh de “post-memoria”,²³² pero al mismo tiempo es un desafío porque intenta ordenar los vaivenes del recuerdo que, de hecho, es sinuoso, escasamente administrable. En la poesía salvaje la rearticulación intergeneracional implica un diálogo con los ausentes tanto desde el punto de vista familiar e histórico como estético; los

²³² La categoría surge en los estudios culturales a partir del Holocausto. Tanto Marianne Hirsh en su libro *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto* (1997) y James Young hacen referencia a la memoria de segunda generación, la de los hijos como una dimensión indirecta y mediada por el recuerdo. Si bien la categoría no deja de seducir por el intento de ordenar teóricamente los estudios de la memoria, no menos cierto es el debate que introdujo Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado* (2005) acerca de la posmemoria a partir del testimonio y la literatura Argentina, en el cual coloca en cuestión tal categoría.

autores traen al espacio poético la figura del padre, de la filia desde donde se realiza la memorización.

El trabajo con la memoria nos enfrenta a otro problema planteado con fuerza desde las vanguardias históricas en adelante, como es la presencia del “yo lírico” y los debates acerca de la identificación entre el autor creador y el yo poético. Es decir, si éste es considerado como sujeto del discurso, una mera estrategia textual, distanciada del autor creador. Desde mi perspectiva, la memoria coloca en relación pasado y presente; nos conduce inexorablemente a inferir que el “yo” es una deixis pronominal “marcada”, una modelización a través de la cual es posible producir memoria sociocultural. La poesía de Axat no reniega del yo lírico, se apega a él con el fin de intensificar el pasado y producir memoria; en consecuencia el yo es fundamentalmente histórico. En este sentido, aquél se instituye a través del discurso poético en “nosotros”, cercano a las operaciones realizadas en poesía por Juan Gelman, y del aprovechamiento del material biográfico.

Sin duda, la asunción del legado familiar y literario de la figura del militante puesto en la imagen paterna, o bien en aquéllos que cubren la figura del padre, se lleva a cabo a través de la articulación entre metáfora y memoria y de ésta con la Historia. A propósito de esta perspectiva, que no está separada de la figura del yo lírico, es posible trazar una segunda articulación entre el yo, la metáfora y la memoria. El yo poético, dimensión del orden Imaginario y del orden Simbólico,²³³ se realiza a través de la potencia que posee la plasmación de dichos órdenes en la metáfora y de ésta (hechura del lenguaje poético) en la memoria. Cynthia Ozick asegura a partir de T. S. Eliot que “A través de la metáfora, el pasado tiene la capacidad de imaginarnos, y nosotros a él” (Ozick, 2016: 8). Asimismo, es posible advertir operaciones estéticas que ingresan en el campo de la significación destinadas a clivar el yo, a potenciar su historicidad, a

²³³ El sujeto lírico opera como una estrategia del autor creador a través del cual pueden refractarse tanto su mundo personal y su lugar en la historia social.

inscribirlo como una representación artística del o los autores. Los prólogos, las notas a pie de página con aclaraciones de cómo y dónde fueron escritos por primera vez los textos, las tapas y contratapas de las ediciones, o a partir de qué sujetos fueron realizados, el ingreso de la materia biográfica trabajada artísticamente, la archivística jurídica, las fotografías de los jóvenes delincuentes, son una prueba de ello. Estas operaciones están ajenas a toda teorización que tienda a considerar al sujeto lírico como desrealización del autor, todo lo contrario, es la potencia de la memoria autoral la que inscribe los avatares del yo poético.²³⁴

Es interesante advertir con Paul Ricoeur, quien postula el carácter performativo de la metáfora en su texto *La metáfora viva* (1977), cómo ésta es hacedora de la significación a partir de un enunciado o conjunto de enunciados al construir una red activa que no necesita de la progresión temporal sino de la condensación y la simultaneidad temporal. Dicha perspectiva impacta de un modo particular en los trabajos sobre posmemoria en poesía ya que al no necesitar de la progresión temporal sino de la aglutinación del tiempo, el prefijo quedaría abolido.²³⁵ Asimismo, la memoria de “segunda generación” implica un carácter ordinal que los poemas desactivan por efecto de la recordación que da lugar a un “de a dos”. Esta perspectiva trastoca el orden de la genealogía, la sucesión pasado-presente ya que propicia una red temática para que la memoria no trabaje solo con el pasado, sino que re/vuelva el presente. Pero ¿qué presente?

²³⁴ Jorge Monteleone, en su texto *El fantasma del nombre* (2016), asegura que el autor se “irrealiza” por intermediación del sujeto imaginario, es decir, el yo poético. Sostengo que en la poesía de Bustos y Axat la operación es a la inversa de la que postula el estudioso y esto se explica por la potencia de la memoria.

²³⁵ He trabajado una primera aproximación a la metáfora viva y su carácter aglutinador presente-pasado en mis trabajos sobre Juan Gelman y Jorge Boccanera.

MUSULMÁN O BIOPOÉTICA, DE JULIÁN AXAT

La poesía de Axat señala por un lado la tensa relación entre poesía y Estado, y por otro, entre poesía y tradición canónica. Considero que ésta es un dispositivo cultural del Estado; a propósito de este aspecto, señala el autor en una entrevista realizada por email:

Mi poesía hurga en estos problemas desde que mi rol fuera defensor penal juvenil durante 8 años. Trabajé con los etiquetamientos de la categoría “menor” que hoy la criminalización de las juventudes todo se lo traga. Por eso escribí “Musulmán y biopoética”, y por eso escribí “Rimbaud en la CGT”. El primero jugué con la poesía y la delincuencia juvenil, en función de la justicia poética y el método Lee Máster para devolver vida a esos adolescentes que yo defendía ante los estrados, para des-etiquetarlos de negatividad. El segundo, como te dije es un juego con la poesía y la militancia política, interpelando la relación “jóvenes light en la política”, las sectas del peronismo, etc. Rimbaud es la figura joven de la poesía, y el salvaje que moviliza el malditismo, aunque un antipolítico. (Entrevista a Julián Axat, 30 de julio del 2016).

Axat es autor de una prolífica producción poética en la que se cuentan *Los albañiles* (1994), *Peso formidable* (2004), *servarios* (2005), *Ylumynarya* (2008), *Neo (el equipo forense de sñ)* (2012), *Musulmán o biopoética* (2013), *Rimbaud en la CGT* (2014) y *Offshore* (2016).

En su obra, poesía, policía y crimen constituyen eslabones indisociables de su acontecer vital y de su proyecto de escritura. Asimismo, comparte con las nuevas formaciones de escritores dedicados a la crónica y al relato policial (desde Javier Sinay,

Hugo Salas a Leonardo Oyola, por ejemplo) un lenguaje que es también una forma de hacer memoria, esto es, un lenguaje que en Axat es indisociable de la representación del joven. Éste no solo se refiere a la otrora juventud perdida de los 70, sino a los jóvenes criminalizados por el Estado argentino en la actualidad. En este sentido, es importante acotar cómo el autor trabaja el lenguaje poético en cruces con otros, ya sea el discurso jurídico, religioso, político para que la poesía devenga en magma activo de la memoria. Ésta posee varias dimensiones, a partir de la presencia de los jóvenes criminalizados. Para ello, *Musulmán o biopoética* posee dos apartados: el primero, el cuerpo poético parte de la documentación jurídica, de la escena del hecho de detención, las declaraciones, la reproducción fotográfica que dan sentido al conjunto de poemas; y un segundo apartado, “Pasajes en Espejo (Bitácora)”, constituido por los hipotextos de noticias, archivística a modo de diario del defensor de oficio, rol desempeñado por Axat hasta el año 2014. Ahora bien, a modo de los pasajes benjaminianos de la memoria, la bitácora es el espejo de la primera parte de *Musulmán o biopoética* pero también el de su biografía. Me refiero al transcurrir existencial de Julián Axat, quien asiste a los chicos hoy; la bitácora es el texto de la reparación y la sutura, nudo de revinculación con sus padres asesinados por la dictadura argentina en 1977. Cabe aclarar que la bitácora está intervenida por cortes o cesuras que convierten el archivo también en poesía, si por ésta entendemos un doble sentido de “versar”: no solo escribir en versos sino trabajar sobre el material jurídico para conferirle el sentido de ficción y de versión. Así, el gesto de asumir en la poesía un compromiso con los jóvenes vulnerables también se inscribe en un modo de entender a la poesía como reparación histórica, a modo de justicia poética. Un ejemplo lo constituye el poema “Las 60 caídas de ‘El ángel’”, en el cual la declaración de una ciudadana es deconstruida no solo por la disposición gráfica sino también por los momentos de la escena judicial.

En consecuencia, si los trabajos teóricos sobre la memoria y la posmemoria en referencia a la poesía atraviesan por el complejo problema de la entidad yo lírico, desde

mi perspectiva es posible inferir la existencia de un yo/nosotros en los textos de Axat. Por lo tanto, es una memoria coral la que reconstruye la historia del pasado pero también la historia es hoy, a partir del entrecruzamiento de los lenguajes sociales que la habitan. De ello surge una potencia metafórica que parte de la realidad de hecho, que se construye con los cuerpos jóvenes, con las políticas de la literatura, con el trans/curso de una memoria del presente.

Cercano a Emiliano Bustos en el tono conversacional el yo registra los usos de las instituciones políticas, religiosas, jurídicas. En el anecdotario sobre los casos de jóvenes en los juzgados, las interrogaciones al padre ausente acerca de lo que pudo ser y no fue quebrantan el sentido consensuado acerca de lo que es poesía y el sentido de belleza.²³⁶ Infiero que no es una memoria heredada por la segunda generación, sino la memoria activa de un poeta que organiza la materia creativa con sus recuerdos a partir del presente que los resignifica. Dichos recuerdos esparcidos en el territorio de la memoria los actualiza con la materia poética que es hoy y ayer simultáneamente. En “Cavilación ante el puente generacional” o “Informe sobre Luciano”, lo que podría entenderse solo como un diálogo entre padre e hijo, Axat se desplaza del lugar de testigo y de víctima, de hijo de desaparecido para colocar el acento en los nuevos musulmanes. En una entrevista con Fernando Reati (2015) coincide con identificar su origen como “una catástrofe habitable” y poner el acento en el Estado punitivo que genera nuevas estigmatizaciones. La imagen del “puente” no solo es el vínculo del monólogo del yo poético que observa al joven criminalizado sino que en la escena jurídica la memoria de hijo habilita, en un juego pasado-presente, las presencias de los otrora jóvenes, los padres ausentes. El poema es de hijo a hijo, “Ey —me dijo—, me aconseja que declare o no” (Axat, 2013: 48). La justicia que no tuvieron sus padres hace blanco en el presente, en la presencia de este joven del cual el sujeto enunciador marca la distancia en la escena judicial: “y nosotros hijos absortos pusilánimes/tan cobardes conservadores” (Ibidem:

²³⁶ Otros de los poemarios de Axat en el cual se advierte este aspecto es *Rimbaud en la CGT* (2014).

48). La cavilación, marcada en el cambio de grafía, juego en espejo del pasado-presente, es una interpelación a una forma de hacer política con la memoria. En “Ser Franco & la noche más oscura”, el puente vincular está puesto en Franco, detenido en el presente, mientras la memoria de las declaraciones de Ibérico Saint Jean sobre las formas en cómo los ciudadanos serían detenidos si se oponían al régimen, intervienen el presente y entablan un hilo conductor. La imagen delincencial, tomada del archivo judicial e injertada en el texto, produce que aquélla sea una colisión de sentido y produzca el efecto metafórico; una imagen que remite a otra deviene en recordación recíproca. Así, es posible inferir que el texto funda una nueva genealogía conferida por la poesía; por momentos la poesía de Axat, y nuestro libro no es el único ejemplo, gira desde el presente hacia el pasado, como un viaje a las causas seminales ubicadas en la dictadura. “Restos de restos de restos” es un ejemplo revelador; en él la comunidad Quom, víctima de las vejaciones en el año 2013, se identifica con la muerte de una guerrillera en el año 1977; el efecto temporal se logra al retroceder a través de las imágenes por nudos históricos que poseen la misma constante, es decir, la violencia. También hacer memoria implica por lo menos un “de a dos” como “Poroto”, texto donde se visibiliza la alianza filial con estos nuevos hijos desaparecidos por el Estado punitivo y cuya aclaración está ubicada en nota a pie de página.

No menos revelador es el poema “El adoctrinado (reescritura oslamborghiana)”; éste es una contestación a las tradiciones literarias que giran en torno al texto de Lamborghini “El niño proletario” (1973) y la saga de lecturas como dispositivos de adoctrinamiento cultural. Es posible advertir el tono satírico burlesco de las influencias, un corrimiento si pensamos que los niños de Axat ni siquiera son proletarios, ya que están fuera del sistema. En uno de los epígrafes de *Musulman...* expresa: “A Claudio Martín Andrada, la voz que mi voz no puede reemplazar”; por fuera del circuito del testigo en su cuerpo poético se escucha la dramatización coloquial de los chicos, sin interdicción alguna. Así, la metáfora viva en Axat vehiculiza el enfrentamiento entre el

poder de policía y la resistencia poética; la poesía como cuerpo que no se deja administrar, una poesía sin testigos. El sentido trágico de la poesía de Axat puesto en la imagen de la máquina no solo retraduce a Hamlet sino que el repiqueteo de la repetición incesante “La máquina de convalidar letras y firmas ha llegado a su fin” (Axat, 2013: 39-40) del poema “Rap máquina Hamlet”, convierte dicha tragicidad en un dispositivo creado por la máquina judicial.

CONCLUSIÓN

Argentina discute el proyecto de la baja de imputabilidad a los catorce años. La maquinaria gubernamental, policial, ciudadana repica que la medida es necesaria para lograr el efecto “seguridad”. Ayer, hoy, mañana. El estado argentino vulnera la agenda de los Derechos Humanos y las memorias ante la desaparición forzada de Santiago Maldonado, el primero de agosto de este año. El joven fue detenido por la gendarmería mientras participaba junto con la comunidad mapuche en una protesta en defensa de sus territorios. Argentina discute el diseño de un país artificial, convence a la ciudadanía acerca de que es posible vivir con menos derechos civiles. El resguardo, la interpelación se ubica en la poesía, la máquina memoriosa.

