

# De la cercanía emocional a la distancia histórica

(RE)PRESENTACIONES DEL TERRORISMO DE  
ESTADO, 40 AÑOS DESPUÉS



Fernando Reati  
Margherita Cannavacciuolo  
(compiladores)

prometeo'  
libros

Fernando Reati es nacido en Córdoba (Argentina) y enseña narrativa latinoamericana en Georgia State University (Atlanta, EEUU). Autor de *Nombrar lo innombrable: Violencia política y novela argentina, 1975-1985* (1992); y de *Postales del porvenir: La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal, 1985-1999* (2006). Junto con Mario Villani publicó el testimonio *Desparecido. Memorias de un cautiverio* (Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA) (2011). Compiló *Autos, barcos, trenes y aviones. Medios de transporte, modernidad y lenguajes artísticos en América Latina* (2011). Con Adriana Bergero compiló *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990* (1997); y con Mirian Pino, *De centros y periferias en la literatura de Córdoba* (2001).

Margherita Cannavacciuolo es doctora en la Universidad Ca' Foscari de Venecia, donde obtuvo el título de *Doctor Europaeus* en «Studi Iberici, Anglo-americani e dell'Europa Orientale»; y es también docente de literaturas hispanoamericanas en la misma universidad. Ha sido *visiting professor* en la Universidad Pázmány Péter Katolikus (Piliscsaba, Ungría), y *visiting researcher* en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de Madrid, en la Universidad Complutense de Madrid y en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es autora de las monografías *Habitar el margen. Sobre la narrativa de Lydia Cabrera* (Sevilla, Renacimiento, 2010) y *Miradas en vilo: la narrativa de José Emilio Pacheco* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2014). Entre sus ensayos destacan: "Resemantización del mito como figura de la modernidad: *La sangre de Medusa* de José Emilio Pacheco", en *Anales de Literatura Hispanoamericanas* (Madrid, 2010); "Hacia una mitología de la muerte: *El navegante dormido* de Abilio Estévez", en *Verbum Analecta Neolatina* (Budapest, 2012); "Viajes y tramas simbólicas: *El mar que nos trajo* de Griselda Gambaro", en *Revolución y Cultura* (Cuba, 2012).

Han pasado cuatro décadas desde el golpe militar de 1976. Sin embargo, continúan acumulándose representaciones del terrorismo de Estado en la literatura, el cine, el testimonio y el arte argentinos. Para algunos parece que todo hubiera ocurrido ayer. Para otros, especialmente los jóvenes que nacieron después del regreso de la democracia en 1983, aquello se tiñe de la relativa objetividad que presta el tiempo. El evento traumático se aleja y nace una renovada tensión entre dos actitudes no necesariamente contradictorias: la cercanía emocional y la distancia histórica. ¿Cómo se procesa el terrorismo de Estado a cuatro décadas del golpe militar? ¿Qué nuevos relatos genera el recuerdo de la violencia? Este volumen repiensa el fenómeno desde la perspectiva de los años transcurridos y busca contribuir a la memoria colectiva evitando una visión automatizada del pasado, con investigadores de dos generaciones –los que vivieron los 70 y los que eran niños o no habían nacido– pertenecientes a instituciones de Argentina, Italia, Alemania, España, Gran Bretaña y Estados Unidos.

prometeo  
libros

[www.prometeoeditorial.com](http://www.prometeoeditorial.com)



De la cercanía emocional  
a la distancia histórica

Fernando Reati y Margherita  
Cannavacciuolo (comps.)

prometeo  
libros

De la cercanía emocional a la distancia histórica : (Re)presentaciones del terrorismo de Estado 40 años después / Fernando O. Reati ... [et al.] ; compilado por Fernando O. Reati ; Margherita Cannavacciuolo. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Prometeo Libros, 2015.  
334 p. ; 22,8 x 15,5 cm.

ISBN 978-987-574-755-5

I. Historia Argentina. I. Reati, Fernando O. II. Reati, Fernando O., comp. III. Cannavacciuolo, Margherita, comp.  
CDD 982

Cuidado de la edición: Micaela Magni

Armado: Mabi Fraga

Corrección: Liliana Stengele

© De esta edición, Prometeo Libros, 2016

Pringles 521 (C1183AEI), Buenos Aires, Argentina

Tel.: (54-11) 4862-6794 / Fax: (54-11) 4864-3297

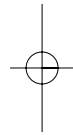
editorial@treintadiez.com

www.prometeoeditorial.com

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Prohibida su reproducción total o parcial

Derechos reservados





DE LA CERCANÍA EMOCIONAL A LA DISTANCIA HISTÓRICA

(Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después

Fernando Reati y Margherita Cannavacciuolo  
(compiladores)

DE LA CERCANÍA EMOCIONAL  
A LA DISTANCIA HISTÓRICA

(Re)presentaciones del terrorismo  
de Estado, 40 años después

## Agradecimientos

Los compiladores agradecen a las autoridades del Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali de la Universidad Ca'Foscari de Venecia y en particular a la profesora Susanna Regazzoni, sin cuyo apoyo moral y material este volumen no hubiera sido posible.

Asimismo, agradecen al Center for Human Rights and Democracy y al Global Studies Institute de Georgia State University por su apoyo.

## Dedicatoria

Como siempre y para que no se olviden sus nombres, a mis amigos y compañeros asesinados y desaparecidos: César Passamonte (Beto); José Honorio Fernández (Santia); Inés Uhalde (Pampita); José Villegas (el soldado); Jorge Diez y Anita Villanueva; Florencio Díaz; Hebe Sol Real y José; Francisco Reyna; Ema Köning; Gustavo De Breuil; Alberto Pinto; Osvaldo De Benedetti (Tordo); Oscar Cocca; las mellizas Adriana y Cecilia Carranza.

*Fernando Reati*

## Índice

<b>Para empezar...</b> (Fernando Reati) .....	13
<b>Cuerpos</b> .....	29
“Temporalidad y atemporalidad en lo traumático de la experiencia del terrorismo de Estado” Ana María Careaga (Universidad de Buenos Aires, Argentina) .....	31
“Intervenciones urbanas versus terrorismo de Estado en la Argentina” Nora Strejilevich (San Diego State University, EE.UU.) .....	45
<b>Imágenes</b> .....	71
“Agua de cadáveres. Memoria y abyección del Río de la Plata” Estela Schindel (Universidad de Constanza, Alemania) .....	73
“De <i>no sabe nada a lo sabe todo</i> . Reflexiones acerca del compromiso social setentista en el cine ficcional argentino (1983-2013)” Julieta Zarco (Universidad Ca’ Foscari Venezia, Italia) .....	93
“Cuanto más miro, más veo: dialéctica de la imagen y la palabra en tres obras sobre la última dictadura argentina” Karina Elizabeth Vázquez (Universidad de Alabama, EE.UU.) .....	115
“ <i>Del otro lado del espejo</i> : la pesadilla de crecer en dictadura” Liliana Ruth Feierstein (Universidad Humboldt de Berlín, Alemania– CONICET, Argentina) .....	143

<b>Hijos</b> .....	165
“Ficciones del yo y memoria epistolar de los años setenta en la Argentina” Jordana Blejmar (Universidad de Liverpool, Gran Bretaña) .....	167
“Los niños subversivos y la <i>intermemoria</i> ” Luz Celestina Souto (Universidad de Valencia, España) .....	191
“Identidad y familias mutantes en <i>Los topos</i> y <i>Las chanchas</i> de Félix Bruzzone” Camilla Cattarulla (Universidad Roma Tre, Italia) .....	209
<b>(Re)visiones</b> .....	225
“Desde el cuerpo de las madres: nuevas figuraciones del testimonio después del testimonio” Emilia Perassi (Universidad de Milán, Italia) .....	227
“La forma de la pesquisa en la narrativa contemporánea de la memoria” Ilaria Magnani (Universidad degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, Italia) .....	243
“ <i>Quieto en la orilla</i> o el huevo de la serpiente: el comandante guerrillero, héroe y traidor” Fernando Reati (Georgia State University, EE.UU.) .....	263
“Rock y narrativa en la dictadura y primera posdictadura argentina. Lenguajes alternativos y valores de cambio literario” Jorge Bracamonte (Universidad Nacional de Córdoba, IDH, CONICET, Argentina) .....	287
<b>... Volver a empezar: de límites y rayuelas</b> (Margherita Cannavacciuolo) ...	309
<b>Participantes</b> .....	325

## Para empezar...

Fernando Reati

Ya habrá otra Plaza, otras multitudes, otras oportunidades

Hacia mediados de los años 90, no recuerdo exactamente cuándo, tuve un sueño del que me desperté con apenas una frase que quedó resonando en mi cabeza con deslumbrante claridad: las palabras *Ya habrá otra Plaza, otras multitudes, otras oportunidades* que figuran arriba como epígrafe de esta introducción. Eran años de intensas pero desalentadoras luchas por la memoria, en medio de lo que parecía en aquel tiempo un desolador desierto porque las leyes de impunidad del presidente Carlos Menem hacían imposible, por entonces, pensar que alguna vez se obtendría justicia frente a los crímenes cometidos por la dictadura. De aquel sueño no me quedaron imágenes, caras, personas, nada: sólo las palabras que reproduzco arriba y que, apenas despierto, anoté en un pedazo de papel que todavía hoy conservo, ya algo amarillento y clavado en una plancha de corcho sobre mi escritorio. Eran, repito, años más propensos al pesimismo que al optimismo. Salvo algunos pocos miles de madres, hijos, familiares de desaparecidos y activistas de derechos humanos que no cejaban en su empeño y poblaban las manifestaciones de protesta y los tribunales buscando algún tipo de avance judicial, la mayoría de los argentinos parecían resignados a dar vuelta la página sin mirar atrás porque lo contrario era estar “atados al pasado”.

De aquel sueño y aquella realidad a hoy pasaron dos décadas. También dos décadas aproximadamente transcurrieron entre el golpe militar de 1976 y la noche en que se me presentaron esas palabras cuyo sentido ignoraba. Pero algo me impelió a escribirlas en el papel porque de algún modo, menos con la razón que con el corazón (como siempre son los sueños), intuí que encerraban una verdad esperanzadora. En el sueño oía las palabras, no las leía,

y recuerdo claramente que era como si una voz las pronunciara en mi mente para que yo las escuchara. Sin embargo, aunque no la veía escrita, yo sabía que la palabra “plaza” era con mayúscula –*Plaza*, y no simplemente plaza– y que eso significaba sin dudas la Plaza de Mayo. En cuanto a *otras multitudes, otras oportunidades*, sólo podía confiar en que en efecto algún día la gente volvería a ocupar la Plaza para lograr lo que deseábamos—algo quizás diferente de lo que buscábamos los jóvenes en los años 70, pero de alguna manera no tan diferente.

Hace pocos días, el 24 de marzo de 2016 (el 40 aniversario del golpe militar) una multitud marchó desde el Congreso hasta Plaza de Mayo acompañando como siempre la larga bandera de las Madres con las fotos de los desaparecidos, al compás de cientos de tambores y redoblantes y bajo un mar de miles de estandartes, carteles y señales. Había más gente joven que vieja, más muchachos y chicas todavía no nacidos en 1983 cuando regresó la democracia, que personas de mi generación. Y al frente de una columna de la organización H.I.J.O.S. (hijos de desaparecidos) venían los nietos, niños de cinco a diez años que sostenían con sus manitos el cartel del grupo al que pertenecen sus padres, que ahora están en la treintena o son incluso cuarentones. Han pasado cuarenta años de aquel fatídico 24 de marzo de 1976, veinte más o menos desde mi sueño, y ahora comprendo que la vida nos dio otra oportunidad, que sí hubo nuevas multitudes y que la Plaza siguió llenándose a pesar de la muerte y del intento de la dictadura de reformatear nuestra memoria para que nunca jamás volviéramos a acordarnos y ni siquiera a soñar.

Este libro es un ejemplo más de esa memoria que no se agota. Una memoria que con el paso del tiempo cambia y no es la misma, pero sigue fiel al paradójico imperativo que hoy entendemos plenamente: el olvido es una parte necesaria del recuerdo, pero para poder olvidar es necesario primero recordar. El origen de este libro es un encuentro que se llevó a cabo el 27 de marzo de 2014 en la Università Ca’Foscari de Venecia, “Letteratura e diritti umani: il caso argentino” (Literatura y derechos humanos: el caso argentino), organizado por la profesora Margherita Cannavacciuolo del Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali. Fue a partir de ese encuentro, al que concurren algunos participantes de este volumen, que se pensó en aprovechar el fructífero diálogo iniciado entre investigadores italianos y argentinos para considerar una tensión dilemática planteada entre dos actitudes posibles y no necesaria-

mente contradictorias frente a las memorias del terrorismo de Estado: la conjunción de cercanía emocional y distancia histórica. En efecto, si se piensa que han transcurrido cuatro décadas desde que los militares decidieron disciplinar la díscola sociedad argentina con una nueva técnica punitiva consistente en la desaparición masiva de personas, la cifra golpea en su contundencia. Si “veinte años no es nada” como dice el tango *Volver*, cuarenta años son mucho. Sin embargo, a juzgar por las múltiples reinterpretaciones que se siguen produciendo desde el arte, el cine, las ciencias sociales, podríamos pensar que todo sucedió apenas ayer. Todavía hoy sobrevivientes y familiares de las víctimas testifican en juicios por violaciones a los derechos humanos y emplean el tiempo verbal presente para relatar lo vivido: “entran cuatro hombres armados y me ponen contra la pared...” El testimonio judicial actualiza algo sucedido hace décadas, lo hace literalmente presente: la cercanía emocional y lo fresco de las heridas hacen que para algunos recordar sea necesariamente revivir. Pero al mismo tiempo, muchos investigadores y artistas eran niños o nacieron después del regreso de la democracia y no guardan una memoria experiencial del fenómeno histórico sobre el que fijan la atención. De este modo, si para algunos el terror conlleva una cercanía emocional que lo hace dolorosamente presente, para otros es un tema de estudio al que se aproximan con la relativa objetividad que presta la distancia histórica.

De estas tensiones pretende, en parte, dar cuenta este volumen que incluye colaboraciones de investigadores pertenecientes a dos generaciones: los que por edad coexistieron con los hechos en los 70 cuyas memorias hoy analizamos, y los jóvenes que eran niños o no habían aún nacido. Pero no sólo nos enorgullece esta diversidad generacional, sino además el variado origen geográfico y académico de los participantes que están afiliados a instituciones de la Argentina (la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de Córdoba), Italia (la Universidad Ca’Foscari de Venecia, la Universidad de Milán, la Universidad Roma Tre y la Universidad degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale), Alemania (la Universidad Humboldt de Berlín y la Universidad de Constanza), España (la Universidad de Valencia), Gran Bretaña (la Universidad de Liverpool) y Estados Unidos (la Universidad de Alabama, San Diego State University y Georgia State University).

¿Cómo se procesa hoy la memoria social a cuatro décadas del golpe militar? ¿Qué nuevos productos artísticos y/o académicos generan las memorias



del terrorismo de Estado? ¿Qué nuevos rumbos toma aquello que Elizabeth Jelin llamó acertadamente los “trabajos de la memoria” (*Los trabajos de la memoria*, 2002) para destacar que son procesos de y en construcción? ¿Debemos revisar objetos ya canónicos –filmes como *La historia oficial*, novelas como *Respiración artificial*– a la luz de las nuevas prácticas de artistas y pensadores jóvenes? ¿Existen tensiones irresueltas entre la visión de la generación setentista y la de quienes la siguen? ¿Son los recursos paródicos, humorísticos e irreverentes de algunos artistas una manera aceptable de contemplar el pasado? ¿Se produce a nivel social algo semejante a aquello que el sociólogo Gabriel Gatti encuentra entre hijos de desaparecidos que después del tiempo transcurrido logran elaborar cierta “experiencia normalizada de la catástrofe” en sus vidas (*Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, 2011)? Son preguntas que les hicimos a los contribuyentes a este volumen y que de alguna manera esperamos ayudar a responder entre todos, repensando el pasado (y el presente) desde la perspectiva que nos dan los cuarenta años transcurridos. Esto, con la esperanza de evitar el peligro de una memoria formalista y automatizada que aplane la inmensa riqueza de las elaboraciones sociales producidas desde entonces.

## Cuerpos

En la primera sección titulada “Cuerpos” se incluyen dos artículos que tienen que ver con las inscripciones del terrorismo de Estado en el cuerpo (individual y colectivo), así como con las prácticas de sanación que a lo largo de las décadas lo han ido restituyendo a su justo lugar. El primer artículo es de alguien cuya vida se divide entre la vivencia personal del terrorismo de Estado, el testimonio sobre sus efectos, y la práctica profesional y académica que nace de muchos años de reflexión. Ana María Careaga es sobreviviente del centro clandestino de detención Club Atlético, hija de Esther Ballestrino de Careaga (una de las fundadoras de Madres de Plaza de Mayo asesinada junto a otras madres en un vuelo de la muerte), psicoanalista, profesora universitaria y por muchos años directora del Instituto Espacio para la Memoria (IEM). A partir de esa doble –o triple o cuádruple– identidad propone, en “Temporalidad y atemporalidad en lo traumático de la experiencia del terro-

rismo de Estado”, una serie de reflexiones teóricas y personales sobre los efectos del terror en la subjetividad, narrando desde dos voces diferentes que se alternan en el ensayo: la de la investigadora, y la de quien ha testimoniado en juicios y recuerda su propio paso por el horror del campo de concentración. La primera voz recuenta los objetivos sociales y económicos del régimen militar que necesitaba una “desarticulación de los lazos sociales y redes solidarias” como condición previa para lograr “una población anestesiada y aterrorizada”. Esta voz se pregunta por la (im)posibilidad de crear constructos teóricos que den cuenta de lo inasible e inenarrable, las huellas que deja el terror en la subjetividad del individuo afectado, el rol de los testigos dentro de la lógica del discurso jurídico de los juicios, la temporalidad diferente a la cronológica que adquieren los procesos traumáticos, la desaparición como aquello que no puede ponerse en palabras y por eso “no cesa de no inscribirse”. La otra voz, la de la víctima, se pregunta en secciones identificadas por la letra en cursiva cómo se describe el padecimiento del cuerpo dentro de los límites del lenguaje. Llevada a la enfermería del centro clandestino para ser curada de sus heridas, recuerda las marcas que “como me dijo el médico prisionero obligado a realizar trabajo esclavo, no se me iban a ir nunca porque eran marcas de tortura, picana, quemaduras de cigarrillo”, pero por sobre todo las marcas en la psique, el terror, el miedo porque “lo peor que podría sucederle a alguno de mis seres queridos, a cualquier persona, era eso que luego le sucedió a mi madre”. Así, el verbo y la carne se conjugan en una única reflexión desde la cercanía emocional y la distancia teórica a la vez.

El segundo artículo, “Intervenciones urbanas versus terrorismo de Estado en la Argentina”, es de Nora Strejilevich, también sobreviviente del centro clandestino Club Atlético, novelista y profesora de letras en universidades norteamericanas. Strejilevich analiza ciertas prácticas que dejan marcas en el trazado urbano de Buenos Aires al combinar cuerpos individuales y conjuntos colectivos: las marchas de los organismos de derechos humanos en los aniversarios, los escraches, las baldosas con nombres de los desaparecidos colocadas en las veredas por grupos de vecinos, las siluetas, los murales. Estas prácticas son “intervenciones urbanas performativas y simbólicas vinculadas a una memoria tanto emocional como reflexiva del terrorismo de Estado” que se reapropian de un espacio público que el régimen había fracturado y realimentan el vínculo con los desaparecidos a la vez que reparan el entra-

mado social diezclado. Los escraches, por ejemplo, operan un castigo simbólico y un repudio social a los culpables; las baldosas hacen visible lo invisible para que “la comunidad se haga cargo de los efectos subjetivos de la desaparición”; los murales en la ex ESMA generan “una profunda reparación, ante todo en los realizadores, que logran darle forma palpable a una herida compartida”. Se trata en suma de un “activismo performático” que a lo largo y ancho de la ciudad pone en evidencia los “ecos y reverberaciones del desastre” para que la ciudadanía no olvide lo que hay por debajo del paisaje urbano.

## Imágenes

El primer artículo de la sección sobre imágenes, “Agua de cadáveres. Memoria y abyección del Río de la Plata” de la socióloga Estela Schindel, analiza qué lugar ocupa el Río de la Plata en el imaginario argentino desde que se convirtiera en la tumba de miles de desaparecidos arrojados vivos en él desde aviones. Schindel se pregunta cómo se convive con esa “ominosa contigüidad” de lo familiar y a la vez siniestro: ¿se puede volver a un “uso normalizado del río” después de lo sucedido? Esa masa de agua ha sido siempre una presencia incierta—río y mar, cuna de la nación desde que Juan de Garay fundara la ciudad en su margen, pero ahora también tumba simbólica—, y Schindel expone la “relación esquiva y ambigua con su río” de los porteños desde que el régimen militar decidiera “esconder e invisibilizar los rastros de la muerte a fin de generar una ilusión de limpieza y orden”. Todo aquello que molesta, que subvierte el proyecto disciplinario, que escapa al sueño de una Nación ordenada, es “el ‘resto’, lo que ‘no encaja’, se arroja al río”. Schindel rastrea distintas expresiones artísticas que buscaron visibilizar la presencia invisible del río-tumba: la escultura “Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez” de Claudia Fontes ubicada sobre el agua frente al Parque de la Memoria; la polémica idea de Charly García de arrojar muñecos desde helicópteros en recuerdo de las víctimas durante un concierto frente a la costanera en 1999; el filme *Garage Olimpo* de Marco Bechis con su célebre escena final de un avión Hércules que sobrevuela el mar mientras se abre la compuerta trasera; el cortometraje “Aguas del olvido” de Jonathan Perel; las fotos alusivas de Marcelo Brodsky y Helen Zout; la performance “Dibujos en

el río” del artista conceptual Jorge Velarde navegando con su velero y “señalizando” el lugar del crimen.

Cuando hablamos de imágenes pensamos naturalmente en el cine como arte visual por excelencia, y sobre esto escribe Julieta Zarco en “*De no sabe nada a lo sabe todo*. Reflexiones acerca del compromiso social setentista en el cine ficcional argentino (1983-2013)”. En un arco de tres décadas que va desde el retorno de la democracia hasta el presente, Zarco analiza una serie de películas emblemáticas que se propusieron hablar del terrorismo de Estado y sus efectos, concentrándose en cómo se representa en ellas la militancia setentista y qué nos dice esto sobre las distintas políticas oficiales de la memoria. Para ello, divide el período en tres “momentos de memoria” (1983-1989, 1989-1996, 1996-2013), cada uno encarnado en dos o más películas objeto de su análisis: *La historia oficial* y *La noche de los lápices* en el primero; *La amiga* y *Un muro de silencio* en el segundo; y *Garage Olimpo*, *Hermanas*, *Cordero de Dios* e *Infancia clandestina* en el último. Zarco establece coincidencias y/o divergencias entre las políticas estatales y las propuestas audiovisuales, al ubicar cada filme dentro de las nociones predominantes en cada momento tales como la “teoría de los dos demonios” para el período del *Nunca Más*, los indultos en la década menemista, y la creación de H.I.J.O.S. y la reapertura de los juicios por derechos humanos en la última década. Así por ejemplo, los protagonistas de *La historia oficial* (una despistada profesora de Historia que ignora la historia reciente) y *La noche de los lápices* (estudiantes de secundaria cuyo único crimen es pelear por el boleto escolar) comparten la ingenuidad que corresponde al discurso social sobre las víctimas “inocentes” de mediados de los 80. Una década más tarde, *La amiga* y *Un muro de silencio* presentan al desaparecido como actor político pero no se sabe todavía a qué organización pertenece o qué grado de responsabilidad tiene. Recién en *Infancia clandestina*, al final del arco, se retrata la vida de los guerrilleros, las reuniones clandestinas y los enfrentamientos armados, se plantea el conflicto entre la militancia y la crianza de hijos para cuestionar “los discursos cristalizados respecto al accionar de los militantes montoneros”, y se abre espacio a nuevas lecturas y elaboraciones del pasado.

El cine no es por supuesto el único medio que se basa en lo visual. En “Cuanto más miro, más veo: dialéctica de la imagen y la palabra en tres obras sobre la última dictadura argentina”, Karina Vázquez se aproxima a tres textos escritos

recientemente para analizar qué papel juegan en ellos las fotografías. Se trata de una novela escrita por un miembro de la generación que vivió de adulta la dictadura—*Lengua madre* de María Teresa Andruetto—y dos obras híbridas y autoficcionales de hijas de desaparecidos—*Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Eva Pérez y *¿Quién te creés que sos?* de Ángela Urondo Raboy. Para Vázquez, son “textos-imágenes” que combinan lo verbal y lo visual de tal modo que la hegemonía del discurso escrito como herramienta de interpretación del pasado dictatorial queda cuestionada, al poner en duda un “discurso monológico sobre ‘la memoria’” basado en la palabra. Las fotos no son apenas un refuerzo semántico de los relatos. Por el contrario, visibilizan cuerpos, prácticas y objetos de los 70 y ponen en evidencia cierta “habla” social de la época que podría quedar oculta bajo los discursos hablados y escritos, “cuestionando así el poder significativo del discurso verbal en la construcción de figuraciones mentales”. Así por ejemplo, cuatro fotos que Vázquez analiza en *Lengua madre* “cuentan otra versión de la historia, al abrir paso a otros significantes que no se encuentran en las imágenes en sí, sino en las formas de mirar el pasado distanciándose críticamente de las imágenes mentales impartidas desde el ‘habla’ social de este pasado”. O en el caso de *Diario de una Princesa Montonera*, que apela al fotomontaje y el collage para yuxtaponer imágenes de la autora y de sus padres desaparecidos, se trata de producir un “encuentro que nunca ocurrió pero es ‘figurado’ desde el presente”. Y en *¿Quién te creés que sos?* la reproducción de imágenes de los padres cuestiona no sólo el “habla” social encarnada en los discursos de los 70, sino incluso los discursos actuales sobre aquel pasado y el significado de la militancia, vale decir que las imágenes no resultan simplemente de una operación nostálgica de la autora sino que critican diversas maneras (incluso las progresistas) de “mirar” lo ocurrido.

Otro artículo, “*Del otro lado del espejo: la pesadilla de crecer en dictadura*” de Liliana Feierstein, se enfoca en la célebre imagen de *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll y rastrea su presencia en el cine, la literatura y la canción durante y después de la dictadura. Feierstein sostiene que los elementos fantásticos en la literatura infantil pueden servir de representación del terror y refugio frente al totalitarismo, y tal vez por ello el régimen militar prohibió algunas obras para niños mientras simultáneamente buscaba “infantilizar” a la sociedad. La dictadura tomó prestado de lo fantástico elemen-

tos tales como la “ruptura de las nociones de tiempo y espacio, retorno de los muertos, desapariciones y apariciones, nonsense, arbitrariedad absoluta”, para potenciar el terror a través de “la reactivación de miedos infantiles latentes”. Por eso es sugestivo el “cruce de registros” donde lo siniestro (lo que Freud llamó *Unheimliche*) aparece como estrategia de poder por parte de la dictadura y a la vez como estrategia de resistencia en manos de los artistas. El cuento de Alicia, con sus referencias al mundo invertido y lo que está del otro lado del espejo, su ambiente onírico donde “la Reina de Corazones decidía decapitar a todo el que le caía mal sin juicio previo, y en el que los gatos y las personas desaparecían en el aire sin dejar huellas”, se convirtió así en una alegoría de la Argentina. Una serie de obras recontaron más o menos veladamente las aventuras de Alicia y lograron así aludir a aquello que no se podía mencionar: las canciones de doble sentido *El reino del revés* de María Elena Walsh y *El mundo al revés* de José Agustín Goytisolo y Paco Ibañez; el tema *Canción de Alicia en el país* de Charly García, en su primera versión de 1976 y en otra más explícita de 1980; la película *Alicia en el país de las maravillas* (1976) de Eduardo Plá; los cortometrajes *Líneas de teléfonos* (1996) de Marcelo Brigante y *ALUAP* (1997) de Tatiana Mereñuk y Hernán Belón; las referencias a conejos en *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba; e incluso un mural con Alicia víctima de la persecución política, pintado por estudiantes de escuela primaria en los muros del ex centro clandestino El Olimpo. En todos estos textos musicales, visuales y escritos, las experiencias de Alicia en el mundo invertido al otro lado del espejo funcionan así como apta condensación del terror vivido.

## Hijos

La relación de los hijos de militantes asesinados, desaparecidos, presos o exiliados con la generación de sus padres es uno de los fenómenos que más atención merece en los estudios contemporáneos sobre el terrorismo de Estado. Por eso tres artículos de este libro tratan sobre cómo los hijos de las víctimas negocian su condición de tales y se distinguen de la generación anterior, afirmando su identidad propia para dejar de ser sólo “hijos de” sin por ello renegar de su filiación. En “Ficciones del yo y memoria epistolar de los años se-

tenta en Argentina”, Jordana Blejmar propone un análisis de cartas que algunos militantes desaparecidos les escribieron a sus hijos en medio del fragor de la lucha. Blejmar se basa en el documental *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, acerca de la carta que Julio “Iván” Roqué, fundador de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, le dejó a su hija; y en el libro de Sebastián Hacher *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2012), que contiene una carta escrita a su hija por el padre de Mariana Corral. Bajo la influencia de las cartas del Che a sus hijos, esas misivas de militantes argentinos son “textos exegéticos, objetos de transmisión de las ideas, ideologías y valores que animaron la vida y las decisiones de los militantes políticos en esos años de utopías y desencantos”. Pero a la vez, el documental de Roqué y el libro de Hacher/Corral son expresiones de un *diálogo diferido* por medio del cual las hijas retoman la comunicación con sus padres muertos “para discutir sus ideas y expresar acuerdos y desacuerdos”, vale decir para cuestionar la ética sacrificial de la militancia que los llevó a privilegiar la revolución por sobre la familia. Así, esta suerte de “cartas respuesta” que son el documental y el libro cumplen una doble función de reconexión y distanciamiento con el padre muerto, toda vez que contienen “una idea de transmisión que nada tiene que ver con la mera repetición del legado ni con el deseo exclusivo de los hijos de inscribirse en una genealogía”.