BIBLIOGRAFÍA

Axat, Julián. *Rimbaud en la CGT*. La Plata: Argentina: Ed. Libros de la Talita Dorada, 2014.

- . *La Plata Spoon River*. Antología de la inundación. La Plata: Argentina: Ed. Libros de la Talita Dorada, 2014.
- . *Musulmán o biopoética*. La Plata: Argentina: Ed. Libros de la Talita Dorada, 2013.
- Bustos, Emiliano et al. *Si Hamlet duda le daremos muerte*. La Plata: Argentina: Ed. Libros de la Talita Dorada, 2010.
- y Miguel Ángel Bustos. *Todo es siempre y ahora*. Catálogo de la Exposición en el Centro Cultural Borges, N° 69 2. Buenos Aires: Argentina: Centro Cultural Borges, 2013.
- Cavareto, Adriana. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. España: Ed. Anthropos, 2009.
- Faber, Sebastián. “Postmemorias españolas” Revista *Puentes*, N°4. Barcelona: Ed. Asociación PUENTES de crítica literaria y cultural, 2015. Págs. 44-51.
- Monteleone, Jorge. *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Buenos Aires: Argentina: Ed. Nube Negra, Paradoxa, 2016.
- Ozick, Cynthia. *Metáfora y memoria. Ensayos reunidos*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Mar Dulce, 2016.
- Palacios, Cristián y Pablo Von Stecher. *Memoria, Violencia e Identidad* en www.bn.gov.ar/media/page/discurso-memoria-identidad-libro-2.pdf. Fecha de consulta 4/01/2017.
- Pino, Mirian. “La sordomuda en la poesía de Jorge Boccanera, Néstor Ponce y Enrique Lihn”. En II Coloquio Lenguajes de la Memoria. Córdoba, Argentina: Narvaja editor, 2017. En prensa.
- . “Las voces del pasado: los avatares de la memoria en ‘Valer la pena’, de Juan Gelman”. En *La palabra calcinada*. Veinte ensayos críticos sobre Juan Gelman en María A. Semilla Durán y Jorge Boccanera (eds). Buenos Aires, Argentina: Universidad de San Martín, 2016.
- Piglia, Ricardo. *El último lector*. Buenos Aires, Argentina: Anagrama, 2005.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Madrid: Ed. Trotta, 2001.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI, 2005.

Straccali, Eugenia. “La memoria poética en imágenes”, en *Actas del Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata, Argentina: UNLP, 3 al 5 de junio de 2015.

CAPÍTULO 5

LA MEMORIA EN ACTO

ALICIA KOZAMEH

FRAGMENTOS DE *SAL DE SANGRES EN DECLIVE*

(VORACIDADES DE UN MUNDO CÚBICO)

...la mort ne l'a pas rendu.

Et tu reposes dans le bleu de la mer.

Toi, qui colorais de bleu nos chimères.

Jean-Pierre Lang

Y no es que mi pereza le gane la carrera a la curiosidad. Hacia aquí, hacia allá, en esta dirección, en la otra, encuentro nieblas. Por donde mire. Siempre, en cuanto visualizo la línea del horizonte, empiezo esa larguísima caminata y resisto hasta alcanzar el trazo que lo define. Ese trazo se planta frente a mí con la forma de una instalación artística ininteligible para un mundo ininteligible, de un bosque de ligustros electrizados, un río de aguas envenenadas, una cadena de montañas cubiertas de barros resbaladizos, una serie de volcanes despidiendo las lavas del siglo, una hilera de payasos muertos bailando el can-can, una cortina de rayos de luz fulminantes, un muro construido con el metal de viejos cañones, o un alarido que atraviesa los tiempos y ensordece a la humanidad sin contemplaciones ni treguas.

*

Las vallas difieren. Algunas han sido pintadas de colores. Otras son de un hierro que se ha ido herrumbrando. De algunas cuelgan, siempre del lado de afuera, restos de piel, de carne, de tejidos. Carne de epopeyas, que quedó enganchada cuando los audaces intentaron trasponer el límite saltando hacia lo remoto en la urgencia interior de establecer, aunque incrédulos, que nada había del otro lado. O nada amenazante. Para corroborar, por ejemplo, que los murmullos eran mitos. Es como si apenas dado el salto, y todavía con las manos aferradas a la cerca, hubieran interpretado que habían cometido un desatino y hubieran intentado revertirlo. Pero las cosas no son así. La fuerza de caída no cede, en estas tierras. Sin embargo se aferraron. Y quedaron de ellos algunos despojos adheridos a la cerca. Que se fueron disecando. Y cada tanto, por duro que resulte mencionarlo, aparece un nuevo jirón de cuero cabelludo con algunos pelos, largos o cortos, una vértebra, un fémur, más o menos frescos.

*

Ausulto tus líquidos, las aguas que te dan forma y en las que se sacuden tus contenidos. Nado esas olas y siento que me acerco, y creo que me alejo, y me convengo de que te huelo, y me adjudico haberte encontrado mientras me pregunto en qué dirección orientar mi búsqueda. Quiero saber con cuántas energías rechazás el descanso. Quiero conocer mejor las estrategias con que te invadieron el azul y el verde de los fondos. Necesito entender la ruta que recorren los tiburones de estos mares. Algo debiera indicarme si tu cabeza, tu cuello, aceptan las aristas de las rocas como almohada.

*

Voy descomponiéndome despacio. Voy sintiendo las piedras. Los filos. Las puntas. Van moviéndose empujadas por el torrente sanguíneo en ascenso hacia mi cerebro, que empieza a percibir la insistencia de las orillas cortantes en esa compulsión por vulnerar las paredes de las venas que lo alimentan. El caos que se acerca me sacude del sueño. Me impide el pensamiento. Me priva de la palabra. Me incita al descanso. Me lo quita. No me lo devuelve. Me lo esconde. Me lo restaura y me mantiene con los ojos

abiertos y en parálisis. Y me desparrama el alarido. Me lo proyecta feroz. Me lo vuelve universal. Sin palideces. Sin dudas ni eufemismos. Feroz. Solo, el grito, solo, va camino a intentar trasponer el cerco que se aferra a mi garganta.

*

Humedad en los dedos de los pies, cosquilleo de agua marcando pasos ascendentes por el empeine, charco de aguas ennegrecidas en este instante de la noche total, previo a los violetas de la madrugada. Por el tobillo, avanza. Y con la amenaza de llegarme a la garganta. Qué es lo que está pasando. Cómo apareció este charco que crece y me succiona y me hunde. Querría poder creer que esto me burbujea solamente en un rincón no identificable del cerebro mientras el sueño maneja los hilos de mis memorias remotas. Pero no.

*

Y una se sube no a un caballo sino a todos. Todos los que es posible encontrar a lo largo del camino. Los domados, los indómitos pero condescendientes, los ariscos, los salvajes y los enloquecidos. Los exhaustos y los que se nos asoman a la vida llenos de dinamismo. Y una se monta. Una se monta y cabalga. En la luz y en la tiniebla. Buscando, a veces por pura curiosidad, las orillas, los límites, y rodeada de todos los fantasmas, que acorralan con sus máscaras y sus espesos maquillajes en negros y en azules. Que tocan los hombros con un estilo de caricia, que tironean del pelo con esa violencia que intenta parecer una broma. Que hunden esas largas uñas en los ojos abiertos y perplejos. Que arañan los muslos. Que arrancan las uñas de los pies.

*

Y la muerte, que los retiene adheridos al fondo de la tierra y de los mares, no está dispuesta a devolverlos.

*

La marea se adelanta a cada uno de mis pensamientos y asciende hasta el azul más condensado que los cielos esconden, se arroja sobre el mundo y nos cubre a todos.

Cada uno se pregunta en el más discreto, elegante silencio: ¿qué es esto? ¿Qué es lo que nos está pasando?

*

Y el pánico, de frente a la densa oscuridad. Porque la bombita, que antes iluminaba el patio y de cuya luz entraba el reflejo al dormitorio, helado dormitorio, hace meses se quemó. Y nadie hizo el intento de cambiarla. Es probable que no haya una que funcione. Que en esta casa no se sepa dónde comprarla. O dónde robarla. O a qué vecino pedirle una prestada. Y la oscuridad es ahora sólida y total. Y construyó en un instante el límite que nadie ha logrado trasponer.

*

Más allá del viento han de estar acumulados todos los objetos que el mismo viento se llevó cuando bufaba como mil millones de caballos hartos de tanto desplazamiento y tanta guerra. Por ejemplo techos de paja. De lata. Marcos de cuadros sin vidrio ni imagen. Bebés con las cabezas destrozadas contra las paredes en derrumbe. Brochas. Limones del limonero del cual se proveía toda la villa. Puertas de autos abandonados antes de la tempestad. Pedazos de espejos. Platos de metal y cucharas con mangos afilados contra el cemento de un calabozo carcelario. Perros con las patas y el hocico rígidos y los vientres hinchados. Pelotas de plástico desteñido. Muñecas sin brazos y con una pierna. Botellas de agua que rodaron con rumbo prefijado por los declives de la Historia. Gallinas reducidas a sus esqueletos y a sus plumas. Damajuanas de vino tinto vacías. Muy vacías. Bollos de papel sucio que son latas de Coca Cola retorcidas. Andrajos que fueron ropa. Cepillos de dientes. Algunos zapatos sin cordones, sin suelas. Insectos que sobreviven, obstinados. Cadáveres de gatos con dos cabezas. Mantas. Sábanas embarradas y cubiertas de agujeros. De quemaduras. Un pie humano. Libros con hojas arrancadas y sin tapas. Libros que no fueron escritos. Recipientes con restos de comida reseca.

*

Nada parece pensado con anticipación. Nada parece estructurado. Todo se convierte, ni bien concebido, en una maraña de precariedades armadas por bufones a quienes alguien convenció de su talento. Sin sentido del color, sin sentido de la vergüenza, sin saber por cuál de los rincones del cerebro pasa el pensamiento, sin poder descubrir qué lo impulsa, qué le espera, en qué debiera fijarse o apoyarse para resistir. Desesperante, el silencio en medio de una tormenta.

*

Las uñas de tus pies quedaron aferradas a los huesos de los dedos, esas falanges que los viejos peces desdentados no lograron masticar. Pudieron con tus músculos, sin embargo, de los que no quedó ni una fibra. Tus limpios huesos. Tus uñas impecables como plato recién lavado. Te amábamos tanto, tanto como pueden encegernos los destellos blancos disparándose de tus células óseas, de las órbitas de tus ojos, que arrasan con el aire y que atraviesan el agua hasta el fondo, que rebotan, que resurgen y se elevan, y se contemplan en el espejo improvisado por las incandescencias del sol.

*

Quién puede —a ver quién puede— decir quién es, qué desea, qué lo desespera, quién lo comanda, de dónde vino, a dónde se dirige, quién lo acompaña, quién seguirá acompañándolo, cómo llegará, desde dónde se asoma a los días, cómo se escapa de las noches, cuál es la guerra que pelea, quién va a perder esa guerra, por qué es necesaria, para qué la continúa, para quién. Quién puede pronunciar su propio nombre sin acusar la embestida del asma, sin sentir la ansiedad del vacío, sin sufrir las punzadas en el estómago por no estar encontrando esa tijera que siempre guarda en el mismo rincón de la misma caja. Esa tijera. La entrañable, la vituperada.

*

Veo avanzar hacia mi ventana, mientras el granizo cae en seco, listo para arruinar todas las cosechas, empujado por un viento que acarrea todas sus violencias, protegiéndose con un paraguas negro con rayas grises verticales, un paraguas que está

a punto de darse vuelta y convertirse en una porquería inútil, al hijo mayor de una compañera que dejé de ver cuando las dos éramos adolescentes. Él camina y camina y nunca llega a mi ventana ni a mi puerta. Estoy angustiada. Ansiosa por que suene el timbre. Y no suena. Voy a la puerta y la abro para que entre, y lo que entra es una enorme cantidad de granizo que invade el living. Ya no veo al hijo de mi amiga por ningún lado. Cierro la puerta con un movimiento, como si no existiera un obstáculo, nada que se interponga, nada de esa montaña de granizo que casi me aplasta un segundo atrás. Y allí está, sentado en uno de los sillones con el paraguas abierto apoyado en el piso. Me clava una mirada directa, fija, estática, con los ojos cerrados.

*

Busco época. Busco una época que me reincorpore al curso de los días. Pregunto: ¿y mi época? ¿dónde quedó? ¿Se entretuvo en una esquina? ¿A cuántas cuadras? Me falta. Pido aquí y allá. Me la pido a mí misma. Me la exijo. Medito sobre cómo convencerla, seducirla. Me enfurezco, la insulto, la maldigo, la amenazo, la condeno por traidora, por haber ejercido su prerrogativa, la del crudo abandono.

*

Este buque que me transporta por uno de los ríos que empieza y termina en el lado del cubo en el que habito, es perfecto. El camarote está lleno de detalles mínimos, de terminaciones sin fallas, desde los bordes de la cama hasta los dibujos con que han sido decoradas las paredes, en múltiples tonos mate. El baño es una joya de limpieza y brillo, y los espejos reflejan cada rincón, todo en inconfundible estado de belleza. La sala en la que la gente se reúne a comer, a charlar (no estoy sola, no logro estar sola más que en el camarote) y a pasar el tiempo está rodeada de ventanales enormes, invisibles de tan pulcros, por los que se observa el río en todas las direcciones. El río y las plantas en la orilla, algunos animales que se mueven de un lado a otro de las angostas playas, cuando las hay. Pero el recorrido es oval, podríamos decir. Llega a un extremo, a las cercas de ese extremo, que marcan también el final del agua, gira y regresa sobre el

camino ya hecho. Y cuando se aproxima a la valla del extremo contrario gira y vuelve a regresar. A veces se detiene a cargar combustible en algún pueblito de una costa o de la otra. Hace días que trato de recordar el momento en el que decidí subir al barco. El lugar exacto en el que di el salto que me sumó a su recorrido.