Otro artículo sobre la relación entre los hijos de desaparecidos y sus padres es “Los niños subversivos y la *intermemoria*” de Luz Celestina Souto. La investigadora parte del concepto de *postmemoria* acuñado por Marianne Hirsch para plantear que en el caso argentino, por el contrario, las obras literarias, filmicas y visuales producidas por los hijos de militantes desaparecidos y muertos son más bien *intermemorias*, toda vez que presentan memorias *entre* dos experiencias conexas pero diferentes: “lo que fue vivido por sus progenitores (la memoria familiar y la memoria colectiva) y lo que fue vivido por ellos (la memoria propia)”. Los rasgos que caracterizan estas memorias, según Souto, son “el sentimiento de filicidio, la orfandad, la parodia aciaga, la desconfianza y el reconocimiento (y a la vez el peso) de ser los hijos de una revolución truncada”. Nacidos muchas veces en condiciones de terror (en la clandestinidad o en centros secretos de tortura), los hijos se saben diferentes, huérfanos y estigmatizados por “la marginalidad de ser ‘hijo de rojos’, ‘niños subversivos’”, pero por ello mismo reivindican la condición de orfandad como un lugar privilegiado desde el cual enunciar. Así, en su acercamiento a

un corpus que incluye mayormente obras literarias (Mariana Eva Perez, Ángela Urondo Raboy, Ernesto Semán, Félix Bruzzone, Raquel Robles), pero también documentales y películas (Albertina Carri, María Inés Roqué, Alejandra Almirón, Natalia Bruschtein, Nicolás Prividera, Benjamín Ávila), trabajos fotográficos (Marcelo Brodsky, Gustavo Germano) y obras de teatro (Victoria Grigera, Lola Arias), Souto plantea que los hijos rememoran lo traumático con un lenguaje propio que evidencia el quiebre entre lo “vivido” y lo “contado”, ficcionalizan los hechos y recrean “una niñez cercenada por la ausencia de los padres pero también por la consecuencia de la derrota histórica”, apelando a la ironía, la parodia, el humor negro y la hibridación de géneros para, desde la autoficción, “cuestionar a los padres ausentes y quitarlos de la categoría de ‘héroes’”.

En “Identidad y familias mutantes en *Los topos* y *Las chanchas* de Félix Bruzzone”, Camilla Cattarulla también parte de un corpus amplio que incluye a escritores hijos de militantes, muchos de los cuales reivindican “el derecho a reconsiderar su propio pasado desde una perspectiva diferente, criticando tanto las acciones y modelos de H.I.J.O.S. como la política kirchnerista que ha ensalzado como héroe-víctima la figura del militante”. Partiendo de una definición del escritor y cineasta Nicolás Prividera sobre los hijos “mutantes” como aquellos descendientes de víctimas que “asumen su origen pero no quedan presos de él”, Cattarulla se centra en dos novelas de Félix Bruzzone, *Los topos* y *Las chanchas*, para demostrar que el joven autor “trata de forma irreverente el tema de la memoria y la desaparición, poniendo del revés esa representación homogénea de los ‘hijos de’ que se ha instalado en el imaginario argentino”. En ambas novelas, los protagonistas buscan establecer nuevos vínculos familiares no sólo determinados por lazos de sangre, asumen una identidad “mutante” que traspone las fronteras de género recurriendo a cambios de sexo, travestismo, transexualidad e incluso incesto, establecen relaciones ambiguas y no convencionales con personas que podrían ser o no ex represores y con otros jóvenes que podrían ser o no sus hermanos apropiados, expanden la figura de los desaparecidos para incluir a los “neodesaparecidos” o “postdesaparecidos”, y en definitiva crean “una familia real e imaginaria a la vez, en la que nadie es exactamente lo que parece”. A través del absurdo, la parodia y el humor irreverente, Bruzzone se sitúa en definitiva “fuera del imaginario político y social dominante”, lo cual

no significa según Cattarulla que no tome conciencia de su condición de hijo de desaparecidos sino que explora posibilidades alternativas de representación identitaria.

## (Re)visiones

La última sección tiene que ver con diversos relatos que desde la literatura u otros discursos han reinterpretando el pasado y su imbricación en el presente. El primer artículo, “Desde el cuerpo de las madres: nuevas figuraciones del testimonio después del testimonio” de Emilia Perassi, propone un regreso crítico a la tradición del testimonio como género que recoge la voz de las víctimas para plantear una apertura que amplíe su alcance. Según Perassi, existen hoy escrituras testimoniales que no se fundamentan en la experiencia directa “sino en la cita, o en la cita de la cita, de modelos textuales procedentes de testimonios autorizados y anteriores”. Estas nuevas formas obligan a replantearse la relación entre la narración de la experiencia y su transmisión y herencia, toda vez que hoy coexisten un “sujeto histórico (el que vivió los hechos)” y un “sujeto diferido (el que recibe la narración)”. Tomando prestada una expresión de Michel Givoni, Perassi propone un “testimonio sin testigo”, un relato de lo traumático a partir de una transferencia que va de los transmisores de la narración originaria a sus herederos, encargándose estos últimos de reinsertar el discurso en la comunidad por medio de obras “que podríamos calificar de pseudotestimoniales, o testimonios ficticios”, reescribiendo el relato original de las víctimas y perpetuándolo y actualizándolo a partir de la cita. Para ilustrar su tesis, Perassi recurre a dos novelas sobre mujeres víctimas de la represión pero escritas por autoras que no han sido ellas mismas víctimas—*Lengua madre* de María Teresa Andruetto e *Hija del silencio* de Manuela Fingueret—mostrando de qué manera abordan el tema de la genealogía y la relación entre mujeres militantes y sus hijas, y ejemplificando una práctica del testimonio después del testimonio que nace de una “cadena narrativa procedente de textos anteriores autorizados y memorizables”.

También sobre nuevas formas del testimonio trata “La forma de la pesquisa en la narrativa contemporánea de la memoria” de Ilaria Magnani. En este caso, la investigadora se centra en novelas escritas por autores que tienen

la misma edad que los hijos de desaparecidos pero no lo son; sin embargo, también ellos regresan al trauma de los 70 para indagar en la relación entre generaciones, acercándose a lo político a partir de lo privado y familiar en una suerte de “pseudo-auto-biografismo” que examina “la historia nacional de forma antiheroica y emotiva”, con una mirada “desde la infancia y lo personal [que] permite considerar las secuelas que los hechos mantienen en el presente”. Textos como *Kamtchatka* de Marcelo Figueras, *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron, y *Cuando hablábamos con los muertos* de Mariana Enríquez, a pesar de pertenecer a géneros tan variados como la novela de iniciación, el policial o el horror tienen en común, según Magnani, la reconstrucción de la verdad histórica a partir de una “narración-reconstrucción-pesquisa”. Esta pesquisa siempre fundada en la existencia de un “enigma” a dilucidar busca reconstruir el papel jugado por la generación anterior durante la dictadura, en uno u otro bando, no para sancionarla sino para “desentrañar los mecanismos de poder, miedo, culpa, idealismo y compromiso político” que la rigieron y para “recuperar la relación intergeneracional superando incomprensiones y desavenencias no sanadas”. Para ello recurren a la intertextualidad (cartas, fotos, artículos periodísticos, videos), a la metanarración (se muestra al mismo tiempo la investigación de los hechos y la factura de la novela), al desdibujado de las fronteras entre historia y ficción o entre macro y micro historia, y a la hibridez de géneros, para en última instancia “comprender las dinámicas que rigieron ese mundo [de la militancia y los 70], para encontrar las raíces del mal que sigue espantosamente desarmante en su profunda banalidad”.

El siguiente artículo, “*Quieto en la orilla* o el huevo de la serpiente: el comandante guerrillero, héroe y traidor” de Fernando Reati, analiza una breve novela de Marcos Bertorello que relata desde cuatro puntos de vista diferentes el secuestro y desaparición en diciembre de 1975 del célebre comandante guerrillero Roberto Quieto cuando compartía unas horas con su mujer e hijos en una playa popular de Buenos Aires, acusado luego de traición por sus propios compañeros de la organización Montoneros y condenado a muerte en ausencia por supuestamente revelar información bajo tortura. A partir de posteriores investigaciones periodísticas y académicas sobre un caso hasta hoy envuelto en el misterio, el novelista narra el suceso desde el punto de vista de un oficial de policía que intervino en el operativo, una joven testigo que

asistió por casualidad al mismo, un hijo de Quieto que estaba en sus brazos cuando el secuestro y retorna a la Argentina treinta años más tarde para entender lo sucedido, y un ex militante hoy profesor de filosofía que también presencié el momento de la desaparición. Las cuatro versiones diferentes del mismo hecho trazan “una radiografía del posible estado anímico de Quieto que es a la vez una radiografía de época”, toda vez que los testimonios posteriores indican que el dirigente guerrillero no podía conciliar la tensión producida por su deseo de tener una vida de familia normal y su compromiso con la lucha clandestina. Así, los cuatro capítulos tienen en común el concepto de “*sentimiento dilemático* o contradicción irresoluble” en la vida de sus respectivos protagonistas e ilustran el terrible dilema de un militante capturado por no saber escoger entre opciones de vida mutuamente excluyentes, así como el de una organización guerrillera igualmente atrapada en un binarismo conceptual resumido “en la oposición héroe/traidor, algo que no permitía zonas grises ni términos medios”.

El último artículo, “Rock y narrativa en la dictadura y primera posdictadura argentina. Lenguajes alternativos y valores de cambio literario” de Jorge Bracamonte, estudia la manera en que los lenguajes y códigos del rock argentino –un movimiento cultural alternativo y contestatario favorecido por su aparente apoliticismo y desideologización que lo salvó de estar en la mira de la censura y la represión– penetran los textos literarios y contribuyen a una renovación estética y una reinterpretación de la realidad circundante. Tras un sintético pero meticuloso repaso de la escena del rock nacional desde mediados de los 60 hasta fines del terrorismo de Estado, vale decir desde los míticos grupos Almendra, Vox Dei, Sui Generis y Manal hasta León Gieco, Serú Girán y García y La máquina de hacer pájaros, Bracamonte se enfoca en novelas como *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *El país de la dama eléctrica* de Marcelo Cohen, *Historia argentina* de Rodrigo Fresán, y *Mis muertos punk* y *Los pichiciegos* de Rodolfo Fogwill, para verificar un creciente entrecruzamiento entre los campos literario y musical. Tal vez la mejor ilustración, señala, es el hecho de que el editor Jorge Álvarez que impulsara la publicación de obras literarias vanguardistas a fines de los 60 fue el mismo que fundó el primer sello discográfico de rock argentino (Mandioca). Así, los experimentos de renovación musical y literaria van de la mano, del mismo modo que lo hacen las estrategias primero incipientes (“críticas, descontentos y búsqueda

alternativas”) y luego más desembozadas para eludir la censura y denunciar el panorama social y político de la dictadura. Así, dice Bracamonte, la identificación de las culturales juveniles con las propuestas, temas y lenguajes del rock nacional terminó por “contaminar positivamente los lenguajes y códigos literarios de escritores residentes en el país o en el exilio”.

El resto es lo consabido: dejar en manos del lector la tarea de interpretar estos esfuerzos críticos y evaluar no sólo sus aciertos (esperamos que los haya) y errores (esperamos que no muchos) en la tarea colectiva de seguir (re)interpretando ese momento único de la historia argentina que fue el terrorismo de Estado, con la objetividad que nos presta la distancia histórica tras cuarenta años de iniciada la dictadura, y con la subjetividad emocional de algo cuyos efectos todavía hoy sentimos. Si logramos contribuir, aunque sea mínimamente, a repensar aquel hecho traumático fundamental, no para revivirlo estáticamente una vez más sino para comprenderlo mejor y seguir librándonos de su pesada herencia, habremos alcanzado nuestro cometido.

CUERPOS



## Temporalidad y atemporalidad en lo traumático de la experiencia del terrorismo de Estado

*Ana María Careaga*  
Universidad de Buenos Aires, Argentina

El terrorismo de Estado que tuvo lugar en la Argentina durante los años 70 y 80 dejó secuelas en el plano político, económico, social y cultural cuyo alcance trascendió ampliamente los años de su implementación. Destinado a instalarse como dispositivo de control social para crear las condiciones de aplicación de modelos económicos de exclusión que habrían de generar una profunda concentración económica en desmedro de muchos y en beneficio de muy pocos, el llamado Proceso de Reorganización Nacional apuntó a la desarticulación de los lazos sociales y redes solidarias. El secuestro, la desaparición de personas, su confinamiento en Centros Clandestinos de Detención, la tortura, el robo de bebés, la cárcel, y el asesinato masivo y oculto de detenidos-desaparecidos, fueron moneda corriente en un país en el cual el poder necesitaba de una población anestesiada y aterrorizada.

En ese contexto, muchas fueron sin embargo las respuestas generadas, directamente proporcionales a la magnitud del terror sembrado. Se fue afianzando el reclamo y organización de diferentes expresiones del movimiento de derechos humanos en la Argentina y otros actores sociales, protagonistas de una lucha llevada adelante incansablemente que se constituyó en ejemplar e innovadora y fue afianzando en ese sentido, denodadamente, la tríada que lo caracterizara en su incesante e ineludible reclamo contra la impunidad: Memoria, Verdad y Justicia.

En ese recorrido nuevos sentidos fueron resignificando constructos teóricos que interrogaban una realidad que se constituía como inabarcable e inenarrable. Diversas disciplinas también se vieron frente al desafío de analizar

aquello que se presentaba como inexplicable. ¿Cómo pudo ser? Fue el interrogante que instalaba claramente, entre otras, la pregunta por la condición humana y que aparecía como necesaria frente al intento de tramitación de prácticas aberrantes sufridas en forma directa por algunos sectores que se dieron en llamar “víctimas o afectados directos”, y que aunque aparecía como pretendidamente ajena para otros, alcanzaba en sus consecuencias al conjunto de la sociedad.

El análisis de la figura del *otro* a perseguir en las distintas etapas de la represión, sus efectos en las víctimas y en la sociedad, el recorrido en la consolidación de los diferentes discursos preponderantes según el momento histórico, las consecuencias de la metodología del horror, sus huellas en la subjetividad, la intersección entre lo individual y lo social, la relación directa entre hechos de la actualidad y aquellos que se presentan como remotos, son algunos de los aspectos que nos siguen convocando a una reflexión al cumplirse cuarenta años del golpe y que atañen a la vigencia de sus derivaciones.

En las directivas secretas que impartían las Fuerzas Armadas a sus tropas para las instrucciones en la metodología represiva estaba específicamente desarrollada la acción psicológica a impulsar tanto en relación a los “blancos específicos” como hacia el conjunto de la población. En el “Documento Final” que la Junta Militar dio a conocer antes de entregar el poder, afirmaba que el accionar llevado a cabo en las operaciones realizadas habían constituido “actos de servicio” (Barillaro y La Greca, en Bayer *et al.*, 2010: 303).

La construcción del otro como amenaza se fue delineando según la etapa represiva y sus alcances, y reconoce antecedentes en otros procesos históricos a través de expresiones de discriminación, intolerancia, racismo. “El otro, en el lenguaje político, se construye según los contextos en la medida que pone en cuestionamiento el poder hegemónico” (Barillaro y La Greca, en Bayer *et al.*, 2010: 232). Slavoj Žižek plantea, tomando “la figura de los judíos en el discurso nazi”, que “cuanto más se los exterminaba, cuanto más se reducía su número, más peligroso se volvía el resto, como si la amenaza creciera proporcionalmente a su disminución en la realidad” (2002: 21).

En una entrevista realizada al general Ramón Camps, jefe de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, en noviembre de 1983 por el semanario español *Tiempo*, aquél se responsabilizó de la desaparición de cinco mil personas y reconoció que algunas habían sido enterradas como N.N. En ese reportaje

calificó como útiles las desapariciones y consideró que “no desaparecieron personas sino subversivos” agregando, respecto a los niños, que había que evitar que fueran criados por sus padres porque los iban a educar “en la subversión” (citado en Rodríguez Molas, 1985: 293).

Los procesos judiciales que investigan los delitos aberrantes cometidos por el terrorismo de Estado que se fueron desarrollando como parte del “contrato social de los argentinos” (Lorenzetti y Kraut, 2011: 10), por oposición a los reiterados intentos de impunidad y “olvido”, ponen de relieve la cuestión de la temporalidad y las consecuencias subjetivas a través del despliegue de los testimonios, el rol de los testigos, el estatuto de verdad, su valor desde la lógica del discurso jurídico frente al carácter clandestino de la represión, la imposibilidad de decirlo todo y la constitución del sujeto y sus marcas.

La asunción por parte del Estado de la responsabilidad en las prácticas represivas y sus implicancias, introduce una dimensión reparatoria que permite la visibilización de aspectos de esas secuelas otrora no explorados. Lo no dicho o aquello que es del orden de lo indecible, en tanto atañe a lo siniestro, en tanto refiere a lo más hondo de una experiencia traumática, insiste y toma forma en diversos discursos. La memoria colectiva, articulada en sinnúmero de memorias singulares, se expresa como entramado necesario en torno a las marcas de una sociedad que aún se encuentra reponiendo el texto de un discurso en el contexto de una historia del que fue arrebatado.

La temporalidad lógica en relación a los procesos traumáticos adquiere una dimensión diferente a la cronológica. Sigmund Freud planteaba respecto de los procesos inconscientes, que son atemporales, es decir: “no están ordenados con arreglo al tiempo, no se modifican por el transcurso de éste” (1992b: 184). La inclusión de la singularidad del sujeto con frecuencia diluida en lo colectivo de los procesos históricos alcanza así una significación particular. La importancia del enunciado en el discurso hegemónico de la época se pone de relieve también en el registro de la enunciación, “ese nivel del discurso que connota [...] el nivel en el cual se construye la relación del sujeto hablante con aquello que dice” (Barillaro y La Greca, en Bayer *et al.*, 2010: 232). La figura de la desaparición forzada de personas fue, en esa oscura y larga noche que sumergió en sombras a la Argentina, la metodología por excelencia que utilizó el terrorismo de Estado para sembrar el terror llenando de dolor e incertidumbre miles de hogares.

El golpe de Estado de 1976 “se focaliza en el cambio de las relaciones sociales de producción que se genera a partir de la aplicación de las primeras medidas neoliberales para *aggiornar* la sociedad al capitalismo de época. Así los principales métodos por medio de los cuales se construye el neoliberalismo en nuestro país fueron la impunidad y el terror sistemáticamente organizado por parte del Estado” (Bayer, Boron y Gambina, en Bayer *et al.*, 2010: 20). La gente “desaparecía” de sus casas, de sus lugares de trabajo, de la vía pública. Miles de jóvenes, hombres y mujeres comprometidos con proyectos emancipatorios, exponentes de una joven generación involucrada con la realidad de su tiempo, eran borrados de la faz de la tierra, despojados de su identidad, de su condición humana. De sujetos de derecho eran convertidos en desechos sin nombre y aislados de sus lugares de pertenencia. Nadie sabía dónde estaban. Al decir de los jerarcas del *crimen de crímenes*, no estaban “ni vivos, ni muertos”. Esta metodología sistematizó en la Argentina la desaparición forzada de personas convertidas en los NN, los sin nombre, *No Name*, no identificados, aislados del mundo exterior, a la manera de la metodología de Hitler en la Alemania nazi, quien consideró más eficaz que la ejecución directa de los prisioneros su desaparición. Para ello, se los confinó en campos de concentración, para lo cual se estableció el decreto conocido como “Noche y Niebla” en el que se planteaba la obtención de un efecto de terror eficaz y prolongado a través de “medidas idóneas para mantener a los allegados y a la población en la incertidumbre sobre la suerte de los culpables” (Mattarollo, 2010: 19). “¿Dar a conocer dónde están los restos? ¿Pero qué es lo que podemos señalar? ¿El mar, el Río de la Plata, el Riachuelo?”: así se expresaba el ex dictador Videla en una entrevista realizada el 25 de agosto de 1998 (Seoane y Muileiro, 2001: 215), desnudando de ese modo la dimensión y esencia de la desaparición, insondable como el mismo mar adonde arrojaban a sus víctimas.

Hoy se repone en el escenario de los juicios, a través de los testimonios de quienes atravesaron el horror de los campos de concentración y de los familiares de las víctimas, el relato que había sido arrancado de la memoria de la sociedad. Se describen esos confines que sembraron de muerte el suelo argentino, negados de toda legalidad, en los que se aplicaba sin límite de tiempo ni intensidad la tortura más descarnada, con procedimientos clandestinos y lugares de muerte en donde el sujeto era sometido a la condición de puro objeto, y en donde mujeres embarazadas daban a luz en circunstancias deplorables a sus

bebés que pasaban a formar parte del botín de guerra de sus desaparecidos. En la transmisión de las víctimas, en el marco de una instancia que tiene como propósito sancionar delitos que ofenden a la humanidad toda, resuena aquello que durante años la sociedad no pudo escuchar. Y ese discurso otrora marginado institucionaliza una realidad que, negada, inscribe sin cesar sus efectos en el cuerpo y el alma de la sociedad afectada.

*Parada allí en esas filas pobladas de seres enjutos y consumidos, con los ojos vendados y cadenas en los pies, muertos de hambre, de frío, semidesnudos, muertos en vida, en el medio de un olor nauseabundo que ya no sentíamos y sólo adivinábamos por los dichos de los guardias, pensaba que si alguna vez salía de allí tenía que contar lo que sucedía, lo que se podía vivir en el submundo de un sótano de la incivilización.*

*¿Y cómo contarlo? ¿Cómo poner palabras que recubran la magnitud de lo traumático? ¿Cómo describir limitados por el lenguaje el padecimiento del cuerpo? ¿Cómo alguien podría concebir tan siquiera que eso inimaginable, intransferible, podía estar pasando en algún lado?*

*Ni bien nos ingresaban al centro clandestino de detención nos ponían una letra y un número y no podíamos decir nuestros nombres. Todo estaba prohibido. No se podía expresar ningún sentimiento, no se podía hablar, no se podía llorar, no se podía reír, no se podía ver —estábamos con los ojos vendados—, no se podía caminar —teníamos cadenas en los pies—, no se podía ir al baño. Muertos en vida, alejados del funcionamiento de un mundo que seguía rodando, escuchábamos desde el interior del campo los ruidos de los colectivos y de los autos, las bocinas, los cánticos de los simpatizantes de los clubes de fútbol. Por debajo de la venda, parada en el piso de la Enfermería adonde me llevaban para ponerme Merthiolate -en marcas que, como me dijo el médico prisionero obligado a realizar trabajo esclavo, no se me iban a ir nunca porque eran marcas de tortura, picana, quemaduras de cigarrillo- veía por debajo de la venda el reflejo de la luz del sol que entraba por un ventiluz y las sombras de transeúntes que pasaban por allí. Tan cerca y tan lejos de la vida, muertos en vida, sabiendo que nuestros familiares nos buscaban y sin que pudieran saber que allí estábamos, vivos aún aunque en la muerte, camino a la muerte pero aún vivos, sin pertenecer ya al mundo de los vivos y tampoco al de los muertos.*

Las madres, los familiares buscaban y buscaban sin cesar a sus seres queridos. Golpeaban puertas, presentaban *habeas corpus*, recorrían cárceles, comisarías, cuarteles y ministerios. En todos lados la respuesta era negativa. La existencia de su familiar desaparecido se detenía en el tiempo, sin estatuto. Si se lo daba por muerto se estaba “matando” simbólicamente a ese ser que podía estar vivo. Si se lo esperaba vivo, no habría de llegar nunca. El duelo así se tornaba imposible. Mientras tanto cada uno intentaba tramitar de manera singular aquel agujero inescrutable. Algunos esperaron a sus hijos eternamente, con la habitación y sus pertenencias intactas. En la misma casa, por sí volvían, conservando su lugar en la mesa. Otros los “encontraron” en los rostros de sus nietos, hijos de sus hijos, o en la impronta de sus compañeros. Otros los soñaron. Así se fueron inventando modos de “recuperar” a los desaparecidos, de rescatarlos simbólicamente de las tinieblas de la desaparición. Muchos hijos de esa generación portan los nombres de los que no están. De eso se trata la desaparición, de un intento de simbolizar, de inscribir a través de ritos culturales esa presencia permanente de una ausencia.

*Mientras estuve secuestrada pensaba todo el tiempo en mis seres queridos, amigos, compañeros. El riesgo de que les pasara lo mismo era cotidiano. El tránsito por la muerte, lo siniestro de la metodología implementada tenía esos efectos. A cualquiera le podía pasar. El tiempo. El tiempo pasaba dolorosamente para los que nos buscaban y era una eternidad en la experiencia mortificante del campo en donde parecía detenido en el hambre, el sufrimiento, la incertidumbre, los tormentos. Contaba lenta y mentalmente: uno, dos, tres... , así hasta 60, para formar con los segundos, minutos y con los minutos, horas que sirvieran para aplacar el hambre desesperante. A veces traían la comida tan caliente que no alcanzaba a comerla antes de que se la llevaran, y así empezaba entonces a contar de nuevo esperando la ración de la noche y el ruido del carrito con los platos de metal que anunciaba los aprontes del nuevo reparto.*

En las audiencias de los juicios el tiempo pasado de la penuria que es trágica al presente, acaecida cuarenta años atrás, cobra la dimensión de una presencia traumática que en el mismo instante que se rodea con la palabra puede tener, entre otros, un efecto aliviador, reparador para ese sujeto del lenguaje que intenta hablar de lo que no puede ser dicho. A la imposibilidad de nombrar la cosa se suma la dimensión de lo traumático.

*Fui torturada durante horas y horas que formaban días y días. Todo allí era una tortura permanente. Puedo hablar y hablar de la vida en el campo de concentración, de la muerte en el campo de concentración. Puedo decir de la tortura propia y ajena. Del dolor en el cuerpo atormentado y de lo insoportable de escuchar los gritos de otros, pares, semejantes, que eran torturados día y noche en los llamados ‘quirófanos’, salas de tortura, que estaban contiguas a las celdas. Sin embargo todo lo que diga acerca de la tortura es poco. Sobreviene siempre la impotencia de no poder transmitir la mortificación del cuerpo ni el padecimiento del alma. Los represores nos referían permanentemente que ellos eran los dueños del tiempo: ‘nadie sabe dónde estás’, ‘tenemos todo el tiempo del mundo’, ‘cuando yo me vaya vendrá otro, y otro, y otro...’ y así sucesivamente.*

No hay tiempo límite tampoco para lo traumático. Tiene connotaciones perdurables en el presente de cada sujeto y en el común de la sociedad. Y esto es así tanto desde la atemporalidad mencionada en torno a la subjetividad, como en relación al ámbito de la justicia por tratarse de delitos imprescriptibles. Son crímenes que ofenden a la humanidad, no tienen vencimiento, y la desaparición lo es. Su particularidad reside, además, en que se torna en esa presencia sostenida de una ausencia.

La evocación de los detenidos-desaparecidos en los actos que los recuerdan y homenajean, implica el intento permanente de restituir sus nombres, de inscribirlos simbólicamente, de restablecer su condición humana, su condición de sujetos de derecho que les fue negada con la desaparición. Y es también un modo de hacer frente a la incertidumbre, un intento de ligar algo, de restituir un lazo al otro. Frente a la “solución final” hallada por los represores para deshacerse de los cuerpos a través de los llamados “vuelos de la muerte”, mediante los cuales arrojaban a los prisioneros vivos desde aviones al mar, perpetuando para siempre, indefinidamente, la desaparición, hubo una respuesta también para siempre de quienes sostuvieron esa búsqueda, esos reclamos de justicia, esa lucha, esos modos de hacer con ese agujero negro. Así cobra actualidad un pasado cuyas derivaciones permanentes involucran inclusive a generaciones que no vivieron esos años y aún a generaciones venideras.

Luego de recuperar los restos de nuestra madre, inscribimos en la piedra de su sepultura, en el epitafio, la firma de sus seres queridos que le dedicábamos el recuerdo: ‘tus hijas y nietos’; mi hija me pidió que agregáramos ‘y bisnieto’. Luego tuvo otro bebé, y después vinieron otros nietos: ‘ahora hay que agregar una s’.

Ella misma, de quien yo estaba embarazada durante mi cautiverio, aseguraba mediante la escritura de su progeie ese lazo a su abuela –bisabuela de sus hijos, de sus sobrinos, de los hijos de sus primos– que había sido truncado de la peor manera.

El significante inscripto en la piedra. La letra como soporte. ¿Cómo suturar una herida que da cuenta de aquello que no cesa de no inscribirse? ¿Cómo hacer el duelo frente a la desaparición de un cuerpo ausente? Si la muerte no tiene inscripción psíquica, ¿cómo inscribir algo de la desaparición si no a través de un intento permanente cuya condición es precisamente ésa, que no cesa de no inscribirse?