*

¿Te encontraste con la acumulación de colores en movimiento mezclándose y produciendo nuevos tonos? ¿Lograste verlos, aunque fuera a lo lejos? ¿Te identificaste con alguno? ¿Te fundiste en uno, o en otro, o en todos? ¿Te convertiste en esas acuarelas en rojos, en violetas, que hablan de lo que somos? ¿Te dejaste llevar por los ritmos de esta nueva danza? ¿Hasta dónde llegaste? A dónde habrás llegado. Hasta qué desvío del recorrido de tu oxígeno.

*

Transcurro en el barco que me lleva y me trae, y veo asomar a la superficie del agua, en medio de este río que no da aliento ni soluciones, la cabeza de ese pez que seguramente se pregunta por qué hemos pasado ya tantas veces en una y otra dirección y todavía no hemos intentado pescarlo con caña y anzuelo, o ensartándolo con una lanza, o encerrándolo en una red. Porque habría que empezar por reconocer que maneras no faltan.

*

De este lado, un campo de girasoles con las flores muy amarillas y muy abiertas. A mis espaldas el verde encendido del océano. Al otro costado la arena de la playa, que forma una curva que me alcanza. De frente, las montañas. Una próxima a la otra, sosteniéndose entre sí, esbeltas, ejerciendo una promesa de agresión encubierta, pasiva. Por el espacio que queda entre una montaña y otra avanzan esplendores que me obligan a mantener la mirada fija en ellos. Al inicio parecían cuatro, seis, y ahora veo miles, y van aumentando en tamaño hasta que logro visualizar que de cada resplandor parte una mirada, y entiendo que son los ojos de nuestros hijos. Y siguen acercándose. Son los

testigos de nuestro mirar. Nos miran ver. Nos ven mirar hacia un lado y hacia otro. Son los brazos de nuestra historia. Son el tesoro de nuestro grito. El grito del tesoro que escondemos sólo a veces. Están amparados por las mismas montañas y los mismos mares. Miran, miran. Me ven. Me distinguen. Todo el brillo parece emitir sonidos. Gritos. Siento que empiezan a instalarse en mis neuronas flecos de consciencia. Algo se me acerca.

*

Toda esta bruma confundiendo las miradas que se entrecruzan indagando futuros, arañando la tierra en búsqueda de orígenes, removiendo las aguas en el intento nunca apaciguado de encontrar restos, cuestionando a las piedras por ser tan difíciles de abrir, interpelando a lo que se oculta dentro de las piedras para que hable, nos hable, de nuestra historia. La nuestra, la propia. La que nos mantiene la vida día a día incluso a costa de enfrentar la muerte noche a noche.

*

Tampoco los aviones pueden traspasar las fronteras aéreas. Si lo hacen caen a un vacío del que no tenemos detalles y que para nosotros representa una constante, creciente sospecha. No logramos describirlo ni siquiera con metáforas, porque de allí nadie ha vuelto para contarlo. No existen, tampoco, maneras de explorar nuestra historia. Ése es el gran malestar en que vivimos, que nos pone a flotar, a divagar, a ser esclavos de un cúmulo de preguntas que solo van en aumento. A suponer que es siempre mejor no alcanzar la eterna meta de obtener respuestas. Descomposiciones de un mundo que quizá nunca haya sido esférico.

*

Tenía unos jeans bastante gastados y una camisa blanca con rayas azules, finas, prolijamente puesta adentro del pantalón. Las mangas subidas hasta debajo de los codos. En la muñeca izquierda, un reloj con pulsera de cuero marrón tan gastada como los jeans. El pelo lacio y castaño oscuro. Corto, pero no tanto. Alcanzaba para que el

viento se lo moviera y se lo desordenara. En una mano llevaba un diario y un libro. A la otra mano la usaba para reacomodarse el pelo bastante seguido. Estaba apoyado en la vidriera de la zapatería de la esquina, a dos metros de mi cuerpo, que estaba del lado de adentro. No era ni muy flaco ni muy alto. Miraba atento. Observaba. Un auto blanco que parecía circular como cualquier otro pasó, volvió a pasar en poco tiempo y se detuvo en la misma esquina, la de la zapatería, descomponiendo el tráfico y generando insultos y bocinazos. La puerta del lado del acompañante se abrió y bajó un tipo con una especie de ametralladora. Él lo vio y decidió correr. El tipo con el arma corrió detrás. A los pocos segundos se oyó una cadena rápida de estampidos. Nunca supe nada más. Todo esto mientras yo me probaba esas sandalias que al final jamás dejaron de lastimarme los pies y de destruirme el arco del pie derecho y el empeine del izquierdo, de dejármelos inservibles, de convertirlos en el objeto y en la razón de todas mis insuficiencias y mis faltas.

*

No me reconcilio con nada ni con nadie. No encuentro, y sobre todo no busco porque no lo poseo, ni un signo de misericordia. Llevo dura, punzante, la mirada. En la existencia que transitamos nada hay que se asemeje a un perdón genuino. No hay falso perdón. No hay perdón alguno. No hay ni siquiera una larguísima distancia que se interponga. Ni siquiera un vómito.

*

No sé cómo nadie la ve. Yo la observo recorrer los espacios, atravesarlos, rodearlos, de ida y de regreso, de punta a punta. Flecha que ha sido vaciada de todos los venenos. Débil, vulnerable. Inconclusa. Deja un brillo dorado, al pasar, que pareciera surgir del roce entre la velocidad y el calor concentrado en el aire. La veo venir desde lo lejos. La distingo. Reconozco los caminos que toma. No están planificados pero son previsibles. No entiendo cómo nadie más la descubre. Frente a mí trata de lucirse, de ocupar espacio, de ser obvia, de estar muy presente. Y parece mentira, pero encuentra

jueces que le creen que no fue ella misma la que se vació de todos los venenos para no dejar huellas de habersele clavado, viciosa y cebada por el olor de la sal de todas las sangres, y en el exacto centro de la garganta, a la envejecida dama de negro que durante su juventud, y lo recuerdo bien, se hacía llamar Historia.

*

Esperábamos poder llegar a zonas profundas de nuestro océano para investigar la posibilidad de pasar de un lado del cubo al otro por debajo del agua. Y sí, lo hicimos. Llegamos al fondo. Pero los continentes no flotan. No pasa agua por debajo de ellos. Son bloques de piedra completamente unidos al planeta, y esos bloques ascienden desde el fondo del mar pegados a las aristas a las que llega el agua. Y solo sería posible pasar de un plano al otro del cubo si lo hiciéramos por la superficie y a la vista de todos, y si no hubiera vallas, cercas, y estruendosas cataratas y mareas.

*

Y las olas gigantescas con sus saltos descontrolados me dicen cuánto necesitan llegar a los límites del cielo sin caer al vacío que todo lo absorbe. Me lo indican la altura de los saltos y ese verde intenso de desesperación, que va en aumento.

*

Fina sal de sangres la que se agrega a los sótanos del mundo, al fondo de las cuevas y de las cavernas inencontrables que pertenecen al confín de los mares, y que se espesa y se convierte en coágulo. En salado coágulo de las noches y de los días inciertos.

*

No renuncio a nada de lo que tengo. Tampoco adquiero nada más. Con esta inmensidad de agua tan repleta de sal, ¿qué más puedo pretender? El agua me libera entre sus pliegues y la sal me hace el camino imposible. De eso se trata.

*

Tengo las algas enredadas en los pies. Me sujetan los tobillos. O trato de arrancármelas con las manos, aunque cortarlas con los dedos me los convertiría en

hilachas, o me quedo quieta esperando que el agua y sus ondulaciones las vayan aflojando hasta liberarme, algo que muy probablemente nunca suceda: mucho menos tiempo llevaría que a las algas que ya me mantienen inmóvil se les enredaran las muchas más que van circulando tan decididas por este camino.

*

Músicas en arabescos, complejas, surgidas de sangres que irrigan cerebros y entrañas poblados de singularidades y hambrientos de más arabescos y filigranas, dibujan el mapa invisible del que no hay forma de sustraerse. Un muro musical cubierto de líneas ansiosas y puras, certeras, veraces, abiertas, clausuradas, que han creado sesentamil espacios en los que nunca termino de ubicar mis sesentamil ojos.

*

Y en las tardes sin lluvia, esas en las que el horizonte era una línea verde de aguas y de convulsiones solares en suspenso, era posible oler todavía las esencias de la piel de los que nunca despertaron del incendio. No sé cuántos reconocían esos olores como lo que realmente eran. Pero allí estaban, habitándonos. Esencias dulces. Vainilla. Coco. Menta de viejos dentífricos.

*

Fui tatuándome bajo la primera capa de piel, que fue volviéndose transparente, rostros infinitos de mirada infinita.

*

Y cuando estallan los incendios en los ríos, en el agua y su quietud, me pregunto qué es lo que alimenta el fuego. ¿Podría ser el agua misma? ¿O están los dorados, las merluzas, los surubíes, muriendo envueltos por las llamas? ¿Abrirán la boca para que les llegue un milímetro de oxígeno? ¿Qué, de sus cuerpos, se quemará antes: las aletas, la cola, las escamas, los ojos, las entrañas? ¿Hasta qué punto entenderán lo que les está sucediendo? ¿Aniquilará, el fuego, sus miradas fijas y tenaces?

*

Fila de niños ayudados por bastones, como expertos, como sabios, paso a paso van escalando la montaña. Alguno trastabilla, mira de reojo a su alrededor y se reacomoda de inmediato como si temiera que alguien pudiera captar ese descuido y castigarlo. A dónde irán. Quién irá a recibirlos. No son ángeles. No son pequeños dioses. De quiénes serán hijos. Qué les espera. A las líneas de qué horizontes apuntan sus alargadas pupilas.

*

Aparece ese viento del sur, cada tanto, que compromete el funcionamiento de bronquios y pulmones, que nos devuelve a cierta normalidad después de tremendos calores y humedades, que aceptamos, o que no aceptamos pero que llegamos a extrañar si se ausenta, mientras vamos uno a uno muriendo de neumonía.

*

En los barcos abundan los cadáveres de seres que han sido víctimas del viento. El viento los golpea hasta desarmarlos, pero no se los lleva. Los acumula sobre la cubierta, en los rincones de la proa, los deja enganchados de los mástiles, los abandona al sol del mediodía.

*

Al fondo se ven los desparramos de esa sangre a la que el sol va renunciando en su camino hacia lo que desconocemos. Y hay que volver a decirlo: nadie levanta los despojos. Nadie echa un par de baldazos de agua para diluir los coágulos.

*

Soldados que me miran desde el brillo de sus ojos, mi espejo. Soldados que son la que soy yo. La soldado que hemos sido. Marchas. Recorridos. Espacios cubiertos con el arma no reglamentaria en la cintura. El leve temblor. La percepción de lo múltiple. El asombro.

*

Todavía no hemos desenterrado los cuerpos de los animales ni los de los humanos. No sé qué estamos esperando. ¿Alguien sabe qué estamos esperando, esta vez?

*

Podría también haber algunas causas. Alguien comentó en la primera zona de la caravana que habían sido desenterrados unos pocos. Y que esos pocos venían con sorpresa. No logramos, ni queremos, imaginarnos la sorpresa.

*

¿Y si protagonizamos un regreso?

*

¿Y si hacemos girar el volante de estos cerebros privilegiados que nos ha otorgado la naturaleza y damos una vuelta en U? ¿Y si nos frotamos las hormonas para que se irriten y no nos dejen en paz y nos empujen al estallido? ¿Y si antes de todo esto nos afilamos los dientes, aunque en estos días los que mejor nos funcionen sean los implantados? ¿Y si nos sacudimos en una danza frenética para lograr que las neuronas aprendan a seguirnos el ritmo, o, en una versión más sencilla y veraz, para que nos lo restauren?

*

Frente a mis ojos percibo, o creo percibir, un voluminoso ladrillo de cemento, hueco, precipitándose a un vacío cuyo fondo no llega nunca. Qué vendrá después. Qué vendrá después. Qué vendrá después. Y qué lograremos ver de lo que vayamos a presenciar. De lo que nos convierta en testigos. Me lo pregunto con toda crudeza y a riesgo de la cruda respuesta.

*

Los Ángeles, agosto de 2017.

SARA ROSENBERG

LA INVITACIÓN, EL VIAJE Y EL TEXTO

Cuando me invitaron a participar en el encuentro organizado por la Universidad de Lyon para hablar del tema “Memoria en la ficción, ficción de la memoria. Entre el ritual y la crítica”, pensé enseguida que era un tema inmenso.

Casi siempre despistada en cuanto al modo en que se abordaría, preferí escribir este texto para leer, pero finalmente no lo leí porque a los escritores se nos pidió que leyéramos fragmentos de nuestros libros y participáramos en una mesa redonda.

Ahora que me han pedido el texto para publicar lo envío, aun sabiendo que escribí más sobre mis dudas y mis preguntas que sobre el tema. Me dejé llevar por eso que algunos teóricos llaman —demasiado seriamente— la deriva. Yo lo llamo navegación.

ELLA SE PRESENTA

Durante mucho tiempo me dediqué a las artes visuales y escribía como algo secreto, sin pensar nunca en publicar. En cierta forma la escritura era simultánea y a veces complementaria de la imagen. Creo que sigo imaginando y escribiendo de esta manera. No me ato a límites de género. Muchos libros inéditos —de dibujo y collage o de cuentos— siguen en proceso durante años. Como decía Rulfo, siempre escribimos

sobre los mismos temas y es posible que ellos nos elijan a nosotros. La dirección y la necesidad están claras, pero el final es siempre abierto.

Hay una zona en penumbra que me permite que el texto iniciado continúe su proceso a través de otros textos. Cada texto —novela, cuento, poema, documental, dibujo, collage o ensayo—, una vez terminado se revela como inacabado y me ayuda a hacerme nuevas o viejas preguntas. Dicen que algunos de mis libros son “híbridos”, aunque esa palabra no me gusta porque concede al género mismo y especialmente a la novela una prioridad que no creo que tenga más allá de los dictados del mercado.

Dejo el análisis crítico —y/o el disfrute— de mis libros a las lectoras y lectores que siempre me han devuelto temas que yo misma soy incapaz de ver.

Nunca me releo so pena de aburrimiento.

Dicen que los animales de la selva no miran atrás más que durante breves instantes. Y siempre para salvarse.