*Te busqué siempre. En los rostros y abrazos de otras madres, en las miradas de nuestros hijos, en las fotos del recuerdo. Te imaginé en infinita cantidad de situaciones de la vida cotidiana y te abracé una y mil veces y te lloré otras, muchas, frente a la ausencia. Te soñé una y otra vez, volvías de la desaparición, pero no te quedabas. Te inventé. Quise infinitas veces formularte preguntas que no he podido ni siquiera pronunciar. Pero siguen como interrogantes que se constituyen en enigmas en tanto no logran volverse enunciados. No hay sujeto de la enunciación que formule ni sujeto para responder.*

La figura del desaparecido que retorna en el recuerdo, en un sueño, en una imagen, en anécdotas, en infinitas y muchas veces imperceptibles circunstancias y acontecimientos de la cotidianeidad, pone sobre el tapete la actualidad de la desaparición. Dijo una madre al testimoniar en un juicio sobre su hija ausente: “no hay día que no despierte pensando en ella”. El duelo postergado, latente, deviene imposible frente a ese delito que se continúa, frente a la ausencia del cuerpo, frente a la falta de historización de la muerte de ese sujeto.

*Muchas veces me pregunté qué habría sentido ella en el campo de concentración, en qué pensamientos se refugiaría en el transcurso de esas horas interminables de aflicción, incluso pensé que seguramente sólo allí habrá podido dilucidar, de la peor manera, lo que intenté contarle cuando le relaté, como pude, lo que me habían hecho a mí en ‘el campo’. ‘Hubiera querido abrazarte fuertemente y sentarte aupa mío como cuando eras pequeña’, me escribió en una carta poco antes de su desaparición. Estando secuestrada, era casi una obsesión pensar, temer que lo peor que podría sucederle a alguno de mis seres queridos, a cualquier persona, era eso que luego le sucedió a mi madre.*

La importancia del proceso del duelo y los rituales que a lo largo de la historia de la humanidad se han ido elaborando tienen su expresión en creencias, instituciones, ritos, usos y costumbres propios de la necesidad del hombre de construir respuestas frente a lo enigmático de su condición de ser mortal y hablante. Ante la figura de la desaparición que generó en la Argentina el histórico nacimiento de las Madres de Plaza de Mayo – que se proponen paridas por sus hijos– resulta paradójica la forma que tomaban las más antiguas sepulturas exploradas que se conocen, de la época paleolítica: los muertos eran colocados con las piernas encogidas y la cabeza apoyada en sus brazos, como en un sueño del que luego despertarían en una resurrección ulterior. En el antiguo Egipto se aseguraba “el reposo de sus difuntos instalándolos en abrigos indestructibles de granito [...] un recinto fresco en un país ardiente, y un reposo profundo, a esto tenían derecho los que habían entrado en otra tierra” (Nicolay, 1946: 449-462).

Los familiares de los desaparecidos fueron privados de sus seres queridos y de los ritos que pudieran simbolizar esa pérdida: el rito de despedida, el del velatorio, el de la sepultura, el de la inscripción del nombre en la piedra, epitafios, lutos, oraciones, flores. Esto fue así independientemente de las creencias que pudieran sustentarlos, que tienen su origen en las culturas antiguas, e independientemente de la modalidad adoptada por cada uno en ese acto simbólico. Y esas expresiones sin lugar, que dan cuenta de un no lugar, se actualizan y reactualizan en el tiempo: en las manifestaciones de dolor y angustia ante la falta, en reiteradas ceremonias y homenajes privados y públicos, en donde el nombre del desaparecido es pronunciado o colocado en alguna instancia que lo *presentifica*.

El impulso y la construcción de políticas públicas de memoria, ejemplar en su alcance, la posibilidad de elaboración de un relato sobre lo sucedido durante el terrorismo de Estado viabilizó también el despliegue de una verdad constituida desde las víctimas que no había podido desarrollarse antes en instancias institucionales. Por oposición a esa verdad negada durante años, el discurso hegemónico vehiculado por los medios de comunicación —que fueron además uno de los principales beneficiarios económicos del Proceso de Reorganización Nacional— fue instituyendo a través de la llamada opinión pública una suerte de conformismo, resignación o aceptación como posiciones que legitimaban la Dictadura a la vez que ponían de relieve los efectos del terror. El proceso de concentración económica vinculado a las políticas neoliberales a nivel mundial estuvo estrechamente ligado al desarrollo de las comunicaciones, favoreció enormemente al empresariado del sector y afianzó el poder de los medios en relación a la hegemonía cultural y el debate de ideas. La censura, ocultamiento y tergiversación intencionada de los hechos alcanzó extremos escandalosos durante la Dictadura y acentuó la enajenación de las conciencias.

Así los familiares de los desaparecidos, sus madres y luego sus hijos, se vieron estigmatizados y aislados por sectores de una sociedad que los condenaba, desde el discurso por el que era hablada, en gran parte sin implicarse. Sin embargo, las prácticas comprometidas con su época de aquella generación afectada, apuntaban al cambio y el bienestar para provecho de esa misma sociedad.

Paradojas de la subjetividad en el marco de sistemas que requieren para subsistir, desde la propia lógica del consumo y del capital, de cierta ajenización de las conciencias, de cierta alienación que, en tanto sujetos del lenguaje, se apoya en la estructura misma de constitución del sujeto.

En los estrados judiciales esa verdad que denuncia la discriminación, la intolerancia, el crimen aberrante, que da cuenta de la presentación del *otro*, el semejante, como el enemigo a destruir, pone de manifiesto un aspecto intrínseco de la condición humana, aquel que nos remite a ese interrogante sobre su esencia. En ese mismo escenario en que se pone en juego la imposibilidad de decirlo todo y al mismo tiempo el valor de la palabra, los testimonios sobre el horror nos hablan del concepto de pulsión de muerte que Freud situó como aquello inherente a las guerras, la persecución, el malestar en la cul-

tura. En la reescritura de esa porción de la historia desafectada de su tiempo histórico y actualizada por el testigo en el momento en que transita por su testimonio, cada relato reconstruye una porción de verdad de todos. Al mismo tiempo, da cuenta de una experiencia única, singular e irrepetible en la vivencia de cada sujeto que la porta y nos advierte sobre la necesidad de acotar, desde la conceptualización de Lacan, ese goce oscuro de los personeros de la muerte, lo que la torna de una actualidad indiscutible en cualquier lugar del planeta.

Esa verdad develada hasta donde eso es posible en la instancia misma del discurso, tiene efectos. La dimensión de ser humano en la mortificación de su existencia habla en esos y otros escenarios, y es a su vez testimonio vivo que en tanto insiste, materializa no sólo el acto de justicia —y en él, el intento de reparación— sino además la promoción de uno de los valores supremos agraviados: la vida y la dignidad humanas.

## Bibliografía

- BAYER, OSVALDO, Atilio A. BORON, JULIO C. GAMBINA (2010). “Apuntes sobre su historia y sus consecuencias”. *El terrorismo de Estado en la Argentina*, Osvaldo Bayer *et al.* Buenos Aires: IEM, 15-226.
- BARILLARO, ELVIRA, FRANCISCA LA GRECA (2010). “El Otro en el discurso político argentino”. *El terrorismo de Estado en la Argentina*, Osvaldo Bayer *et al.* Buenos Aires: IEM, 227-318.
- FREUD, SIGMUND. “Duelo y Melancolía” (1992a). *Obras Completas*, tomo XIV, ed. James Strachey, trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- . “Inhibición, Síntoma y Angustia” (1993). *Obras Completas*, tomo XX, ed. James Strachey, trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- . “Lo Inconsciente” (1992b). *Obras Completa*, tomo XIV, ed. James Strachey, trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- . “El Malestar en la Cultura” (1992c). *Obras Completas*, tomo XXI, ed. James Strachey, trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- . “Manuscrito G. Melancolía” (1991). *Obras Completas*, tomo I, ed. James Strachey, trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- LACAN, JACQUES (1992). *Seminario 11: Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós.
- . (1998). *Seminario 20: Aun*, trad. Ricardo E. Rodríguez Ponte. Buenos Aires: Paidós.
- LORENZETTI, RICARDO LUIS y ALFREDO JORGE KRAUT (2011). *Derechos humanos: justicia y reparación*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MAGNANI, ESTEBAN (2008). *Historia de la comunicación*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- MATTAROLLO, RODOLFO (2009). “Memoria con ojos de futuro”. *Voces latinoamericanas contra la impunidad* (Ene.): 146.
- . (2010) *Noche y Niebla y otros escritos sobre derechos humanos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- NICOLAY, FERNANDO (1946). *Historia de las creencias: Supersticiones, usos y costumbres*, trad. Juan Bautista Enseñat. Buenos Aires: Ediciones Anaconda.



RODRÍGUEZ MOLAS, RICARDO, compilador (1985). *Historia de la tortura y el orden represivo en la Argentina-textos documentales*. Buenos Aires: Eudeba.

SEOANE, MARÍA y VICENTE MULEIRO (2001). *El Dictador: La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*. Buenos Aires: Sudamericana.

VIALEY, PATRICIA et al (2003). *Medios, política y poder. La conformación de los multimedios en la Argentina de los 90*, ed. Marcelo Belinche. La Plata: Universidad de La Plata, Ediciones de Periodismo y Comunicación.

ZIZEK, SLAVOJ, JORGE PIATIGORSKY (2002). *Mirando al sesgo: Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

## Intervenciones urbanas versus terrorismo de Estado en la Argentina<sup>1</sup>

Nora Strejilevich

San Diego State University, EE.UU.

La topografía de las ciudades condensa capas superpuestas de memorias del pasado. Aunque no siempre visibles por el tránsito acelerado de la vida urbana, edificios, esquinas, baldosas, nombres de plazas y de calles cumplen su condición al mismo tiempo que señalan vacíos o buscan transmitir mensajes. La ciudad como espacio donde confluye lo múltiple y heterogéneo muestra en sus calles historias individuales, proyectos colectivos, tragedias privadas y públicas.

(Memoria Abierta, 2009: 2)

Las organizaciones de derechos humanos que, desde hace cuatro décadas, asumen la labor de inscribir el pasado en el presente, crean un tipo de militancia que se traduce en intervenciones urbanas performativas y simbólicas vinculadas a una memoria tanto emocional como reflexiva del terrorismo de Estado. Mediante la descripción de una serie de eventos que se realizan año tras año en la ciudad de Buenos Aires y que realimentan el íntimo vínculo con la presente ausencia de los desaparecidos, intento mostrar que la distancia temporal no ha minimizado la significación de este tipo de memoria para importantes sectores de la comunidad. La praxis a la que hago referencia sigue generando en todo el país metodologías creativas que involucran a nuevos actores sociales e impiden su cristalización.

---

<sup>1</sup> Una versión inicial y abreviada de este capítulo se publicó bajo el título “Performative Memorial Sites and Resistance in Argentina”, en *Peace Review: A Journal of Social Justice* 22.3 (Julio-sept. 2010), 236-243.

Esta memoria topográfica marcha, por ejemplo, para rememorar en las calles el golpe de Estado de 1976; diseña siluetas de detenidos-desaparecidos identificados para ubicarlas en los ex centros clandestinos de detención, tortura y exterminio (CCDTyE)<sup>2</sup>; condena socialmente a los responsables de crímenes de lesa humanidad en instancias particulares (cuando los juicios públicos no se llevan a cabo); marca con baldosas las veredas para homenajear a los secuestrados en eventos donde lo público se enhebra con lo íntimo; y cuenta, en murales colaborativos, la historia traumática. La idea subyacente a estas intervenciones es que se puede re-formular el entramado social diezmado y, de hecho, la labor de hacer visibles las huellas del poder desaparecedor en la ciudad recompone vínculos humanos. Al recorrer el velo de silencio y de olvido, cada 24 de marzo la multitud (se) celebra; al marchar con las siluetas de los ausentes, cada ciudadano sostiene la historia de un desaparecido y la hace visible; al “escrachar” o desenmascarar, en distintos barrios, a quienes participaron en la gesta criminal, los vecinos asumen una posición crítica en relación a su “ceguera” cotidiana; al inscribir lo fantasmático en baldosas se restituye la presencia de los militantes populares arrasados por el exterminio y, se recomponen lazos comunitarios; el mural que cuenta la propia historia transforma a sus creadores, que encuentran un lenguaje para traspasar su herida en obra de arte. El legado del terrorismo de Estado no se esfuma, sigue acosando a las sociedades sobrevivientes aun cuando muchos de los responsables hayan sido y sigan siendo juzgados.<sup>3</sup> Esto es así porque, como indica Diego Benegas Loyo, “hay dimensiones de la justicia que rebasan el Poder Judicial”, y por eso “Pareciera que la justicia estatal puede reestablecer a los detenidos-desaparecidos en los registros, pero no alcanza para reestablecer su presencia. Esta ausencia, sentida en el barrio, reclama acciones que los inscriban. Y algunos vecinos creen en esta labor, creen que todos estamos enlazados con esas ausencias” (Benegas Loyo, 2013: 3-4).

<sup>2</sup> La denominación CCDTyE es la que se ha impuesto en la Argentina para denominar lo que en este artículo llamo campos, para subrayar el vínculo con todos los lugares de excepción donde se experimenta con la condición humana.

<sup>3</sup> “El programa del Ministerio de Justicia destacó los 23 juicios orales iniciados en 2014 y los 19 fallos alcanzados. Advirtió que hay un desarrollo dispar según las provincias, así como trabas en la integración de los tribunales y la confirmación de sentencias [...] Desde 2006, cuando comenzaron los debates orales sobre los horrores de la última dictadura, unos 613 represores recibieron condena; 95 recibieron penas durante el año que pasó” (Bullentini, 2015: en línea).

Esto no invalida que los juicios públicos—con todos sus desafíos y altibajos—constituyen, hoy en día, una cadena vertebral de la lucha por los derechos humanos en la Argentina que da legitimidad a estas prácticas. Prácticas que se manifiestan como entramado de símbolos, dispositivos estético-políticos, ceremonias y ritos. El entramado entre política y arte revela un giro significativo en relación al activismo setentista que apelaba, sobre todo, a un imaginario discursivo (consignas, arengas, pintadas). Si bien este registro persiste, es un elemento más del conjunto que podríamos denominar, con Mieke Bal, memoria cultural: una memoria performática, producto de la intervención colectiva, anclada en la interacción entre presente y pasado (Bal, 1999).

La reapropiación del espacio público secuestrado por el terrorismo de Estado la inician las Madres de Plaza de Mayo durante la dictadura con la famosa ronda que inaugura, en el corazón del centro urbano, una nueva manera de acción política. Se ha escrito mucho sobre este “organismo”, aunque se trata, en realidad, de dos grupos porque las Madres se fundaron en abril de 1977 y se dividieron en enero de 1986, creándose la Asociación Madres de Plaza de Mayo por una parte y Madres de Plaza de Mayo—Línea Fundadora por la otra. Cada jueves a las 15:30 horas, desde 1976 hasta el presente, todas las Madres reiteran el mismo círculo: las etapas y consignas han cambiado pero los paradigmáticos pañuelos blancos ya son símbolos. Incluso han sido pintados por artistas para marcar con ellos el círculo de la resistencia en Plaza de Mayo.<sup>4</sup> El movimiento “madre” se conoce a nivel internacional por la forma en que estas mujeres transformaron su dolor en una militancia inédita que se instaló como lucha constante y repetitiva. Esta lucha fue dándoles potencia e identidad y marcó un antes y un después en las formas de resistencia de América Latina.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Esta fue una intervención del Grupo de Arte Callejero (GAC): grupo de jóvenes, casi todas mujeres, algunas hijas de desaparecidos, que pintaron la ronda de pañuelos blancos en las baldosas de Plaza de Mayo. También marcaron carteles y teléfonos públicos, muros y campos de concentración. El trabajo del GAC figura en el Parque de la Memoria con sus ya típicas señales de tránsito que remiten a la historia oculta. A un presente que invisibiliza su genealogía le contraponen imágenes que cuentan la historia con mapas, gorros militares y que incitan a no olvidar.