ELLA COMENTA ALGO SOBRE LA ESCRITURA

Hay algo de oso hormiguero en la escritura. Meter la lengua con hambre en la oscuridad para atrapar minúsculos cuerpos. Son pasiones confusas y obedecen a mecanismos que desconozco. El placer está en ese riesgo.

La escritura nace de extraños cruzamientos y mientras suceden sólo pido que la pasión y las ganas no me abandonen antes de llegar a alguna parte que no sé bien dónde está, pero que intuyo. Me interesan esas zonas oscuras donde se hunde la lengua y sólo a veces se sacia. Supongo que la memoria se activa en ese movimiento, elige, se vuelve más precisa pero no menos contradictoria.

Es algo parecido a lo que Kafka narra en aquel cuento sobre el animal doble heredado, mitad gato, mitad cordero al que no se atreverá a matar nunca. ¿Cómo matar

lo que nos habita? Es un punto de partida y sólo hay dos posibilidades: matarlo o reproducirlo.

LAS CUATRO PALABRAS: MEMORIA-FICCIÓN- RITUAL-CRÍTICA

Habla el cordero:

¿Qué relación tiene la memoria con la ficción y con el ritual? ¿Por qué ritual? ¿Qué relación hay entre estos conceptos? Y en la oscuridad del hormiguero se agrega la palabra historia, ya pegada en mi lengua.

Tal como Borges la entendía, la relación es profunda. Y si hablo de Borges es porque creo que ha definido muchos aspectos de estos temas. El afirma que la memoria es una condena y que la historia es un género literario. Yo no estoy de acuerdo, o al menos no estoy de acuerdo con el modo de situarse frente al sentido de la historia y por lo tanto de la memoria. Es un escritor extraordinario, conservador, que vive en la repetición, los laberintos y como no, en los espejos. Los laberintos y los espejos son inmutables. No tienen ni salida ni posibilidad de transformación y están ligados siempre a la muerte. Es un punto de vista significativamente a-histórico. Los laberintos pueden recorrerse pero no abrirse. Sólo la muerte los desarma. Los laberintos y los espejos tienen una estabilidad única, propia de todas aquellas figuras y estados que los ligan a otra figura borgiana, la eternidad. Lo no histórico. Y sin embargo a pesar de su amor por la conservación de los laberintos y los espejos, Borges apunta que la historia es aquello que es narrado, aquello que es posible nombrar y por lo tanto para él en ese territorio todo es ilusorio o depende de un punto de vista. En eso si coincido, a medias. Pero no voy a entrar en el viejo debate entre el nominalismo y el realismo.

Borges hace pases de gran mago. Y los magos no precisan razones sino creencias, es decir estancia en un territorio perfectamente acotado al que llama literatura. La

historia es literatura y la literatura es historia. O la historia es un género literario, afirma. Por eso en el centro de esta falta de conflicto sitúa a la memoria.

Hay dos cuentos que son claves. Uno de ellos, y el que más aprecio, es “La casa de Asterión”. El viejo Asterión —hijo maldito de los dioses/padres— desea la muerte porque no soporta la soledad. Y recuerda, increpa y clama por la llegada del héroe que deberá poner fin a su suplicio. El monstruo siente y prefigura la imposibilidad de la vida en el encierro y la soledad y al mismo tiempo reconoce que lo humano es colectivo y lo inhumano es el encierro y la insoportable soledad. Quizás lo individual, el yo, lo que llamamos habitualmente el yo —un monstruo— es su condena. ¿La historia de Asterión podría leerse como una diatriba contra el yo, del yo como lo entendemos los habitantes de esta sociedad enraizada en ese concepto del yo aislado y separado de lo social? ¿El palacio de Asterión, el laberinto con sus incontables pasillos prefigura el supermercado, las calles de la ciudad, el edificio en el que vivo? Pero Asterión unirá con su muerte esas dos partes —la bestia sola y la bestia deseante del otro y del mundo— porque no se defiende de la espada que lo atraviesa y Teseo, atribulado porque el monstruo ni siquiera se defendió, será ya un héroe sin sentido: si su misión era la lucha y la conquista para liberar al mundo, también el héroe es inútil.

En este cuento la inversión de los caminos del mito/rito es absoluta. Lo monstruoso no se ejerce y lo heroico resulta imposible. El héroe del nuestro siglo será siempre un héroe atribulado. Contradictorio, incapaz de realizar su destino trágico.

Porque la tragedia es un dispositivo profundamente político. Lucha por el poder, genealogías sangrientas, construcción y coerción del estado, crímenes en primerísimo primer plano, derechos y deberes a debate, voz de lo público en el coro, por apuntar algunos elementos fabulosos que el teatro isabelino y la épica brechtiana recuperarán más tarde de otra manera.

La memoria —incluso aquella de los monstruosos hijos de los dioses, la memoria de los vencedores o descuartizadores, la de los asesinos—, es intolerable para Borges.

Sin embargo es un aspecto de lo colectivo que la tragedia y la epopeya sitúan en el núcleo de la narración.

Pero vuelvo al cuento. La presencia de la muerte —la inminencia de la muerte— humaniza al monstruo. La muerte y el sueño son los únicos actos humanos intransferibles, plenamente solitarios. Y quizás sólo esa monstruosa soledad justifica a la bestia. En el caso de Asterión, incapaz de darse muerte a sí mismo, porque no le alcanza su soledad ni el desprecio por el mundo para hacerlo, y su muerte —sin resistencia— consume la historia en un doble sentido: reafirma lo colectivo —lo humano— y rompe el laberinto.

Borges se atreve a releer el mito desde el fin de la conciencia trágica y el monstruo ruega por su muerte. Quizás cristianiza o judaíza el mito griego porque incluye la culpa y el castigo. Y expulsa la venganza.

El otro cuento al que me refería completa al del minotauro. Me refiero a “Funes el memorioso”. Es la memoria como invasión y desarticulación, como antítesis del pensamiento. Si pensar es relacionar lo que existe y ser capaces de comprender las relaciones y las causas de los sucesos, Funes es un personaje que dibuja lo que yo llamaría la memoria —o la desmemoria— producida por acumulación, algo que enseguida me hace pensar en la información, en el discurso de los medios y especialmente en la televisión. Una carga bestial de inutilidad. No importa que el personaje esté aislado en el campo, su intensa memoria del detalle insignificante lo transforma en un almacén inútil. Es una memoria incapaz de pensar, porque no le interesa más que la acumulación de datos que no son significativos, ni son otra cosa que una especie de gimnasia mnemotécnica. No puedo releer este cuento sin pensar en la publicidad contemporánea, en la masa informativa que nos cerca, en la fragmentación inducida de los discursos mediáticos y culturales, en los datos que no se relacionan y que sólo obedecen a la lógica de la novedad o la noticia deshilvanada y sin contexto ni

sentido. Es la anti-memoria, porque destruye el hilo y las redes que podrían sostener su propia fragilidad.

HABLA EL GATO

Borges, en ambos cuentos y en otros, es absolutamente coherente con su concepción del mundo, de la política, de la historia. La voluntad humana es limitada, todo está escrito, estamos en el mundo del eterno retorno. No hay historia. Y sobre todo la historia no la hacen los seres humanos sino el destino, un concepto arcaico — relativo al rito— pero compartido por todas las ideologías conservadoras desde la más remota antigüedad. El mito es anterior a la tragedia que habrá de esperar a Shakespeare para recién ser leída en clave de voluntad humana y por lo tanto política.

Lejos de Borges, nuestro siglo XX estuvo cruzado por otros escritores como Vallejo, Arguedas, Carpentier, Scorza, Cortázar, Rulfo y Rodolfo Walsh, en el que me quiero detener porque no sólo es un escritor que cambia radicalmente el modo de entender la escritura, sino que nos sitúa en el escritor militante, asesinado y desaparecido, y que se aproxima a la memoria y a la ficción desde una perspectiva profundamente política. Y digo política en el sentido que tendrá esta palabra como capacidad de transformación colectiva del mundo. La escritura es militancia para producir este cambio. Otros escritores argentinos seguirán este camino, muchos — como Conti y Urondo— desaparecidos y asesinados por la última dictadura. Y Osvaldo Bayer, que felizmente sigue activo y acaba de cumplir 90 años.

La frase de Rodolfo, “Nuestras clases dominantes han procurado siempre que los trabajadores no tengan historia, no tengan doctrina, no tengan héroes y mártires. Cada lucha debe empezar de nuevo, separada de las luchas anteriores: la experiencia colectiva se pierde, las lecciones se olvidan. La historia parece así como propiedad

privada cuyos dueños son los dueños de todas las otras cosas...” nos introduce en un problema clave sobre la memoria y el olvido, desde otra perspectiva.²³⁷

Para hablar de memoria y ficción debo analizar como tercer nudo la historia. Porque creo que la memoria, el concepto de memoria y de ficción que nos reúne tiene al menos dos claros significados. La memoria amputada o la memoria con cuerpo. Son vicios del lenguaje criminal, pero no me molestan porque creo que el crimen es mucho más que la novela negra, el crimen está en el centro del sistema social en el que vivimos y por lo tanto en el lenguaje. Por eso la tragedia y la épica son eminentemente políticas. Como la memoria a la que me refiero cuando digo memoria de cuerpo entero.

La memoria amputada es sin embargo la que habita en esa especie de subjetividad absoluta que tan bien colocada está en la literatura actual que se pretende neutral y políticamente correcta para poder venderse por kilos en los grandes almacenes.

La memoria es también una fuerza en pugna. Un territorio a conquistar. Un territorio vedado y al mismo tiempo exigente. En disputa siempre.

Bueno, después de todo este largo recorrido animal que espero no les haya aburrido, sólo quería explicar un poco cómo pienso o qué pienso o dónde me ubico en relación al tema de la memoria. Para mi la memoria no se limita a lo testimonial, sino que tiene una carga política activa que se revela en las decisiones que tomamos cada día.

El ángelus novus de Benjamin, el ángel de la historia, trata de avanzar mientras mira hacia atrás, hacia las ruinas del pasado, antes de tratar de remontar el vuelo... También Benjamin dijo que esta época iniciada con la gran guerra había perdido la

²³⁷ Es una época de transformaciones que marcarán la cultura en toda América Latina y el mundo. Una época que en Latinoamérica significó la barbarie del Operativo Cóndor: el exterminio sistemático de todos aquellos que se opusieran o pensarán contra la política de saqueo y desposesión de las grandes corporaciones. El llamado plan Kissinger. Al mismo tiempo la época —me refiero a los años sesenta, setenta y ochenta— vive grandes revoluciones que marcan la conciencia de este tiempo. La revolución cubana en 1959 abre en toda América una gran esperanza de cambio. El Che en Bolivia, el triunfo de Vietnam y las luchas anticoloniales en África, los grandes movimientos pacifistas y antirracistas en Estados Unidos, las revueltas estudiantiles en Europa.

capacidad de transmitir experiencia a través de la novela o del relato porque esa capacidad estaba anulada por el peso de la información y porque los hombres volvían de los campos de batalla sumidos en el silencio. Esto nos hace preguntas por el carácter de la guerra actual. La guerra que llamo la guerra conceptual y la guerra por la historia, donde la literatura como todas las artes está implicada.

Y tratando de no abrir más ramas, sólo puedo agregar que nací en una dictadura, crecí en una dictadura, me opuse siempre a la dictadura y me tuve que exiliar durante una dictadura. Mi experiencia vital no puede eludir la historia y no tengo ganas ni puedo permanecer en silencio porque soy parte del lenguaje que me hace y me deshace y que es necesariamente el lenguaje de mi tiempo. Puedo mirar hacia las ruinas y continuar lamentándome y creer en el fin de la historia (el laberinto y los espejos) o puedo lanzarme con ese peso al vacío y saltar.

Desconocer o ignorar el peso es un atajo que lleva a ninguna parte y sobre todo a la banalidad a la que pretenden acostumbrarnos en esta sociedad primaria y conservadora. Primaria porque solo mide por la inmediata satisfacción de los deseos primarios y esos garantizan la salud del mercado, corazón único y pensamiento único. Conservadora porque todo su aparato cultural e ideológico está dedicado frenéticamente a conservar privilegios y el statu quo, capitalismo a ultranza que necesita fragmentar cuanto más mejor el pensamiento, y hacer que la información —a lo Funes— transforme el lenguaje en una cloaca sin salida o laberinto.

HABLA TAMBIÉN EL OSO HORMIGUERO, PARA CONCLUIR

Necesité —quizás por hambre o porque el título del encuentro me llevó al cuento de Asterión y al de Funes— hablar de lo que significa romper el laberinto y el espejo. Romper el laberinto apropiándonos de la memoria, reescribiéndola, raptándola del

pozo, reconstruyéndola en las voces, devolviéndola a la vida y no a la muerte. En este lugar es donde me alejo del cuento de Borges y entro en el cuento de la historia como un proceso que no es final sino justamente lo más alejado de la muerte.

La historia desde esta perspectiva nos volvería humanos. Lo humano es la historia colectiva aunque haya habido pretendidos filósofos del neoliberalismo más acérrimo que inventaron el fin de la historia y sólo reprodujeron el drama —burgués— de Asterión. Por eso Asterión calla después de su largo monólogo. Es el monólogo de un suicida, no el de un ser histórico y social.

ALICIA PARTNOY

LAS TRAMPAS DE LA MEMORIA

Quienes han leído el prólogo de mi *Venganza de la manzana*, recordarán que hablo allí de que después de haber pasado tres meses y medio en el campo secreto de detención La Escuelita, de Bahía Blanca, soy trasladada a la cárcel de Villa Floresta. Comparto con los lectores que, aún desaparecida, desde el 25 de abril hasta el 17 de junio de 1977, anoto en un cuadernito que me entregan los poemas que recuerdo haber escrito desde mi niñez. Explico en ese prólogo de *Venganza* algo que repito durante décadas: que no podía haber escrito poemas nuevos, que me hubiera resultado terriblemente angustiante buscar las palabras para hablar de mi experiencia en ese territorio del horror.

Cuando la dictadura me reconoce como presa política y me traslada de Bahía Blanca a la cárcel de Villa Devoto, dejo el cuaderno en manos de mi compañera de cautiverio, la escritora y sobreviviente Patricia Chabat. En agosto del año 2011, en la Biblioteca Nacional y minutos antes de la presentación de la segunda edición de *La Escuelita. Relatos testimoniales*, prologada por Osvaldo Bayer, Patricia me devuelve ese manuscrito que había guardado más de tres décadas. Cuando me armo de coraje para releer sus páginas precariamente asidas a un oxidado alambre anillado, me desconcierta profundamente comprobar que sí había escrito nuevos poemas estando desaparecida. ¿Por qué entonces esa trampa de la memoria? ¿Por qué hasta no volver a ver ese cuadernito y comprobar por las fechas al pie de cada poema que fueron escritos

mientras estaba desaparecida, no había podido recordar esa porción de mi pasado? Mi hipótesis hoy es que mi memoria, en aquel entonces demasiado ocupada en retener los datos sobre *La Escuelita*, los nombres de los desaparecidos, la información sobre los represores, las circunstancias, el trazado del lugar, los detalles... había dejado de lado cosas tan “poco importantes” como esas poesías escritas cuando era una presa sin nombre en una celda sin número.

Hoy comparto por primera vez estos poemas de mis 22 años, que espero encuentren calor en este nido construido en un árbol solidario, entre las ramas de la literatura y la crítica.

A Sebastián

Pajarito de la cárcel,
chiquitito Sebastián,
a través de los barrotes,
tu llanto vuela, quizás
buscando el cielo celeste,
buscando la libertad.

Prisionero del cariño
que tu madre te ha de dar,
tu llanto dulce de niño
alegra mi soledad.

Yo no sé más que tu nombre
chiquitito Sebastián,
y a través de las paredes
tu llanto me llega ya
como canto de campanas,
como el agüita que cae,
como el sol por las mañanas,
chiquitito Sebastián,

7/5/77

(Sin título)

Madrugada en la cárcel.

Todo parece muerto.

A través de las rejas

una estrella se aleja

por el cielo desierto.

Madrugada en la cárcel.

Todo parece muerto.

A través de las rejas

y detrás de la estrella

vuela mi pensamiento.

27/4/77

Poesía/Vida

“¿Y el mensaje?” preguntan torpemente
algunos violadores de poesía,
a los que les respondo, simplemente:
¿Habrá mayor mensaje que la vida?

2/6/77

Del poemario inédito: *Ecos lógicos y otros poemares*. Alicia Partnoy

Penélope en espejo.

Remedios

Voy al mar a buscar mi memoria
y me vuelvo con versos tejidos
por las algas, las olas, la gloria
de este cielo que nunca fue mío.

Voy al mar, pero el mar no me alcanza
para recuperar lo perdido
y regreso a hundirme en tus brazos,
ay, amor, donde nunca hay olvido.

FÉLIX BRUZZONE

LOS GÉNEROS

Seguramente resulte bastante ociosa una reflexión de un hijo de desaparecidos, como yo, sobre producciones de otros hijos de desaparecidos. No porque no lleve trabajo y dedicación hacerla, sino porque inevitablemente va a estar teñida (demasiado) de pensamientos y consideraciones muy internos, muy ciego todo lo que pueda decir, y encima pegado a una obra propia que ya tiene sus propios acentos y que impide ver las cosas desde un lugar más externo, desde una crítica más ronca, más áspera, menos personal.

Sin embargo siempre algo puede decirse y acaso convenga, ya que me veo tan consciente de toda esta dificultad, empezar por el error máximo: no simular distancia alguna y disparar desde una anécdota no solo personal, sino además relacionada a mi propia obra.

Hace unos meses, en la librería parisina Cien fuegos, comandada por el poeta, editor, traductor y tenista Miguel Angel Petrecca, el crítico literario Julio Premat me dijo:

Tus libros no son sobre desaparecidos. Son “a pesar” de los desaparecidos.

Palabras reveladoras. Acabábamos de tener una amena conversación pública junto al escritor y editor peruano Diego Trelles Paz, donde una docena de personas se habían acercado a escucharnos, y Premat salió con ese latigazo acertado. Un latigazo que devolvía a su justo lugar las ensoñaciones a las que habíamos intentado dar forma

con Trelles Paz durante un largo rato. Ensoñaciones un poco redundantes. Esas sobreexplicaciones que muchas veces nos encontramos dando frente a públicos que desconocen casi todos los referentes que hay sobre las cosas que decimos. Porque... ¿cómo se le habla a un habitante de París sobre estas cosas?, ¿a una chica que después de la charla tenía que quedarse dando vueltas por la zona de la librería (donde por suerte hay muchos bares) porque en su barrio del norte de la ciudad los vecinos estaban quemando autos para protestar por los hechos del día anterior, en los que unos policías habían violado a un negro frente a las cámaras de seguridad de la calle?, ¿al italiano que se había acercado a la librería para acompañar a su mujer, una argentina hija de exiliados?, ¿al propio Petrecca, especialista en chino?, ¿a la adorable Claire Duvivier, mi editora francesa, que había llegado con algunos libros para vender y que habla español apenas un poco mejor que lo que yo entiendo francés? ¿Cómo hablar “a pesar de” en un continente donde lo lógico es que un escritor argentino escriba “sobre”? Sobre tango, sobre vacas y sobre desaparecidos. Otra vez estaba en el lugar equivocado. Y Premat venía a decírmelo: sé lo que hacés, no abuses del equívoco. Y uno, que acepta y piensa: no hay abuso, hay incomunicación permanente, hay equívocos siempre, todos abusamos más o menos de los equívocos que nos rodean.

Siempre pensé en que todo tiende un poco al equívoco. Primero etiquete y luego espere el reclamo. Por eso siempre mis textos “sobre” desaparecidos arrancan explicitando la cuestión, autoetiquetándose, y luego se abren. Y es entonces que pasan de ser textos “sobre” desaparecidos a ser textos “a pesar de” los desaparecidos. El procedimiento es bastante obvio. Pero hay que saber verlo. Y verlo con claridad, no darle demasiadas vueltas. Porque en las vueltas, ¿quiénes vuelven a aparecer? En efecto: ¡los desaparecidos! Verlo rápido, como Premat, que lo ve y lo transmite en una sola frase. Porque claro, también está ahí, instalada, para el lector, la necesidad de seguir leyendo siempre lo mismo, seguir viendo desaparecidos a cada vuelta de esquina, hasta la última línea; porque si en la primera línea ellos ya estaban ahí, en la última también,

todavía deberían estar ahí, como el dinosaurio de Monterroso... Prima el leer siempre lo mismo, como si la única posibilidad de escribir sobre esta cuestión fuera repitiendo, denunciando, siendo siempre amable con la historia urgente de la Memoria, la Verdad y la Justicia. Lo escribo así, con mayúsculas, porque así es como debe escribirse la trilogía argentina, un poco menos famosa que la de “El Padrino”, pero llena de crímenes igualmente horribles. Y lo de “trilogía argentina” no es cosecha propia, cuidado: se lo escuché decir, muy risueña, a Rosa Roisimblit, vicepresidenta de Abuelas de Plaza de Mayo, en su última declaración en el juicio ESMA, allá por el año 2014. La sala de audiencias estaba bastante concurrida ese día. Declaraban ella y su nieto recuperado. Era una escena muy tierna. También era muy tierno ver cómo los dos, sin haberse escuchado, decían cosas muy parecidas sobre los hechos y sobre la historia familiar, y los testimonios se completaban el uno al otro. Y así, en ese clima, la intervención sobre la “trilogía argentina”, en medio de tanta ternura, marcó una relajación en la que muchos sonrieron, como la risueña Rosa Roisimblit. Tarea nada fácil, la de hacer sonreír a toda esa gente de la justicia federal argentina que se juntaba, por esa época, en cada una de las audiencias de la causa ESMA.

Volviendo a las palabras de Premat, y a lo que desde esta pequeña anécdota se puede derivar para pensar sobre el trabajo artístico de los diferentes hijos de desaparecidos, creo que si algo me interesa, dentro de todos esos trabajos, es que exista la posibilidad de, como mínimo, abandonar la solemnidad. No es nada frecuente ese abandono. Y cuando aparece, tengo la impresión de que luego se lo mira un poco de reojo, como si se tratara de una producción marginal, un escape. Todos nos reímos, sí, pero lo importante parecería estar en otro lado. Es como si el relato más verdadero, más potente, sólo pudiera construirse bajo el halo de la seriedad. El conjunto de las obras de los hijos de desaparecidos, en alguna medida, son un buen reflejo de cómo en este problema de la entonación se calibran los índices de verdad. Como si en la entonación más solemne existieran más posibilidades de transmitir la verdad. Y como

si en la entonación más cómica radicara una especie de escape de sentido, necesario, como mucho, como válvula de liberación de la verdadera pesadilla narrada en tono solemne. Digo esto para esta temática puntual, pero se aplica a cualquier otra. Solo que como esta parece ser “el” tema nacional, de golpe se hacen más visibles estos mecanismos.

En este sentido, no me interesa tanto pensar en la producción de los hijos (que podría ser relevada de muchas formas distintas, hay para todos los gustos), sino en las producciones del futuro alrededor de estos temas. Así, en general, con o sin hijos en el medio. O sea: no pensar solo en las producciones de los hijos (que en su mayoría, creo, ya somos mas bien padres), sino en las producciones futuras en general “sobre” o “a pesar” del tema. ¿Cómo serán, en el futuro, esas producciones? ¿Tendrán el desparpajo de “Mazinger Z contra la dictadura militar”, de Ivan Moiseeff? ¿Tendrán el pudor de *Una muchacha muy bella*, de Julián López? ¿Acudirán al cruce de géneros de “Actividad paranormal en la ESMA”, de Pola Oloixarac? ¿Cuándo los desaparecidos entrarán, definitivamente, en la tierra de algún género posible? ¿Cuándo los desaparecidos entrarán en el imaginario colectivo de la mano de un cómic como “Maus” o “El árabe del futuro”, o de la mano de la comedia musical? ¿Cuándo el teatro argentino se permitirá (salteando la precursora puesta de Lola Arias en “Mi vida después”) abandonar el bienpensantismo, siempre pegado al tono trágico y reverencial del testimonio, para elastizar el asunto y vestir a los desaparecidos con lycra y colores flúo? No pienso en el posmodernismo. La posmodernidad fue un hermoso motor. Pero como consigna, quizá la más vacía de todas las consignas. Pienso, sí, en las posibilidades de usar al posmodernismo para todo esto. No ser posmoderno, pero posmodernizar.

Aunque quizá la etapa de la posmodernización ya esté abolida, creo que sin ella sería imposible pensar en cómo mover las piezas. Si ya se les pudo poner pelucas rubias a actores que hacían de los protagonistas de la trágica historia familiar de la familia Carri en *Los rubios*, si ya se hizo la confrontación generacional entre viejos militantes del ERP

y actores que los representaban en sus roles durante el robo al Banco Nacional de Desarrollo en *Seré millones*, si ya el propio director Nicolás Prividera encaró por sí mismo el documental-investigación *M* en tono (por momentos) de policial negro, ¿por qué no pensar que el futuro podría ser menos marginal, más popular, ¡más melodramático!

Hasta ahora las producciones más interesantes, sorteando el fárrago (y los grandes hallazgos) de la zona testimonial y discursiva sobre los hechos, parecen haber sido dadas por los cruces de géneros y la equiparación de niveles de sentido, restándole impronta dramática a los hechos, y quedando el dramatismo para los géneros más puros: el testimonio, devenido muchas veces en fábula. Sin embargo, estos experimentos por fuera del testimonio y la fábula tampoco parecen poder moverse mucho más allá de los márgenes. Son producciones que están ahí, vibrando como molestias del relato bienpensante, pero sin hacer demasiada mella. O viven en una pecera. O en una pequeña librería latinoamericana en París (y a duras penas). ¿Qué demonio podría venir a romper esta tradición del relato bienpensante escrito en mayúsculas, del gran drama secundado, a veces, por las moscas simpáticas de los hijos díscolos? Esa es la pregunta que me gustaría dejar planteada.

Una respuesta provisional que me gusta dar, a priori, es la de pensar en los géneros puros. El policial. El gótico. El melodrama. La ciencia ficción. En la medida en que el dramatismo y la discursividad de los propios hechos queden subsumidos a las reglas de cualquiera de estos géneros, los relatos “sobre” podrían pasar a ser relatos “a pesar”. En la medida en que el género desborde al realismo, otro tanto. En la medida en que el verosímil de cada tipo de relato arrase con la coherencia histórico-ideológica de lo que este esté contando, lo mismo. Parece algo sencillo. Pero no se da. Traigo un ejemplo. Hace un tiempo, en la telenovela *Montecristo*, protagonizada por Pablo Echarri y gran elenco, algo de esto asomaba. El melodrama traía a cuento la cuestión de los bebés apropiados durante la dictadura. Y estábamos frente a un género bastante puro, televisado en prime time y con gran audiencia. Sin embargo, el tema se terminaba

comiendo al género. No solo por el desarrollo de la misma telenovela, sino porque desde afuera, enseguida, llegaron los acentos necesarios que la convirtieron en una especie de bandera a favor de la recuperación de bebés apropiados. Sin contar que luego, en el mismo canal en el que se transmitía la novela, se produjeron una serie de unitarios que fueron la versión audiovisual de casos reales de nietos apropiados. Si olvidáramos este contexto, quizá en *Montecristo* género y tema estaban equilibrados. Habría que ver. De todos modos, de haber estado equilibrados, ¿no cabe siempre pensar que este tipo de tratamiento suele terminar en formas de banalización? De hecho: ¿por qué los acentos?, ¿por qué la necesidad de armar un ciclo con unitarios sobre casos reales, justo después? ¿Fue porque el género se comió al tema, y eso no está socialmente permitido? ¿O fue porque el género no pudo dar cuenta del tema sin la natural banalización a la que se sujetan casi todos los productos televisivos del prime time? Bueno, en todo caso, siempre son preguntas que surgen de proponer una visión posible sobre el reinado de los géneros. Tendré que hacerme cargo.