<sup>5</sup> No lo hicieron solas: otros grupos, como APDH (Asamblea Permanente por los Derechos Humanos), Familiares de Desaparecidos, Serpaj (Servicio de Paz y Justicia), MEDH (Movimiento Ecueménico por los Derechos Humanos), CELS (Centro de Estudios Legales y Sociales), Abuelas de Plaza de Mayo y Asociación de ex Detenidos- Desaparecidos, encararon una lucha política que, a pesar de sus diferencias, apuntaba al mismo objetivo: verdad y justicia.

Las Madres fueron la piedra fundacional de una fuerza contestataria que se manifestó en un abanico de intervenciones nacidas de su gesto paradigmático. Se transformaron en agentes culturales, afectivos y políticos que inspiraron a otros grupos cuya impronta continúa moldeando el presente.

Las iniciativas que van surgiendo de su impacto culturales son incontables. El ciclo “Teatro por la Identidad”, por ejemplo, está destinado a poner en escena la problemática de los hijos e hijas de desaparecidos apropiados por el Estado terrorista. Surgió en el 2000 como una forma ideada por Abuelas de Plaza de Mayo para la búsqueda de sus nietos. Convocaron a dramaturgos para crear y poner en escena obras que incitaran a jóvenes que tienen dudas sobre su origen a acercarse y verificarlo.<sup>6</sup> Estas iniciativas conviven con diversos proyectos, como “Huella digital/IEM” (2013), cuyo aporte se centra en una construcción de la memoria consistente en “visitas virtuales e interactivas a los distintos Centros [...] complementadas con testimonios de sobrevivientes y material documental de época”.<sup>7</sup> Y conviven también con testimonios orales y escritos, literatura testimonial, películas documentales, series de televisión sobre estos temas y novelas, obras plásticas y musicales que, a su manera, estimulan un vínculo reflexivo y emotivo con el llamado “pasado reciente”.<sup>8</sup>

Dentro de este horizonte, la tarea de visibilizar los campos surge en la posdictadura y florece sobre todo a partir del gobierno de Nestor Kirchner (2003-2007), quien incorpora los derechos humanos como parte esencial de su proyecto político.<sup>9</sup> La decisión gubernamental no inventa nada: lo que hace es legitimar movimientos de larga data que, con su labor y exigencia logran que el Estado, finalmente, los reconozca y los apoye. Lo cierto es que la

falta de apoyo institucional podría desmoronar inmensos esfuerzos comunitarios, como en el caso del “Club Atlético”, uno de los campos transformados en lugares de memoria. El poder puede llegar a desbaratar esfuerzos de años, aunque tendrá que enfrentar una fuerte resistencia.

## La multitud (se) festeja: el 24 de marzo

En el caso de la marcha que se realiza cada 24 de marzo y que, como todo evento vinculado a la memoria colectiva, va cambiando en función del presente, la palabra conmemoración no es la más precisa, según observa el periodista Mario Wainfeld:

El verbo para explicar qué hacen los que protagonizan el 24 de marzo siempre genera dificultades. “Recuerdan” suena ambiguo. “Conmemoran” evoca a locutores oficiales o directoras de escuela. El clima en avenidas y calles aporta otro vocablo [...]: la multitud (se) festeja. No olvida, claro. No reniega de los reclamos de Verdad y Justicia, no baja las banderas o estandartes con imágenes de compañeros desaparecidos. No faltan lágrimas pero hay más risas, batifondo, abrazos, especulaciones entusiastas acerca del número de participantes. Se celebra, aunque parezca exótico [...] se festejan los avances, los juicios, las condenas, la renovación siempre creciente de la asistencia. Los antiguos actos de resistencia, de aguante [...] persisten en el folklore y en muchas consignas. Pero quienes avanzan hacia la Plaza festejan que avanzan, a secas. (Wainfeld, 2012: en línea)

La columna vertebral de la marcha principal (porque hay varias en esa jornada) es “la bandera”, una tela azul con rostros de detenidos-desaparecidos estampados en blanco y negro que se extiende por varias cuadras. Los familiares o miembros de los organismos de derechos humanos o quienes quieran tomar este lienzo, lo sostienen mientras avanzan desde la Plaza del Congreso hasta la Plaza de Mayo. Si bien no quiere ser una marcha fúnebre, resulta difícil no asociarla con una procesión que carga sobre sus hombros miles de muertos. Sin embargo, la atmósfera no es para nada la que le correspondería a un evento de esta naturaleza.

<sup>6</sup> Los hijos e hijas de los detenidos-desaparecidos representaron, para el Estado terrorista, un “botín de guerra”. Se calcula que alrededor de 500 fueron apropiados al nacer y privados de su identidad; 116 de ellos fueron recuperados hasta febrero de 2015.

<sup>7</sup> Ver <<http://www.centrosclandestinos.com.ar/V4/home.html>>. Este trabajo fue utilizado en juicios públicos para la exposición de la metodología del terror.

<sup>8</sup> Este tema lo examino en *El arte de no olvidar: Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90* (2006).

<sup>9</sup> Esta política oficial sigue vigente hasta el fin del mandato de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015). El actual gobierno de Mauricio Macri, en cambio, procura dismantelar los logros de la etapa anterior y minimizar el reclamo ético de los “organismos”.

Toda fotografía está trabajada por la muerte y la bandera de rostros revela, como señala Nelly Richard (2000), en qué puede culminar el poder ejercido por quien cataloga y termina masacrando. Esas fotos-carnet, tomadas en general para un documento, desenmascaran a un poder que de controlador pasó a exterminador. Si nos centramos en las caras de esa juventud retratada para cumplir las obligaciones de todo ciudadano—sacar la cédula de identidad o la libreta de matrimonio—y pensamos que antes de quitarles la vida se los expulsó de la ciudadanía y se los depositó en “pozos” donde ni siquiera se les reconoció la identidad sellada en esos documentos, la enorme bandera no puede dejar de resonar trágicamente. Por otro lado, estas fotos de los militantes—con corbatas, cabellos bien peinados, vestimentas que la generación setentista no solía usar—no revelan su estilo de vida real: parecen iconos atemporales dignos de una marcha religiosa. Sin embargo, a pesar de la potencia del emblema, el evento callejero no transmite, para nada, la sensación de duelo: ¿por qué?

La lectura que hace Susan Sontag de Walter Benjamin da una pista: “Benjamin thought that the right caption beneath the picture ‘could [...] confer upon it a revolutionary use value’” [“Benjamin pensó que una leyenda apropiada debajo de la foto ‘podría (...) conferirle un valor de uso revolucionario’”, mi traducción] (Sontag, 1977: 107) En este caso tenemos un encuadre que le otorga su sentido particular a las imágenes, que las arranca del lugar de íconos. El horizonte que las enmarca se construye durante las acaloradas disputas por el sentido del acto, donde se decide qué historia contar. Wainfeld se interroga, en la nota citada: “¿Qué se exalta y qué se exorciza cada 24 de marzo, cada año distinto, cada año similar? Ante todo [se exorciza] el terrorismo de Estado y un plan económico arrasador. Que también fue mucho más que eso: la intención de [...] instaurar una sociedad sumisa, fundada en el terror” (Wainfeld, 2012: en línea).

Más allá de esta línea argumental básica, la historia que se cuenta se va modificando en relación a los cambios que se van produciendo en la sociedad: en la marcha de 2012 se exigió que se juzgue a los responsables del plan económico de la dictadura. En 2014 se retoma ese aspecto, una cuenta pendiente, aunque ya se han iniciado juicios donde se condena a actores civiles del terrorismo de Estado. Una de las marchas de 2014 se convocó con la consigna “Democracia o corporaciones”. En este contexto “la bandera”, aunque emblemática de la juventud contestataria diezmada, no tiene el efecto que

podría esperarse.<sup>10</sup> En 2016 la marcha estalla con una fuerza inusitada. Un sujeto nuevo, heterogéneo y multitudinario arremete para afirmar que ninguna política negacionista logrará acallarlos. Este acontecimiento se inserta en un contexto emotivo y politizado, acompañado por un sinfín de actos y por la difusión de películas y programas de radio y televisión alusivos. Con un horizonte de tal calibre, cobra una potencia hermenéutica que los medios corporativos no consiguen desactivar.

## Sombras de pie: marcha al campo “Club Atlético”

El Club Atlético era un edificio de tres pisos con sótano que funcionó en Paseo Colón entre San Juan y Cochabamba. “El edificio tuvo un uso legal y uno ilegal: centro clandestino en el sótano y, en el resto de los pisos, funcionaba el almacén de suministros de la Policía Federal [...] Como centro clandestino funcionó entre febrero y diciembre de 1977 [...] Después, el edificio entero fue demolido: el “Plan Autopistas Urbanas” impulsado por la dictadura expropió miles de viviendas y produjo un desalojo masivo de familias para la construcción de 15 kilómetros de vías rápidas [...] El edificio donde funcionaba el Club Atlético no fue la excepción: fue demolido y sobre sus escombros se cimentaron los pilares para un tramo de la Autopista 25 de Mayo. Debajo de la obra quedaban mucho más que ladrillos y piedras; quedaba parte de la historia del terrorismo de Estado.

(Carrá, 2014: en línea).

El lugar permaneció bajo tierra hasta que fue identificado por un ex detenido-desaparecido. En 1985, los sobrevivientes hicieron un pedido formal para reclamar la excavación y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires aprobó, finalmente, un plan para que sus ruinas salieran a la luz. El 13 de abril de 2002

<sup>10</sup> Este 24 de marzo de 2015, la marcha fue particularmente multitudinaria y jovial, con la marcada presencia de jóvenes y de chicos que sostenían imágenes de desaparecidos o marchaban con carteles alusivos. La consigna propuesta por los organismos de derechos humanos fue: “Defendamos las victorias y vamos por más democracia”. La conclusión compartida es que este proceso de memoria, verdad y justicia, aunque aún enfrente dificultades (los juicios a civiles son una deuda pendiente), es irreversible por voluntad popular.

se iniciaron las obras arqueológicas. El trabajo permitió dar con la estructura del edificio, “reapareciendo gran cantidad de inscripciones realizadas en la superficie. Esta es la primera iniciativa de arqueología urbana relacionada con la investigación de lo ocurrido durante la última dictadura militar en esta ciudad” (Memoria Abierta, 2009: 131). En 2003 se creó el marco legal para la recuperación del área como espacio de memoria, y en 2005 la Legislatura de la Ciudad lo declaró ‘sitio histórico’. Al final de esta serie, siempre impulsada por sobrevivientes, vecinos y militantes de derechos humanos, el grupo de artistas plásticos “Totem” realizó un mural en una de las columnas que sostiene la autopista: representa a los detenidos-desaparecidos con los ojos tapados y los brazos en alto, como si trataran de escapar del ocultamiento. La historia de esta obra testimonia las luchas por la memoria y la desmemoria: inicialmente las siluetas eran de papel maché pero un ataque nocturno y anónimo las destruyó. Se optó por recurrir a un material más duradero, el metal, para restituirlas. Hasta ahora han sobrevivido.

Asistí en marzo de 2001, en calidad de sobreviviente, a una intervención de los vecinos del barrio de San Telmo para homenajear a los detenidos-desaparecidos de este campo. La acción se emparenta con el “siluetazo” (1983) que, a su vez, surgió de una creación transnacional: los artistas que lanzaron esta idea en la Argentina—Rodolfo Aguerreberry, Guillermo Kexel y Julio Flores—se inspiraron en la obra del artista polaco Jerzy Slapski sobre Auschwitz:

El 21 de septiembre de 1983 tuvo lugar en Buenos Aires un hecho sobrecogedor: una movilización en la que la mayor parte de los manifestantes *no estaba allí* [...] La Plaza de Mayo, espacio vedado como todo espacio público por el gobierno de facto, había sido convertida ese día en un gran taller. Decenas y decenas de personas dibujaban y recortaban siluetas de tamaño natural. Solo las siluetas. Cada uno imaginaba, en su interior, los rostros que les correspondían; cada uno sabía que las figuras tenían muchos rostros [...] Era “el siluetazo” [donde] miles de personas “ponen el cuerpo” propio para convocar los cuerpos de 30.000 desaparecidos... Este uso de las siluetas [...] busca “hacer visibles” a los detenidos-desaparecidos”. (Lorenzano, 2001: 33-34)

La actividad se lanzó en Plaza Dorrego y culminó en el ex Club Atlético. Duró todo el día: a la mañana se colocó en la plaza lo necesario para que los vecinos de todas las edades se dedicaran a armar siluetas. A cada sombra se le

pegó “en el pecho” la biografía y la foto de un desaparecido, y en el reverso un palo a manera de sostén. Esta figura plana revela la falta del secuestrado-asesinado, el hueco que dejó su vida trunca. Lo más llamativo es el vínculo que se establece entre los desaparecidos y los que marchan: quien lleva una silueta encarna la sombra de una sombra. El desaparecido es el protagonista que se desplaza por el barrio, pero quien lo lleva es el soporte del ausente. Como toda sombra existe en relación a algo o alguien, se establece un lazo entre la biografía del muerto y la del vivo. Si bien una intervención no basta para establecer un vínculo crítico con la generación arrasada, una performance así abre interrogantes: ¿quiénes fueron los “desaparecidos”? ¿Quiénes son para nosotros? ¿Cómo podemos sostenerlos y sostenernos en relación a ellos? Las siluetas reproducen el recurso de la policía que dibuja con tiza, en el suelo, el contorno del cadáver que se retira de la escena del crimen. Podría creerse, entonces, que representan los cuerpos asesinados de los secuestrados. Pero hay que puntualizar que, para los familiares, dar a los desaparecidos por muertos sin identificar a los genocidas y las circunstancias del crimen sería “matarlos dos veces”. Se trata de un crimen de lesa humanidad que sigue vigente y, por ende, las siluetas no simbolizan cadáveres sino a los ausentes. Además, la desaparición es inscripción inconsciente: el terror que el secuestro y los campos irradian en el imaginario colectivo sigue vigente e impulsa estos exorcismos urbanos. Como dice Silvana Mandolessi:

... disappearance is determined by the impossibility of assigning a particular location to the body. Absence and spatiality mutually convoke one another, which is why spatiality becomes a key category for understanding—and on occasions “coming to terms with”—the functioning and effects of military dictatorship [...]. lo que caracteriza la desaparición de personas es la imposibilidad de asignarle un lugar específico al cuerpo. Ausencia y espacialidad se convocan mutuamente y por eso la espacialidad es una categoría clave para entender—y en ocasiones “sobrellevar”—el funcionamiento y los efectos de la dictadura militar (mi traducción). (2015: 152-53)

El vínculo entre desaparición y espacialidad convoca este tipo de intervenciones y lleva a la comunidad a identificar las siluetas, tomarlas en sus manos y ubicarlas, de pie, en el lugar del crimen.