Sin embargo, esto no impide seguir planteando preguntas: ¿dónde el género es banalización y dónde el género deja de serlo? Esa pregunta es bien válida. Más que nada, porque creo que sobran los ejemplos que demuestran lo que el trabajo sobre los géneros puede llegar a dar por fuera de la banalización habitual a la que estos someten todo lo que se les cruza. En todo caso, y para terminar. ¿Trabajar sobre géneros es realmente un desafío, o es más bien una respuesta al pasar? Y por otro lado, ¿quién arrojará la primera piedra? O incluso: ¿alguien ya la arrojó?

PATRICIO PRON

UN DIVORCIO DE 1974

*Era un instante en la historia,
el instante precioso en que todos los de su edad son llamados,
pero sólo unos cuantos resultan escogidos.*

Grace Paley, “El instante precioso”

Toma un trozo de cartón y cala en él dos frases; luego roba la linterna más poderosa que encuentra en su casa y horas más tarde, en el cine, durante la exhibición de un filme cualquiera, sus amigos y él proyectan ambas frases a un costado de la pantalla. Es el año 1969, él tiene dieciséis años y las frases son “Viva Perón” y “Perón vuelve”. Un murmullo se eleva rápidamente entre las butacas, y a continuación se produce una salva de aplausos y de gritos; sus amigos y él abandonan el cine escapando agachados entre las sillas para que no los vea el revisor, que los busca entre los espectadores pero no da con ellos. Repiten la acción en dos cines más, en los días siguientes.

En 1970 ella se entera del secuestro de un general y se asombra de la valentía y la inteligencia de los secuestradores, que acaban matándolo. A diferencia de él, ella viene de un hogar peronista, y durante el resto de su vida, y pese a todas las contradicciones posteriores, va a llamar a ese asesinato, un “ajusticiamiento”: la diferencia entre ambos

términos puede parecer sutil, es cierto, pero nunca lo será para ella. Va a comenzar a estudiar medicina el mes siguiente, baila con sus amigas en los carnavales de un club de su barrio y bebe gaseosas y comienza a despedirse de la adolescencia; su madre le alisa el pelo con la plancha de la ropa en los únicos momentos de intimidad que comparten desde que ella se convirtió en una mujer.

Algo después, él aprende a preparar unas pequeñas bombas incendiarias; las fabrica con unas ampollas plásticas de bencina que se utilizan para rellenar los encendedores y unas pastillas de clorato de potasio y ácido sulfúrico: al rato de haberlas abandonado en una estación de trenes o en el interior de un autobús, el ácido corroe la pared de la ampolla y se produce una llamarada; puestas en un sitio inflamable —como en una ocasión en que colocaron una bajo pilas de ropa en unos grandes almacenes—, esas bombas pueden llegar a provocar un daño importante, pero él pasa pronto a juegos más serios. En 1971 ya ha aprendido a apagar las farolas a pedradas, a prender fuego a los contenedores de basura y a confeccionar bombas fétidas, pero su ingreso a la organización se produce cuando inventa un método para perfeccionar las mechas de las bombas caseras mojándolas en cola de pegar y después rebozándolas en pólvora.

En 1971, también, ella deja de pedirle a su madre que le planche el cabello, participa en las protestas universitarias, duerme dos noches en las aulas en las que durante el día recibe clases de anatomía y de histología, pierde la virginidad con un compañero de estudios, que le habla de la organización después, mientras sus amigas fingen dormir a su alrededor, sobre los colchones que rodean el suyo, en el salón de clases, y comparten con ella el nerviosismo y la emoción intensa del momento. Más tarde va a querer contarles lo que ha sucedido esa noche, pero ellas ya lo sabrán todo y la escucharán con indiferencia.

En 1972 él comienza a usar camperas y chaquetas de color verde oliva; ella sigue usando su ropa habitual: coinciden por primera vez, en un acto espontáneo en el que están a unos ocho o nueve metros uno del otro. A la salida del acto, él cruza dos coches y les prende fuego para obstaculizar el paso de los policías, que les arrojan gases lacrimógenos.

Él aprende a puentear teléfonos y a desplazar carga eléctrica de un teléfono a otro para provocar cortocircuitos; con este método deja toda la alcaldía de la ciudad de *osario sin teléfono durante veinticuatro horas como paso previo a una liberación de detenidos que no llega a producirse. Ella participa regularmente en el sistema piramidal de comunicación del que su organización se vale para transmitir consignas y promover acciones: cinco personas llaman a cinco personas cada una, cada una de las cuales llama a su vez a cinco personas, etcétera; en una hora, mil personas informadas por ese método pueden sumarse a una huelga, contribuir a la toma de una universidad o participar de una manifestación. Un día, frente al Consulado estadounidense en la ciudad, durante una protesta por la guerra de Vietnam, alguien le entrega una bomba incendiaria y ella la mira un instante en su mano; a continuación, la arroja contra la fachada del edificio frente a ella y siente que ha dado un paso importante, que ha ingresado a un territorio del que ya no se regresa.

Vuelven a coincidir en un acto de su organización, a varios metros uno del otro. Unos días atrás, en una manifestación, él le robó la pistola reglamentaria a un policía y no pudo evitar presumir de lo que había hecho. A veces le cuesta dormir, sumergido como está en un vértigo de posibilidades, de acciones a realizar para las que su organización tiene los medios y la capacidad militar. Perfecciona una de las bombas caseras que su grupo emplea más a menudo limando un extremo de la tubería antes de meter la pólvora para poder dirigir el sentido de la conflagración; recibe la felicitación

de su responsable y el encargo de integrarse por completo a la estructura militar, a la que él siempre ha deseado pertenecer.

En 1972 ella está por completo segura de que es imposible que haya paz entre oprimidos y opresores. Él cree que hay que hacer la revolución; es decir, que la violencia es necesaria para acabar con la violencia. Ambos se aficionan a los malabares retóricos propios de su época, pero ella sigue aferrándose a los términos que aprendió en su hogar y provienen de una época anterior —“gorila”, por ejemplo— y él no suele hablar mucho y casi nunca participa de las discusiones.

En 1973 los dos viajan a recibir a Juan Domingo Perón en Ezeiza; ella ve caer a uno de sus compañeros a su lado, y no puede hacer nada: no sabe de dónde provienen los disparos ni quién los realiza; él sí sabe, pero está demasiado lejos del enfrentamiento y no participa de él. Ambos regresan a *osario: él, esa misma noche; ella, por la mañana. Ella llora durante todo el trayecto de regreso, como todos los demás, en el abismo entre todo lo que podría haber sido y lo que ya no va a ser. Las ventanillas del tren están rotas, un aire helado se cuela por ellas y por todas las otras rendijas.

El 25 de mayo de 1973 ella participa de la celebración en las calles; entre las banderas y la gente arremolinada en la calle principal de la ciudad, ve cómo un puñado de jóvenes utiliza una escalera que no puede imaginar de dónde han sacado para reemplazar los rótulos con el nombre de la calle por otros, muy similares a los anteriores, en los que, sin embargo, dice “Eva Perón”. Piensa en los golpes, los fusilamientos, los compañeros muertos, y piensa en su padre; naturalmente, se emociona. Él también celebra ese día, pero se retira relativamente temprano porque al día siguiente debe participar en una acción, en las afueras de la ciudad.

Ella comienza a trabajar en los barrios; él sigue en el aparato militar y además ingresa en el principal frigorífico de la ciudad: durante ocho horas al día, despieza trozos de animales. A veces se pregunta si esto tiene algún sentido, pero el sentido que no encuentra en su trabajo en la fábrica le es restituido, o él cree que le es restituido, durante el resto del día, cuando asiste a reuniones, es solicitado para participar de una u otra acción, revisa el armamento, instruye en él a los nuevos activistas, vigila casas o sencillamente se echa en una cama, cualquiera de ellas, de una casa operativa cualquiera. A ella, la pregunta por el sentido no la asalta, excepto una vez, durante una manifestación: la policía reprime, hay gases lacrimógenos, balas de goma, todo arrojado por los policías como con desgana, sin el ensañamiento que conocerán en los meses posteriores. Ella escapa, en un momento se pierde, se encuentra ante dos policías — por fortuna todavía de espaldas—, va a darse la vuelta y correr en otra dirección, pero entonces una mano la toma de un brazo y la arrastra dentro de una casa. “Acá somos todos peronistas; quédese con nosotros”, le dice una mujer mayor; permanece en la casa hasta que la policía deja de patrullar las calles y la pregunta por el sentido de la acción se le aparece por primera vez. ¿Qué sentido tiene, se pregunta, que su organización pretenda explicar a las personas cómo ser peronistas cuando éstas ya lo saben y lo son sin las contradicciones y los dobleces que su organización tiene?

En 1974, cada vez que salen de su casa, los dos comienzan a escribirse en la mano derecha el número del teléfono de coordinación y en la izquierda el de un abogado: ella todavía vive con sus padres; él, con dos compañeros del frente obrero en una casa que alquila su organización. Al finalizar uno de los actos de los que participan, ella oficia de control: se mantiene al margen de la actividad, en una esquina, y los compañeros que se le acercan le dicen un nombre o un apodo y ella tira los papeles que lleva en los bolsillos, con sus apodos de un lado y sus nombres y domicilios reales, que no lee, del otro; allí vuelven a encontrarse, él le dice un nombre que ella y él saben que no es el de él y ella

asiente y busca en sus bolsillos el papel que le corresponde: cuando lo ha encontrado, lo rompe y ve cómo él se aleja con otros dos.

Durante sus prácticas en un hospital, ella roba los elementos que necesita para confeccionar algo parecido a una posta sanitaria y actúa como tal en dos o tres ocasiones; nunca se entera que él ha sido el responsable de hacer el relevamiento previo de los sitios donde se han celebrado las manifestaciones en las que ella actúa, y que es él quien ha indicado dónde se debía colocar ella en su condición de médica.

Ella reparte en las villas de emergencia o barrios pobres de la ciudad una publicación llamada Evita Montonera; conversa con los habitantes de esos sitios, siempre entre el abandono y la intemperie. Algunas veces se descubre más interesada en los diálogos que sostiene con ellos que en la revista, que, le parece, se distancia cada vez más de una experiencia cotidiana que pretende poder orientar, como si fuese la emanación de una estrella distante cuyo brillo fuera declinando. Esto, que la alarma, no la aparta de lo esencial de su compromiso, sin embargo; y tampoco la alejan de él las dificultades cada vez mayores, el asesinato de sus compañeros, los múltiples sinsentidos que se agolpan en la acción de una organización que se propuso restituir la democracia y en ese momento ataca a un gobierno democrático, una organización que se dice peronista y se enfrenta a un gobierno peronista, una organización que se dice esencialmente política y entorpece o directamente impide su acción política.

Él, en cambio, piensa que el conocimiento sobre el sentido de la acción surge de la acción misma, como si la mano que va a matar sólo supiera que lo hace en el momento mismo en que oprime el gatillo y no hay tiempo para pensar, para decir o para detenerse, y no hace falta.

Ambos están en la Plaza de Mayo cuando su líder los llama “imberbes y estúpidos” y los integrantes de su organización se marchan masivamente, poniendo en evidencia su divorcio. Él se marcha de forma voluntaria, convencido de que lo que se ha roto estaba roto ya y no podía ser reconstruido; ella no desea irse, pero se ve obligada a obedecer a su superior: discuten a los gritos durante todo el viaje de regreso.

Ella viaja a Buenos Aires con su padre cuando Perón, finalmente, muere; él no lo hace. A su regreso, tiene que realizar una autocrítica por haber asistido al funeral sin el permiso de su responsable en la organización; pero ella no se lo cuenta a su padre por vergüenza.

No lo aceptan, no lo entienden, pero su organización pasa a la clandestinidad, pese a lo cual exige a sus integrantes que continúen haciendo política. Él acepta las órdenes y sigue trabajando en el frigorífico hasta que un día, al salir de él, un automóvil sin patente o matrícula se cruza rápidamente en la acera por la que camina, impidiéndole el paso, y de su interior comienzan a salir unos hombres armados: salta un muro coronado por vidrios que le cortan las manos y cae en el patio de una casa, salta a otra casa y no deja de correr hasta que llega a la margen de un riachuelo: pasa la noche allí, escondido debajo de una embarcación dada vuelta sobre la orilla, sin poder dormir y sin poder hacer nada por sus manos; está seguro de que los habitantes de esa margen del riachuelo lo han visto y saben que está allí, y comprende que en otras épocas lo hubiesen ayudado, pero que ya no puede esperar ayuda alguna: ahora, las personas que él cree que su organización debe salvar, y que piensa que deberían unirse a ella para salvarse, lo miran expectantes, y él, a su vez, las mira expectante también y a la distancia, desde una distancia que ya no puede volver a ser recorrida, ni en una dirección ni en otra.

A pesar de lo cual, persiste. Participa de dos acciones armadas, una de las cuales sale mal; está semanas encerrado en una casa operativa a la espera de realizar otra que finalmente es abortada. Un día sale a la calle y se dice que no la conoce, que las vidas de las personas que caminan por ella le son absolutamente desconocidas ya, pese a lo cual, entiende, él debe comprenderlas, debe pelear por unas personas que no comprende ni conoce desde hace tiempo y de las que se ha visto apartado por la naturaleza de su organización y de la lucha que ésta lleva a cabo.

Una noche ella tiene que montar guardia en uno de los locales de su organización; le indican una ventana cubierta de tejido metálico bajo la cual debe instalarse y le dan una pistola que no desea usar, munición, dos granadas. A las granadas las ha supervisado él recientemente, y pasan de su mano a la de ella a través de intermediarios estableciendo un vínculo entre ellos del que ninguno de los dos será consciente nunca. Esa noche no atacan el local, pero ella cree descubrir algo que desconocía, las profundas raíces de un miedo que penetra en ella y se agarra a sus pulmones como una planta que ya no va a poder ser arrancada de la tierra.

En 1975 ella guarda en su casa, en una caja de zapatos, una granada y una pistola. Su madre la descubre, hay una pelea, ella se va de la casa de sus padres y comienza a vivir en pisos operativos de su organización, desplazándose al ritmo de las caídas, ocupando un espacio cada vez más pequeño y más aislado. Una noche es conducida a una casa en la ciudad donde su organización tiene a un empresario secuestrado a la espera de que se le pague un rescate: el empresario sufre cólicos, vomita; ella lo ausculta y dice que no puede hacer nada, pero el responsable del secuestro la encañona con una pistola y le dice que, si el empresario muere, ella muere también. No hay discusión posible. El empresario sobrevive, y ella también sobrevive, y se dice que tiene que

terminar con todo ello, pero no sabe a dónde dirigirse, y no se marcha: vuelve a la casa de la organización en la que vive, a las consignas y a las discusiones doctrinarias.

A finales de 1975, necesitado de identidades falsas para proveer al local de creación de documentos falsos que su organización ha creado, él publica un anuncio en la prensa en el que ofrece un puesto muy bien remunerado en una empresa inexistente, y solicita a los interesados en el puesto lo usual: un currículum completo, fotografías de pasaporte, fotocopia del documento de identidad y otras informaciones; con todo ello, consigue que las identidades falsas sean coherentes, aunque no necesariamente útiles. A fines de ese año, también, ella recibe una de esas identidades falsas, que consigna un nombre y una dirección que no son los suyos pero lo serán por un breve tiempo.

A poco del golpe de Estado, a ella se le comisiona la creación de quirófanos clandestinos: consigue montar uno, pero, para cuando lo hace, la instalación debe ser abandonada por razones de seguridad. Ahora la dirección exige que sus integrantes vuelvan a la actividad política, precisamente en el momento en que esa actividad política ya no es posible a raíz de un estado de cosas que su organización ha contribuido decisivamente a provocar. A ella todo eso le parece absurdo, y ya ni siquiera espera la “guerra popular integral” que sus jefes han creído poder encender y conducir y que sólo existe en los papeles de la organización y posiblemente en sus rezos; a él le parece que las cosas están más claras, y que esa claridad va a inclinarlo todo a su favor, pero la suya también es una inercia de crímenes y acciones sin importancia, pequeños sabotajes y ajusticiamientos que devuelven cada golpe recibido por su organización con el equivalente a un gesto de impotencia.

No lo hace, por supuesto: nada inclina ni una sola cosa a su favor. Una casa en la que ella duerme es asaltada un día por el Ejército: ella escapa por los techos de las

viviendas vecinas y pasa la noche debajo de un puente, en un basurero, en posición fetal; al día siguiente descubre que ha apretado tanto los dientes en las últimas semanas que tiene varios de ellos rotos. Por la mañana se dirige a un hospital porque cree tener una costilla fisurada, pero en el hospital se niegan a atenderla de inmediato y ella espera algunas horas hasta que se le acerca un joven; han estudiado juntos en alguna ocasión y está en prácticas como ella. El joven le pide en un susurro que se vaya, que una enfermera la ha reconocido y ha llamado a la policía, que están en camino. Ella huye: no ha recorrido más que un par de calles cuando ve pasar los coches de la policía. La cura otra compañera de estudios, en su casa, pero le pide por favor que no vuelva por allí nunca más.

Él se entera de la caída de esa casa al día siguiente: vivió allí antes de que ella llegara, unas semanas antes. En un gesto que no pudo explicarse ni siquiera a sí mismo, tiempo después, dejó en ella una fotografía de sus padres que metió dentro de un libro y enterró en una bolsa de plástico en el jardín como si supiese que iba a volver a esa casa o quizás convencido de que ya no regresaría a ella nunca.

Muy pronto la inercia se convierte en algo parecido a la indiferencia, y participa en algunas acciones que no tienen sentido ni siquiera para él. Una noche ametralla la puerta de una comisaría desde un coche en movimiento y un par de días después lee en la prensa que ha matado a un joven policía que estaba haciendo la guardia en ese instante; no le cuesta nada reconocerlo, pese a que no ha vuelto a verlo desde los tiempos en que sus amigos y ellos dos interrumpían las funciones de los cines y hacían pequeños sabotajes; acababa de tener un hijo, descubre.

En mayo de ese año, él todavía cree que el convencimiento y lo que pomposamente denomina la integridad ideológica pueden hacer que un individuo se

sobreponga a la tortura, pero no sabe cómo reaccionará él si algún día debe enfrentarse a ella; ese mismo mes, es secuestrado su responsable en el área militar de la organización, y, uno tras otro, caen los arsenales y los pisos operativos que conocía. Uno de los jefes de logística también cae, y ella se queda sin contactos en la organización; un día se dirige hacia la casa en la que duerme esa noche, pero se detiene en la esquina: hay seis camiones del Ejército estacionados frente a ella y unos soldados que impiden el tránsito. No quiere mirar, no quiere saberlo, pasa de largo y sólo después le flaquean las rodillas.

Esa noche la voz de su madre tiembla en el teléfono; le dice que el día anterior vinieron a buscarla sus amigos y que le dijeron que iban a volver a pasar un día que ella estuviera, que mejor se quedara estudiando. Ella sabe quiénes son esos amigos y qué estudios son esos, y cuelga. No tiene casa, no tiene dinero y no puede regresar donde su familia. Se monta en los autobuses sin prestar atención a su recorrido y sólo baja de ellos cuando cree que ha despertado las sospechas del conductor o el trayecto termina.

LISTA DE COLABORADORES

Edoardo Balletta es doctor en literaturas hispanoamericanas por la Universidad de Bologna y actualmente se desempeña como investigador y docente de la misma universidad. Ha trabajado sobre poesía del siglo XX (especialmente las vanguardias y el neobarroco en el área rioplatense) y sobre las representaciones literarias de la identidad nacional en la novela decimonónica y en el ensayo del México post-revolucionario. Desde hace algunos años se dedica a la relación entre artefactos culturales, política y memoria en la Argentina a partir de los '70.

Mario Boido obtuvo su doctorado de la Universidad de Toronto y actualmente ocupa el cargo de Associate Professor en el Departamento de Español y Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Waterloo. Es autor del libro *De límites y convergencias: la relación palabra/imagen en la cultura visual latinoamericana del siglo XX* (Iberoamericana Editorial Vervuert, 2012), donde estudia las epistemologías correspondientes a la representación verbal y a la representación visual como constitutivas de la tensión que caracteriza la relación palabra/imagen. Su próximo libro, *El arte de hacer memoria: nuevos acercamientos a la construcción de la memoria histórica en Argentina* (contratado por Iberoamericana/Vervuert) ofrece una teorización de la memoria colectiva para examinar la contribución de la producción cultural de las últimas dos décadas a la construcción de la memoria histórica de la última dictadura argentina.

Mónica Bueno es Doctora en Letras y Profesora Titular del Área Literatura Argentina en la Universidad Nacional de Mar del Plata e Investigadora en el CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas de la UNMDP.) Directora del grupo de investigación

“Cultura y política en la Argentina” que desarrolla actualmente el proyecto “La ‘inoperatividad del arte’: ética y política en las últimas producciones artísticas de Brasil y Argentina”. Es profesora visitante de la Posgraduação da UFMG (Brasil) y de la Cátedra de Las Américas (Université de Rennes). Desarrolla desde el año 2000 investigaciones con colegas brasileños sobre las dictaduras de Brasil y Argentina. Se encuentra en prensa un libro titulado *Dictadura y experiencia en Brasil y Argentina*. Se ha especializado en la obra de Macedonio Fernández sobre el cual ha publicado numerosos artículos. Ha coordinado, entre otros, los libros *colectivos La novela argentina: uso y experimentación del género* (Corregidor, 2010) y *Capítulos para una historia* (Siglo XXI, 2006).

Félix Bruzzone, Buenos Aires, 1976, escritor, editor, piletero y coordinador de talleres de lectura y escritura. En 2005 cofundó la Editorial Tamarisco, dedicada a publicar autores nuevos y escrituras nuevas. En 2008 publicó el libro de cuentos *76* y la novela *Los topos*. En 2010, la novela *Barrefondo*. En 2014, la novela *Las chanchas*. En 2017, el libro de crónicas *Piletas*. También publicó los libros-álbum *Julián en el espejo*, *Julián y el caballo de piedra* y *Julián es un pulpo*. Sus libros se tradujeron en Francia y Alemania. Su obra lo hizo merecedor, en 2010, en Berlín, del preciado Premio Anna Seghers, que reconoce a un autor latinoamericano cada año. Publica cuentos y crónicas en diversas antologías y medios gráficos y virtuales.

Andrea Colvin creció en Alemania pero vive desde hace más de veinte años en los Estados Unidos. Obtuvo su licenciatura en español de la Universidad de Delaware en 2002 y el doctorado de la Universidad de California-Irvine, en 2009. Ahora es profesora titular en la Universidad de Ohio Wesleyan, Estados Unidos, donde enseña clases de español y de literatura latinoamericana. Se especializa en la representación y la memoria de la violencia política en la narrativa contemporánea del Cono Sur. También le interesa el uso de la perspectiva infantil en la narrativa y el cine latinoamericanos, además de las

construcciones de identidad(es) latinoamericanas a través de la ficción. Ha publicado varios artículos sobre las obras del autor uruguayo Mauricio Rosencof.

Norah Dei Cas-Giraldi, Profesora Emérita de la Université de Lille, es especialista de Culturas y Literaturas del Río de la Plata, Es miembro del Laboratorio CECILLE (Centre d'études sur les civilisations, les langues et les littératures étrangères - EA 4074, Université de Lille). Fue responsable de la especialidad Las Américas (Nortes Estes Oestes Sures), entre 2010 y 2013. Co-responsable, con Ada Savin (U. de Versailles), de la red internacional NEOS-NEWS Les Amériques (Nords-Ests-Ouests-Suds Amériques). Miembro del comité científico de la Cátedra La condition de l'exilé (Alexis Nouss, Fondation Maison des Sciences de l'Homme, Paris) Ha publicado varios libros y artículos sobre exilios, migraciones, cuestiones de reconocimiento y justicia social, memorias y dinámicas identitarias en las representaciones de la literatura de los siglos XX y XXI.

Ana Del Sarto: Profesora asociada en Culturas y literaturas de América Latina en la Universidad del Estado de Ohio. También editora de *alter/nativas, revista de estudios culturales latinoamericanos* (<http://alternativas.osu.edu/es/index.html>). Entre sus publicaciones se encuentran *Los estudios culturales latinoamericanos hacia el siglo XXI*, (número especial de Revista Iberoamericana, 2003) y *The Latin American Cultural Studies Reader* (Duke University Press, 2004), ambos coeditados con Alicia Ríos y Abril Trigo. Ha publicado artículos sobre diversos temas, incluyendo crítica cultural y estudios culturales, relaciones interdisciplinarias entre las Humanidades y las Ciencias Sociales, narrativa latinoamericana contemporánea escrita por mujeres, cine latinoamericano y afectos y violencia en México. Su libro *Sospecha y goce: una genealogía de la crítica cultural chilena* fue publicado por Cuarto Propio, Santiago de Chile, en 2010. En este momento

trabaja en un manuscrito tentativamente titulado *Pasiones irreverentes: sobre cuerpos y subjetividades*.

Maarten Geeroms es investigador doctoral en la Universidad de Gante, Bélgica. En años recientes, ha publicado sobre las secuelas y la elaboración narrativa de la violencia dictatorial en los contextos español y argentino. Actualmente trabaja en una tesis sobre la narrativa reciente (2007-2015) de la “segunda generación” de la última dictadura argentina. Específicamente, busca estudiar la viabilidad de los estudios del trauma anglosajones para la producción literaria de los “hijos” argentinos, poniendo especial énfasis en la expresión narratológica de la experiencia temporal.

Cecilia González es catedrática de Estudios latinoamericanos de la Universidad Bordeaux Montaigne. Es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y doctora en Literaturas comparadas de la Universidad Bordeaux 3. En 2013 obtuvo su tesis postdoctoral en la universidad de Paris 8 con la presentación del ensayo *Figuras de la militancia. “Los 70” contados por la literatura y el cine argentino contemporáneos*. Entre sus publicaciones recientes figuran el volumen colectivo *Militancias radicales. Narrar los sesenta y setenta desde el siglo XXI*, editado con A. Sarría Buil en 2016, y el ensayo *Mobilisations sociales et effervescences révolutionnaires dans le Cône Sud* (S. Boisard y E. Palieraki, coautores), de 2015.

Sandra Hernández es profesora catedrática de literatura latinoamericana en la Universidad de Lyon 2, Directora del laboratorio LCE (Langues et Cultures Européennes) y miembro del GRIHAL (Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur les Antilles Hispaniques et l’Amérique Latine). Cubanista, ha publicado libros y artículos sobre poesía cubana y caribeña (J. Martí, N. Guillén, A. Carpentier, E. Glissant), sobre poéticas memoriales (esclavitud colonial, mestizajes y negritudes, criollización).

Actualmente trabaja poesía, narrativa y textos críticos de los decenios 1990 a 2010 sobre el tema de la racialidad (perspectiva étnico-cultural e histórica) desde la óptica (afro)feminista a través de las representaciones identitarias y culturales, en particular en la obra de Nancy Morejón.

Alicia Kozameh es autora de las novelas *Pasos bajo el agua*, *Patatas de avestruz*, *259 saltos, uno inmortal*, *Basse danse*, *Natatio aeterna*, *Eni Furtado no ha dejado de correr* y *Bruno regresa descalzo*; de los libros de poesía *Mano en vuelo* y *Sal de sangres en guerra* (este último uno de una serie de cinco en la que está trabajando actualmente) y la colección de cuentos *Ofrenda de propia piel*. Editó las antologías *Caleidoscopio: la mujer en la mira* y *Caleidoscopio: inmigrantes en la mira*. Sus libros están traducidos a diversos idiomas. Por haber pasado años en las cárceles de la última dictadura argentina y más tarde en el exilio, parte de su obra literaria refleja esas experiencias como uno de sus varios temas recurrentes: violencia, injusticia, necesidad de un mundo más habitable. Viaja con frecuencia invitada a universidades y congresos, en los que realiza lecturas de sus textos y ofrece charlas y talleres. Vive en Los Ángeles, donde enseña escritura creativa en el Departamento de Inglés, Programa de Creación Literaria, en Chapman University.