Así lo hicieron los vecinos de San Telmo en ocasión del homenaje a las víctimas del Club Atlético año tras año. La marcha empezó su recorrido al atardecer y se detuvo frente a una plazoleta en esquina, frente a dos muros con nombres de detenidos-desaparecidos del barrio. Alguien los empezó a nombrar en voz alta y ante cada nombre los manifestantes respondían “Presente”, como es tradicional en estos actos. A esta altura se habían encendido velas—en una puesta en escena que desacraliza la procesión religiosa— mientras se entonaban cánticos (“Como a los nazis, como en Vietnam, adonde vayan los iremos a buscar”). Una vez en el terreno del ex campo se distribuyeron las siluetas que fueron ocupando—con sus nombres y sus biografías, no como seres anónimos— el espacio. El montículo que cubría las ruinas del ex centro clandestino se pobló de desaparecidos identificados con antorchas encendidas, multitud fantasmagórica que interpelaba a quienes transitaban por la avenida. A partir de este momento, los transeúntes serían testigos de su presencia.

La desaparición forzada de personas genera un duelo imposible. Sin embargo, la acción simbólica “empodera” a quienes están dispuestos a desenmascarar y desafiar el guion del terror. Estas intervenciones, entendidas como un servicio que la comunidad no solo les brinda a los muertos sino sobre todo a los vivos, se vinculan con el pasado/presente mediante ritos culturales extrapolados, resabios de tradiciones culturales que la humanidad fue plasmando para nombrar lo innombrable, retomando una tradición democrática que nace, según explica Paul Virilio, del teatro griego.<sup>11</sup> El coro es un grupo de “nadies” que discute y opina sobre lo que sucede, es decir, que ejerce una crítica intelectual. Pero en el coro griego también se entrelazan danza, canto, crítica y actuación, al igual que en estas intervenciones públicas donde varias formas artísticas (como la murga<sup>12</sup> que acompaña la mar-

cha) se conjugan con cánticos políticos, figuras y testimonios orales, siempre en manos de la comunidad, que reapropia sus calles como lugar de pertenencia y de expresión. Con Bajtín podemos afirmar que estas actividades se asocian a la polifonía y al carnaval: son formas de romper con el discurso monológico de la autoridad a través de la polémica, la ironía y la parodia.

## Si no hay justicia, hay escrache

El “escrache”, intervención pública iniciada por la organización H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio) en 1996 para desenmascarar a quienes formaron parte del terrorismo de Estado, se diferenció de las otras acciones ante todo por su perspectiva: le interesaba el castigo simbólico, es decir, el repudio social de los culpables, mientras que las otras buscaban una justicia centrada en las víctimas—reparación, memoria, testimonio (Mate, 2003). A partir de la reapertura de las causas por delitos de lesa humanidad, en 2005, esa intervención dejó de convocarse. H.I.J.O.S., al igual que otros miles afectados por la violencia estatal terrorista, colaboró investigando esta historia, transmitiéndola y también atestiguando en la corte judicial.

Esa intervención parece vinculada en una tradición medieval retomada en las colonias norteamericanas cuando, a mediados del 1700, se rebelaron contra disposiciones de la corona británica. Se le echaba alquitrán y plumas al acusado a modo de castigo (*tarring and feathering*), pero el tipo de alquitrán usado no hacía daño: el objetivo era humillar al representante del Imperio que imponía regulaciones injustas sobre la población. Este método, en el caso argentino, vino a llenar un vacío de la ley, por eso H.I.J.O.S. proclamó que “Si no hay justicia legal, hay escrache”, es decir, si no hay justicia legal, hay justicia social. La ceremonia permitía poner en evidencia, simbólicamente, a los responsables de crímenes de lesa humanidad: se le echaba tinta roja a la casa del inculpado para mostrar la sangre que corrió y de la que era

<sup>11</sup> “Democracy was born from the chorus, the actions of the chorus in the Greek tragedy [...] They are all in grey, with masks; we don't know who they are, just not the hero. And they speak, and they analyze [...] Nietzsche says ‘Democracy was born there [...] from these people who were nobody but who assumed the right to comment upon and analyze amongst themselves what was happening to the heroes’ [“La democracia nació del coro en la tragedia griega (...) Ellos aparecen de gris, con máscaras; no sabemos quiénes son, pero no son el héroe. Y hablan y analizan (...) Nietzsche dice ‘La democracia nació ahí (...) de esa gente que era nadie pero que asumió el derecho de juzgar y de analizar entre ellos qué les estaba pasando a los héroes’”, mi traducción] (Virilio, 2006: en línea).

<sup>12</sup> Es un género híbrido de música y teatro originado en España: los murgueros desfilan con disfraces,

percusión, danza y canto. Esta forma tradicional de celebración cuya lírica es, a menudo, de aguda crítica social, se practicaba en Uruguay y Argentina hasta que fue prohibida por las dictaduras regionales. A partir del fin del terrorismo de Estado ha recobrado su lugar en la cultura popular.

responsable, se hacían performances con burlas al poder poniendo en escena desfiles militares grotescos o procesiones con la imagen de algún religioso involucrado en prácticas genocidas, se hacían pintadas alusivas, se repartía información surgida del proceso previo de investigación.

Como todo hecho público significativo, la acción presentaba sus riesgos. Tomar cartas en el asunto, a nivel comunitario, de un tema perteneciente al terreno judicial ¿confundiría a una sociedad tentándola a ejercer la justicia con sus propias manos? El hecho es que en la Argentina, como declara Eduardo Duhalde en el documental *No olvidar y No perdonar* (Slutzky, 2009), no se produjeron venganzas personales. Puede que “hacer justicia” a nivel simbólico impidiera que las tensiones se canalizaran mediante el “ojo por ojo”.

La procesión recorría el barrio a pie y en camiones desde donde se difundían, con megáfono y humor, las acciones de quienes serían condenados socialmente. También se daba a conocer el número de teléfono del personaje “a escrachar” para que cualquier ciudadano lo llamase —desde un teléfono público, se sugería. Como el evento se anunciaba por radio, la casa que representaba metonímicamente al acusado estaba deshabitada y custodiada por policías a la hora en que llegaba la manifestación. H.I.J.O.S. siempre confrontó al poder con estrategias performáticas, como por ejemplo fabricar espejos que a veces colocaba frente a los policías para que pudieran verse a sí mismos y leer: “Vete y vete” (mírate y ándate). La intervención culminaba en fiesta callejera. El objetivo era educativo en el sentido de la transmisión del “prontuario” oculto —hasta ese momento— del “culpable”, a la vez que se creaban formas organizativas que reestablecían vínculos: durante las semanas previas al “escrache” H.I.J.O.S. trabajaba en el barrio para involucrar a los vecinos en la investigación. El escrache intentaba mostrar que cualquier “nadie” podía transformarse en actor social crítico cuyas intervenciones tendrían efectos concretos: en este caso el rechazo social. El punto culminante era la reunión frente a la casa del elegido, cuya fachada, como mencioné, se marcaba con tinta roja; en la calle frente a la casa se estampaba: “acá vive un genocida”. Ningún vecino, tras el escrache, podía volver a decir, en relación al genocidio o a sus ejecutores: “yo no sabía”.

## Hacer visible lo invisible: baldosas de la memoria<sup>13</sup>

“Barrios X Memoria y Justicia” es un movimiento fundado por vecinos de distintos barrios que decidieron hacer visible lo invisible en la ciudad, marcándola con los nombres de los detenidos-desaparecidos. Se creó en 2006, cuando el horizonte de los derechos humanos había cambiado a partir de la reanudación de los juicios por crímenes de lesa humanidad.

La baldosa viene a suplir la falta de un espacio idóneo para que la comunidad se haga cargo de los efectos subjetivos de la desaparición y, además, quiere forjar un testimonio sobre lo acontecido para las generaciones futuras. Pero sus efectos van más allá porque, como en los escraches, su colocación es apenas un paso de un largo proceso que comienza antes del evento callejero y se prolonga en el tiempo, involucrando a distintos actores sociales: se investigan las circunstancias del secuestro y la vida de quien fuera vecino del barrio, se discute cómo se encarará el evento, convocando a participar a familiares, amigos y vecinos, se construye la baldosa en grupo y se realiza el homenaje en un espacio público. Así van cobrando forma y difusión (también a través de tres libros publicados a lo largo de ocho años de este activismo) las baldosas dedicadas al “militante popular desaparecido”, las cuales indican que “aquí vivió” o “aquí fue secuestrado”, con lo que se pone en evidencia cómo el pasado reciente anida en el paisaje urbano. Si bien ya se habían instalado placas recordatorias en lugares de trabajo y escuelas, “Barrios X Memoria y Justicia” instauro un cambio en relación al tipo de memoria y de praxis que se ejerce: simbólica, emotiva y política pero no partidaria: “El compromiso nuestro es únicamente con nuestra tarea. Aquí debemos destacar que sabemos que la nuestra es una movida política. Pero no adherimos como colectivo a ninguna agrupación” (Barrios X Memoria y Justicia Almagro, entrevista de la autora, abril de 2009)

Los integrantes de Barrios X Memoria y Justicia Almagro realizan su reunión semanal en un centro cultural, la Casona Humahuaca, y en cada encuentro determinan cómo se ocuparán de investigar, facilitar, organizar, conectar, contactar, presentarse, registrar e informar. En los comienzos, se organizaba un “trabajo de campo” entrevistando a vecinos, recabando información, para saber

<sup>13</sup> Baldosas de la memoria identifica la praxis que lleva a cabo Barrios X Memoria y Justicia.



qué desaparecidos había en el barrio (siempre surgen nuevos datos; la lista, lamentablemente, no se agota). A raíz de la difusión que cobró esta actividad ya no fue necesario salir a investigar, puesto que los familiares y compañeros son los que se acercan a pedir las baldosas. Una vez que se decide a quién homenajear, se prepara la baldosa. Todos los que quieran colocar los nombres o el texto incrustando letras participan con sus manos en el acto de rememorar. Tanto en la fabricación como en la colocación se exhiben fotos que revelan perfiles más personales de estos jóvenes de carne y hueso a quienes su compromiso político no los convirtió nunca en “marcianos”, al decir de un integrante de Almagro.

La baldosa, entonces, comienza con el proceso de investigación, involucra su armado y culmina con la colocación. El proceso en su totalidad es una respuesta indispensable tras el exterminio: la negación del borramiento impuesto mediante un “hacer entre todos” que es “un trabajo concreto de cemento y arena, y un jugar colectivo de colores y formas [que] entrelaza generaciones, historias e imágenes” (Benegas Loyo, 2014). Como ya mencioné, la labor de marcar el hueco dejado por el genocidio en la trama social va restableciendo lazos afectivos (por encuentros que se dan, por la emotividad que circunda estas actividades). Se pone así en evidencia que los únicos afectados por el genocidio no son los asesinados, ni sus parientes, ni los sobrevivientes (como parecían implicar las décadas de militancia de familiares de desaparecidos) sino la comunidad en su conjunto; y estas prácticas recomponen los lazos comunitarios cercenados. Pero, a la hora del homenaje se les da protagonismo a los familiares, en quienes se delega, casi siempre, el contenido y la forma del evento. De todos modos Barrios X Memoria y Justicia Almagro propone su idea, que “no es reivindicar un pasado lejano sino acercar, a través del recuerdo de los compañeros desaparecidos, la vigencia de los ideales de un pasado que no sentimos lejano, de un pasado que tiene vigencia. Sigue vigente en los ideales de otros sujetos colectivos (aunque la metodología ya no sea la misma) y en el compromiso (en este caso, en la defensa de los derechos humanos)” (entrevista de la autora, abril de 2009).

A pesar de que cada acto es una creación distinta hay un tono que prevalece: el íntimo y emotivo que surge al integrar a los ausentes a la trama de la existencia, ya no para llorarlos en silencio sino para compartirlos:

Cada baldosa colocada significa para nosotros una gran alegría. Lo vivimos como un hito más en nuestra lenta tarea por el rescate de la historia de los desaparecidos. Hay que tener en cuenta que ellos sufrieron todas las negaciones posibles –humana, social y política– y que la demonización y estigmatización utilizada contra ellos por el terrorismo de Estado sigue aún vigente. Entonces, con las baldosas nos proponemos deshacer esa trama y dejar nuestra marca que, a la vez, se convierte en la marca de la presencia vital del desaparecido en ese barrio. Y la marca que dejamos nos marca a nosotros. Y para los familiares, la baldosa marca un antes y un después. Todos refieren el alivio que sienten después de la colocación y cómo ésta es vivida como un acto de justicia y de reparación histórica. En cuanto a los transeúntes, la baldosa es una intervención que difícilmente pase desapercibida: cuando reparan en ella, se sienten interpelados. Apostamos a que ello los lleve a averiguar más. (Barrios X Memoria y Justicia Almagro, entrevista de la autora, abril de 2009)

De la relación sacralizada con el ícono (en “la bandera” de las marchas del 24 de marzo) se pasa al vínculo con una intimidad que al hacerse pública se politiza. Del relato épico pasamos a la historia mínima, al anecdotario de amigos y compañeros, de parientes y vecinos que se encuentran en el espacio público expropiado durante los “años de plomo”, para reconquistarlo. Este evento es una reunión de narradores orales que, con su testimonio personal, se vinculan con el ausente y entre sí. Se le da un lugar a la anécdota, en la que se conjugan el afecto y el dolor por la pérdida, el humor y la música. Los transeúntes se acercan a mirar, algunos se interesan, casi nadie interrumpe.

Tras el acto, la baldosa permanece, reinsertando a los desaparecidos en un lugar que ya no es fantasmal. Estas marcas despiertan interrogantes sobre todo en los más jóvenes, aunque para algunos sigan siendo recordatorios innecesarios de épocas remotas que urge dejar atrás. No se buscan actos masivos: las baldosas quedan, de todas maneras, expuestas a la intemperie, testimoniando la desaparición:

A Barrios X Memoria no le importa si la mayoría de la gente no las ve o pasan por encima y simplemente las pisan –dice Guarini–. Lo que quieren es que se integren al paisaje urbano: si no las ven, o las ven y no las leen, igual están y ese estar se impregna de manera inconsciente en el cuerpo social. Un día alguien se detiene y las lee, y a la cuarta ya se para y empieza a unir esas que antes vio sin mirar.