Teresa Orecchia Havas. Especialista de literatura argentina y Doctor de la Universidad de París III-Sorbonne Nouvelle, con una tesis sobre la obra de Leopoldo Marechal y “Habilitation à Diriger des Recherches: *La littérature comme forme*”, es Profesora Emérita de la Universidad de Caen-Basse Normandie. Co-dirigió durante cuatro años (2004-2008) el equipo de investigación LEIA (Laboratoire d’Études Italiennes, Ibériques et Ibéro-américaines) de esa Universidad. Sus temas de investigación se centran en torno a las estrategias narrativas en la literatura rioplatense contemporánea, las relaciones entre ficción y crítica, las representaciones de la ciudad, la obra de Ricardo Piglia, la escritura de mujeres. Actualmente trabaja sobre la literatura de entre siglos (XX-XXI) y sobre la problemática del exilio. Ha publicado un libro sobre

la obra de Ricardo Piglia (*Asedios a la obra de Ricardo Piglia*, Peter Lang, 2010) y ha coeditado nueve volúmenes colectivos. Pertenece a varios equipos de investigación de su disciplina y es miembro de la red NEOS-NEWS Amériques (réseau Nords/Ests/Ouests/Suds-Amériques).

La escritora, académica y activista de derechos humanos **Alicia Partnoy** es más conocida por su libro *La Escuelita. Relatos Testimoniales*. Partnoy es autora, traductora o compiladora de once libros. Sus ensayos académicos, poemas y relatos han sido publicados en docenas de revistas especializadas en América Latina, Estados Unidos y Europa. Partnoy es profesora de lengua y literatura latinoamericana en la Universidad Loyola Marymount de Los Ángeles.

Emilia Perassi es catedrática de Literatura hispanoamericana en la Universidad degli Studi de Milán. Dirige la revista *Otras Modernidades* y la colección “Idee d’America Latina” (editorial Mimesis), dedicada a la traducción de la ensayística latinoamericana contemporánea. Coordina el proyecto “Literatura y Derechos humanos” con diecinueve universidades de América latina y EEUU. Sus intereses de investigación se centran en las relaciones literarias entre Hispanoamérica, Europa e Italia; la literatura de la migración; la narrativa dictatorial y postdictatorial del Cono Sur desde la perspectiva del testimonio. Ha publicado un centenar de artículos y varios volúmenes. Editó, junto con Laura Scarabelli, Ana María González Luna y Marzia Rosti, los cuatro volúmenes sobre literatura testimonial que recogen una selección de trabajos derivados del Simposio Internacional organizado en Italia en 2015 *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en América latina*. Es editora, con Laura Scarabelli, de *Itinerari di cultura ispanoamericana. Ritorno alle origini e ritorno delle origini*, Utet, Novara 2011 y de *Letteratura testimoniale in America Latina*, Mimesis, Milano 2017). Es editora, con Sandra Lorenzano, del número monográfico de la revista *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane* (<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas>) dedicado a “Poesía y violencia”

(n.7, 2017).

Isabel Martín Piedrabuena es miembro asociado de la Unidad de Investigación (UR) 3L.AM (Langues, Littératures, Linguistique des Universités d'Angers et du Maine, EA 4335). Ha obtenido el Doctorado en Lengua, Literatura y Civilización Hispano-americana con una tesis intitulada *Mémoires de résistance créative: le récit des manifestations artistiques clandestines dans les prisons de la dernière dictature argentine pendant et après la transition démocratique* (1983-2003), defendida en 2014 en la Universidad de Angers. Está a cargo del curso de Civilisation Hispano-Américaine en la Université Catholique de l'Ouest. Es autora de diversos artículos sobre los ex-prisioneros políticos de la dictadura argentina.

Mirian Pino nació en Córdoba, República Argentina. Es Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Su doctorado versó sobre narrativa chilena luego del Golpe de Estado y su posdoctorado sobre el semanario uruguayo *Marcha* con beca CONICET. Es docente Titular Dedicación Exclusiva de la cátedra Metodología de la Investigación Literaria y coordinadora de la Cátedra Abierta de Derechos Humanos (Facultad De Lenguas). Investigadora de la Secretaría de Ciencia y Técnica de esta Universidad con sede en Facultad de Lenguas. Su campo disciplinar es la relación entre Cultura, Literatura y Memoria con acento en Cono Sur; dirige el equipo A de investigación “Cartografía Literaria del Cono Sur 1970-2010”. Asimismo fue profesora visitante en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y Católica, de Santiago de Chile; en la Universidad de Estocolmo, Suecia; Chaire des Amériques en la Universidad de Rennes 2; ha dictado clases de grado y posgrado con orientación en investigación en Sorbonne Nouvelle-París III, y París XIII, Francia. Ha publicado en revistas especializadas de Argentina, Austria, Brasil, Chile, EEUU, México, Bulgaria,

Perú, Francia. Publicó *Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea* (Santiago de Chile, 2002), *Crónica del Chile actual: la novela policial en Ramón Díaz Eterovic* (Nueva York, 2008), ambos en coautoría con Guillermo García Corales (Baylor University), y *Poéticas fuera de lugar: el crimen en las literaturas del Cono Sur 1980-2010*, por Alción Editoria, Córdoba, Argentina, 2014. También ha compilado tres tomos de su equipo de investigación y el último en colaboración, *Relatos del Sur IV. Poéticas de las memorias latinoamericanas* (2012), fue publicado por Alción con subsidios SECyT.

Nacido en La Plata (Argentina) en 1955 y residente en Francia desde 1979, **Néstor Ponce** es autor de cinco libros de poesía, *Sur* (1982), *Desapariencia no engaña* (2010, ed. argentina; 2013, ed. Española; traducción al francés *Désapparences*, 2013; traducción al inglés *Disappearance without absence*, 2017), *La Palabra sin límites* (ed. española 2013, ed. argentina 2014) y de ficciones: *El intérprete* (Premio Fondo Nacional de las Artes 1998; traducción al alemán *Der Dolmetscher*, 2010), *La bestia de las diagonales* (1999; traducción al francés, *La bête des diagonales*, 2006), *Hijos nuestros* (2004), *Perdidos por ahí* (2004), *Una vaca ya pronto serás* (2006; Premio International de novela Siglo XXI, México 2006; 2ª. edición Cuba 2010), *Azote* (2008), *Sous la pierre mouvante* (nouvelle, traducción de Claude Bleton, 2010), *Toda la ceguera del mundo* (finalista premio Medellín Negro, Ediciones B, 2013), *Funámbulos, vampiros y estadistas* (2015), *El lado bestia de la vida (El asesinato de Néstor K.)* (Espora, Santiago de Chile, 2016), así como de una decena de libros de ensayo. Actualmente, es profesor titular en la Universidad de Rennes 2, donde dirige la revista electrónica *Amerika* (www.journals.openedition.org). En 2013 fue condecorado Caballero de las Artes y de las Letras de la República Francesa.

Patricio Pron

Patricia Belén Ricard es graduada en Letras de la Universidad Nacional de La Pampa. Actualmente cursa la Maestría de Estudios sociales y culturales en la misma institución. Integra desde 2011 un Proyecto de Investigación en Literatura Argentina donde se ocupa del eje de “la memoria”, orientado ahora hacia problemáticas de género. Dicta clases en varios colegios secundarios de la ciudad de Santa Rosa.

Sara Rosenberg (Argentina, 1954) ha vivido en Canadá, México y desde 1982 en Madrid. Ha publicado las novelas *Un hilo rojo* (finalista del premio Tigre Juan 1998), traducida al francés (Editorial La Contre Alee) y publicada también en Cuba. *Cuaderno de invierno* (2000) y *La edad del barro* (2003). Su última novela, *Contraluz* (Siruela, 2008) fue traducida al alemán (Ed. Stokman Verlag). Su obra de teatro *El Tripalio* recibió el premio internacional de teatro *La escritura de la diferencia 2006*, en Nápoles y está publicada en Editorial Il manifesto. Otra obra de teatro, *Esto no es una caja de pandora*, se publicó en las ediciones bilingües de La MEET, en Francia, Saint Nazaire. La mayor parte de sus obras de teatro están inéditas. En 2010 se publica “La isla Celeste”, un relato juvenil, editado en la colección Las tres edades, de la editorial Siruela. También ha publicado cuentos, poesía y teatro en diversas antologías, revistas y periódicos. En 2018 se publica en la editorial Akal (España) *La voz de las luciérnagas*, libro documental sobre su vida en Rusia. Ha recibido la beca para una residencia en la Villa Margueritte Yourcenar. Licenciada en Dramaturgia y Dirección de Escena, estudió también Bellas Artes en la Universidad Nacional de Tucumán, estudios que continuó en la Universidad de Québec en Canadá tras su exilio en 1975. Cursó también estudios de Antropología en la Universidad Nacional de México. Es pintora, escultora, fotógrafa y escritora.

Marie Rosier es doctora en literatura hispanoamericana por la Universidad de Lyon2 (Francia). Es profesora de español y en la actualidad es docente en Lausana (Suiza). Defendió su tesis “Résistance et mémoire dans les premières œuvres d’Alicia Kozameh,

Sara Rosenberg et Nora Strejilevich” a finales de 2014. Es miembro de la asociación parisina GRADIVA (seminario interdisciplinario sobre género) e investigadora en el grupo Género de LCE-Universidad Lumière Lyon 2. Le interesan las interacciones entre memoria, resistencia y arte, en particular en la nueva escena literaria argentina. También se dedica a cuestiones de género en la literatura.

Laura Scarabelli (laura.scarabelli@unimi.it) enseña Literatura Hispanoamericana en el Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad degli Studi de Milán. En su trabajo de investigación se ha ocupado de las formas de representación del negro y la mulata en la narrativa antiesclavista cubana (*Identità di zucchero. Immaginari nazionali e processi di fondazione nella narrativa cubana*, 2 vols., 2009) y de la obra narrativa de Alejo Carpentier desde la perspectiva de las ciencias del imaginario (*Immagine, mito e storia. El reino de este mundo di Alejo Carpentier*, 2011). Su ulterior ámbito de interés es la reflexión sobre modernidad y posmodernidad en América Latina (Coed. de *Itinerari di cultura ispanoamericana. Ritorno alle origini e ritorno delle origini*, 2011) Actualmente se está dedicando al estudio de la narrativa de la postdictadura en el Cono Sur (Chile) y de la producción literaria de Diamela Eltit.

María A. Semilla Durán es profesora emérita de Literatura Latinoamericana en la Universidad Lumière Lyon 2, Francia. Especialista en literatura latinoamericana y española de los siglos XX y XXI, ha estudiado particularmente el género autobiográfico, la problemática de la memoria y el imaginario social. Ha publicado un centenar de artículos sobre Fernando Vallejo, Felisberto Hernández, Carlos Barral, Francisco Umbral, José María Arguedas, Leopoldo Brizuela, Pedro Lemebel, Carlos Gamerro, Juan Gabriel Vázquez, etc., en Francia, España, Argentina, Alemania, España, Estados Unidos, Brasil, etc. Ha dedicado una parte importante de su producción a la obra del poeta Juan Gelman y del escritor Jorge Semprún, a quienes ha dedicado sendos

volúmenes. Como coordinadora y editora es responsable de diez publicaciones colectivas, de cuales las últimas son *Variaciones sobre el melodrama*, 2013; *Palabra calcinada. Veinte ensayos críticos sobre Juan Gelman*, en colaboración con Jorge Boccanera, 2016; *Relatos de Malvinas. Paradojas en la representación e imaginario nacional*, 2016.

Silvia Rosa Torres es licenciada en literatura por la Universidad Nacional de San Juan (Argentina), donde trabajó en la cátedra de Literatura Argentina Contemporánea y en diversos proyectos de investigación. Realizó un Master en literatura hispánica en la Universidad de Ginebra y ha trabajado como lectora en universidades de España y Alemania. Sus áreas de interés giran en torno a la literatura hispanoamericana actual, particularmente en la interacción entre espacio público y espacio privado. Actualmente escribe una tesis de doctorado sobre la “Representación de la intimidad en la narrativa hispánica reciente” en la Universidad de Lausana, donde trabaja como Asistente Diplomada.

Victoria Torres estudió Letras en la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeñó como docente en las Universidades de Bonn, Köln y Wuppertal. Actualmente es Senior Lecturer en el Seminario de Romanística de la Universität zu Köln. Sus principales temas de investigación son la literatura uruguaya de fines del siglo XIX y su relación con la conformación del Estado nacional, las transformaciones urbanas en la narrativa latinoamericana del siglo XXI, las representaciones literarias de las guerras, en especial la guerra de Malvinas, materia de la que es autora de numerosos artículos. Además tradujo al español *Figuras de la alteridad* de Jean Baudrillard y es coeditora de una antología de cuentos de Rodolfo Walsh al alemán. En 2016 editó y prologó junto a Miguel Dalmaroni *Golpes. Relatos y memorias de la dictadura*, libro que reúne 24 textos inéditos de reconocidos autores argentinos, escritos a cuarenta años del golpe militar del 24 de marzo de 1976. Acaba de salir por la editorial Paripé su antología de foto-

textos *American*, y a mediados de 2018 se editará *Estilo libre*, antología para jóvenes que recopila cuentos de los escritores argentinos más reconocidos del momento.

Malva Marina Vásquez (malmara@msn.com) es Doctora en Literatura Hispanoamericana y Chilena por Universidad de Chile. Ha sido Profesor Asociado en la Universidad Católica de Valparaíso, la Universidad Alberto Hurtado y la Universidad Andrés Bello, así como Profesora Invitada en la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Universidad de Chile. Líneas de investigación: Barroco hispanoamericano; literatura fantástica del Cono Sur (Bombal, Borges, Cortázar). Investigaciones actuales: Investigadora Responsable Fondecyt Regular: “Ficción auto(biográfica), alegoría de lo nacional y vanguardia del giro estético en *Umbral* de Juan Emar (Universidad de Chile)”. Es Co-Investigadora en Proyecto Conicet Internacional: “Veinte años en las Cartografía literaria del Cono Sur” (Universidad de Córdoba). Ha sido evaluadora de Proyectos Fondecyt y ha publicado artículos en libros y revistas nacionales e internacionales, tales como *Chasqui*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Hispanamérica*, *Inti*, *Hispanófila*, *Amerika*, entre otras. Es autora de los poemarios *Tiempo de la muerte súbita* (1998) y *Perla negra* (2001).