Yo acompañé procesos de reconocimiento del pasado durante los treinta años de democracia, y sé que los procesos de memoria son muy largos, que hay que tener paciencia. (Kairuz, 2013: en línea)<sup>14</sup>

En 2014 la notable expansión de esta actividad coincidió con la “recuperación” de varios hijos de desaparecidos apropiados. La historia de Jorge Castro Rubel fue un caso muy particular para Barrios X Memoria y Justicia Villa Crespo ya que la baldosa con el nombre de sus padres estaba por colocarse a los pocos días de confirmarse los estudios de ADN que determinaron que era hijo de esos desaparecidos. Por este azar pudo asistir al homenaje. Otra coincidencia sorprendente fue que esta baldosa contenía más información que otras. Su texto es:

Aquí vivieron Hugo Alberto Castro y Ana Rubel Castro. Embarazada. Militantes populares detenidos-desaparecidos por el Terrorismo de Estado en la ESMA 15-1-1977.

Es decir que Jorge Castro Rubel estaba incluido en ella –tanto en la mención de la madre embarazada como en la indicación del lugar del secuestro, que fue el de su nacimiento.

La reparación que genera cada inserción de la desaparición en el ámbito “íntimo y colectivo” del presente para que deje de ser “pasado consumido” o “lo que quedó fuera del tiempo” justifica los esfuerzos que se consuman para seguir adelante con esta intervención urbana (Casullo, 2001: 10-11). A pesar del impacto y el valor que, a juicio de muchos, tiene esta intervención, no es de extrañar que haya generado intensos cuestionamientos. Ante todo por parte de los sectores que aún justifican el terrorismo de Estado, seguramente responsables del daño que presentan algunas baldosas, aunque siempre sean cuidadas y reparadas por la organización. Sin embargo, esta táctica, como bien indica Benegas Loyo, es igualmente cuestionada por sectores del movimiento de derechos humanos: “La Asociación Madres de Plaza de Mayo se ha pronunciado en contra de estos recordatorios en repetidas ocasiones...”

<sup>14</sup> *Calles de la memoria* de Carmen Guarini (2012) es un documental donde se muestra la transformación que sufre un grupo de estudiantes extranjeros que vienen a la Argentina a documentar las baldosas y las reacciones de los ciudadanos ante esta intervención.

(2013: 2). Hay quienes no quieren ver el nombre de los detenidos-desaparecidos a ras del suelo y hay quienes, como el sector de Madres citado, se oponen a esta práctica, ante todo porque honrar la subjetividad de cada desaparecido no es su política: ellas han “socializado la maternidad” y por ende se consideran madres, indistintamente, de todos ellos (perspectiva que no comparten las Madres de Línea Fundadora, presentes en muchos de estos eventos). Lo mejor, en lugar de imponer criterios fijos y decretar aprobaciones o rechazos, es reflexionar atendiendo a lo que “las baldosas nos advierten desde abajo” (Benegas Loyo, 2013: 3).

Estamos enlazados con ellas porque en la Argentina, como dijo Alejandro Kaufman en la colocación de la baldosa de Gerardo Strejilevich<sup>15</sup>:

[Durante el terrorismo de Estado] había una promiscuidad del horror, el horror que estaba en la ciudad, el horror que estaba detrás de una medianera, el horror que estaba al lado de donde vivía la gente “común”, “normal” [...] Algunos vecinos con gran sensibilidad empiezan hace varios años a marcar la ciudad por algo que ya está en ella y que la atraviesa muy profundamente, que se encuentra en la vida cotidiana.<sup>16</sup>

Marcar la ciudad de esta manera produce un cambio en los actores y gestores de la intervención. Por esto es que, en ese mismo homenaje, dije:

Los desaparecidos desestimaron, entre otras cosas, la diferencia entre el verbo ser y el verbo estar. Pensaron que, si dejaban de ser, los desaparecidos dejarían de estar. Sin embargo creo que están más que nunca porque su presencia, justamente por lo siniestro de la desaparición, es de un poder que nos excede. El estar ha cambiado de forma: [de] las fotos en blanco y negro [pasamos a] las baldosas. Y ahora los vecinos le ponen color [...] Creo que después de todos estos años podemos bajar [a los desaparecidos] de los estandartes y ponerlos a ras del suelo, están caminando con nosotros, riéndose; podemos recobrar la vida que fueron, y al recobrar la vida de ellos recobrar nosotros la vida que fuimos, ese *ethos* que, evidentemente, no se perdió.

<sup>15</sup> Me tocó organizar, con Barrios X Memoria y Justicia Almagro, el 5 de marzo de 2008, el homenaje para mi hermano desaparecido, Gerardo Strejilevich, frente al domicilio donde vivíamos él, mis padres y yo. Elegí su música favorita, leí un capítulo sobre su vida que escribí en *Una sola muerte numerosa*, y convoqué a compañeros que contaron anécdotas y hablaron sobre esa época. Sentí el impacto que produce el evento y la resonancia que genera estar rodeada por quienes recuerdan amorosamente al ausente.

<sup>16</sup> El uso de las palabras terror y horror merece un comentario. El terror implica algo que asusta pero tiene una explicación racional, es decir algo hecho por humanos o animales; el horror, en cambio,

Kaufman, finalmente, definió en esa ocasión qué significan estas baldosas para quienes protagonizaron esa época:

Nosotros, que despreciábamos los monumentos [de los próceres que poblaron nuestra infancia], queríamos demoler todos los monumentos y poner otros. Y de alguna manera lo que estamos haciendo ahora es consecuencia de eso que no pudimos hacer. No pudimos cambiar esos monumentos, eso no salió así. Y ahora estamos haciendo otros monumentos, estamos haciendo estos monumentos, es decir, los monumentos que intentan restituir algo que de otra manera haría imposible seguir viviendo en este país.

Los monumentos se construyen para la posteridad. Las baldosas también. Es un trabajo que apunta a las próximas generaciones: “Como un testigo para el tiempo, la baldosa debe permanecer, sobreviviendo a sus creadores, es un mensaje para los que vienen después” (Benegas Loyo, 2013: 5). Pero no se trata solo de un mensaje: esta praxis socio-político-simbólico-emotiva recompone a los sujetos y las comunidades involucradas.

## Los muros cuentan: historias pintadas en la ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)

El 24 de marzo de 2004, el presidente Néstor Kirchner llevó a cabo dos acciones de gran contenido simbólico: bajó los cuadros de los represores, hasta el momento colgados en el Colegio Militar, y recuperó el predio de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), lugar emblemático del terrorismo de Estado. (Canal Encuentro)

La ESMA (símbolo paradigmático de los campos de exterminio argentinos) es, hoy en día, la ex ESMA, un Museo de la Memoria cuyo cerco ha sido ilustrado por artistas: allí se vieron por un tiempo, inicialmente, figuras que remitían a los desaparecidos anunciando el crimen que se ocultó en sus edi-

---

implica algo paranormal (fantasmas, monstruos, etc.) (Diccionario Word Reference). El secreto a voces de los campos enclavados en la ciudad donde se llevaba a gente que “desaparecía” genera, a mi entender, ambas reacciones en simultáneo.

ficios; en el presente se ven murales coloridos, en un tono más vital que anuncia la nueva versión del lugar, habitado por militantes de derechos humanos interesados en “resignificarlo”.<sup>17</sup>

En 2014, ya instalados todos los “organismos” en el predio del “Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos”, se presentó la propuesta de “entrar a la ESMA haciendo arte”, según cuenta la directora artística Claudia Bernardi (2014). A raíz de esta iniciativa, se pintaron dos murales en un par de edificios en construcción: el que ocupa el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), y otro perteneciente a Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora. Desde hace décadas, Bernardi viene trabajando con comunidades para la elaboración artística del trauma colectivo provocado por la violencia estatal y la guerra, a partir de “un concepto de memoria a través del trabajo artístico”.<sup>18</sup> La labor consiste en crear condiciones para que los afectados puedan contar sus historias con el pincel. Ese relato colectivo en imagen y color genera una profunda reparación, ante todo en los realizadores, que logran darle forma palpable a una herida compartida. El resultado es sorprendente. Surgen obras de alto contenido simbólico y logro estético. Pero el resultado es apenas “un episodio dentro de una gran cadena” (Bernardi, 2014). El proceso comienza con la propuesta y sigue con el primer encuentro en el que los futuros muralistas construyen a partir de la pregunta: “Ustedes, ¿cuál es la historia que van a contar?” Se va armando así “una trama de comunicación” en la que todos participan y escuchan. La

---

<sup>17</sup> Este término remite a un profundo debate sobre qué hacer con este paradigmático sitio de exterminio. La actual política de “resignificar la ex ESMA” para “llegar a sectores más amplios de la sociedad”, según afirma Eduardo Jozami, ex director del Centro Cultural Conti situado en la ex ESMA (RNMA, 2013), es cuestionada por algunos sobrevivientes. Por ejemplo, Víctor Bastera declara, en relación a la museificación del Casino de Oficiales que se llevó a cabo: “A título personal me opongo totalmente [...] y sostengo que esos lugares son de reflexión y de recogimiento [...] tiene que ser tratado con mucho respeto y mucho cuidado [...] Dejarlo tranquilo, solo se significa, no es necesario resignificarlo y hay que sostenerlo” (RNMA, 2013). Sea como sea, la ex ESMA devino un espacio de creatividad y un habitat para los organismos de derechos humanos que hoy tambalea.

<sup>18</sup> Claudia Bernardi es una artista plástica argentina reconocida internacionalmente por su obra pictórica, y por un abordaje que vincula derechos humanos y arte. En 2005 creó la Escuela de Arte y Taller Abierto de Perquín, que aún dirige con otras colegas (Muros de Esperanza: Una propuesta de arte, derechos humanos y construcción comunitaria). La realización de los murales en la ex ESMA es uno más de los muchos proyectos artísticos y comunitarios que realiza alrededor del mundo. Para más información, ver [www.wallsofhope.org](http://www.wallsofhope.org).

escucha atenta es indispensable para que surja el testimonio, y este intercambio lo facilita. Los relatos se van engarzando en una historia de todos. Claro que a veces “llegar a consenso” no es fácil. En las comunidades urbanas la artista se topó con la dificultad “de encontrar un nexo comunicante” (Bernardi, 2014) para amalgamar el relato, a los participantes les cuesta a veces decidir por qué imágenes optar, o por qué palabras. Pero tarde o temprano se logra y como “hay imágenes que se reiteran y se van asociando” (Bernardi, 2014), va surgiendo el diseño. Como los muralistas no tienen, necesariamente, experiencia artística, “se aplica ‘el caldito’ como metodología de trabajo: una pasada liviana de color para que le pierdan el miedo al lienzo blanco” (Bernardi, 2014).

### Mural del EAAF<sup>19</sup> (7 al 9 de marzo de 2014)

Los participantes eran, en este caso, familiares de desaparecidos que acababan de encontrar los restos de sus seres queridos gracias a la labor de este organismo. Primero se seleccionó el edificio (llamado “Iniciativa Latinoamericana para la Investigación de Personas Desaparecidas”), el grupo (formado por voluntarios provenientes de La Plata, Jujuy, Mar del Plata, Buenos Aires, etc.) y el lugar (una pared en particular –“el mural creció en L por la cantidad de asistentes, cincuenta y tres” [Bernardi, 2014]). Luego, la artista los invitó a volcar ideas en papel y lápiz. Los bocetos fueron surgiendo y ellos comenzaron a evaluar la posición y el sentido de cada aporte en el todo. Un video realizado durante el trabajo recogió sus voces:

- La restitución no la pondría al final de todo porque tendría que haber algo más, que es lo que viene después de eso.
- No sé... yo lo pensé así, como que la ronda de las Madres es lo que resume gran parte de la historia (RoccoMotion, 2014).

<sup>19</sup> “El Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) es una organización científica, no gubernamental y sin fines de lucro que aplica las ciencias forenses –principalmente la antropología y arqueología forenses– a la investigación de violaciones a los derechos humanos en el mundo. El EAAF se formó en 1984 con el fin de investigar los casos de personas desaparecidas en Argentina durante la última dictadura militar (1976-1983)” (Equipo Argentino de Antropología Forense: en línea). Patricia Bernardi, miembro del EAAF, fue la iniciadora de esta propuesta artística en noviembre de 2013.

Una vez concluido el mural, Bernardi les pidió que contaran en palabras la historia narrada en imágenes. Estas son algunas de las voces de los muralistas registradas en el video que se realizó durante la actividad:

- la idea del árbol era como partir del origen de la vida...
- la vida anterior al terrorismo de Estado...
- yo creo que quedó muy bueno el momento de la restitución, o del entierro...
- una pieza importante dentro del rompecabezas...
- siempre [soñaba] que él volvía por ese caminito por el que se fue, al reencontro de su familia, con su guitarra al hombro...
- yo creo que después de abrazar a nuestros huesitos y de encontrar justicia, todo visto de nuevo es renovación, es alegría, es música, es naturaleza, es salir volando... (RoccoMotion, 2014)

Esta obra, resume la facilitadora,

... tiene imágenes poderosas: su trama empieza con el árbol de la vida antes del terrorismo de Estado. Pero a partir de ‘el rayazo’ [el momento del llamado del EAAF con la noticia del hallazgo de los restos del familiar], todo cambia. El proceso de restitución culmina cuando la familia recibe los restos, momento que registra el mural con una familia abrazando los huesitos. (Bernardi, 2014)

Al abrazo le sigue una imagen de huellas digitales que se une al árbol de la vida nacido de la restitución. Y el mural está atravesado por una serie de laberintos, miles de caminos que llevan al encuentro o al desencuentro de la información. Los hijos de desaparecidos de Mar del Plata sugirieron pintar a sus padres como un enorme rompecabezas, metáfora que fue aceptada por todos. Finalmente, el 24 de marzo de 2014 se abrieron las puertas al público y los participantes pudieron hablar de su experiencia. Este luminoso y potente mural se completó en tres días: los tiempos del arte y la rememoración no son cuantificables.

## Mural de las Madres de Plaza de Mayo - Línea Fundadora (12 de diciembre de 2014)<sup>20</sup>

Los muralistas, en este caso, fueron hijos y madres de ex detenidos desaparecidos, personas de larga trayectoria en el área de los derechos humanos con un discurso político definido en relación a la militancia por la memoria. Resulta, por este motivo tal vez, un grupo más intransigente ya que el discurso político dificulta acuerdos indispensables para una creación colectiva. Paradójicamente, lograron un mural armonioso, quizá porque la intervención transformó a sus creadores. “La fuerza de todo proyecto comunitario no es el mural en sí mismo, el mural es el resultado” que se avizora cuando la obra cobra vida y comienza a “hablarle” a los pintores (Bernardi, 2014). En otras palabras, el mural impone consenso y los participantes devienen colaboradores. Este grupo tardó más en llegar a ese punto pero finalmente la tela contó la historia colectiva, que Bernardi describe así:

Este mural empieza en un árbol decapitado, con hojas sangrantes, que simboliza el terrorismo de Estado. Bajo el árbol se ven las raíces, que le hacen contrapeso al nudo, del que sale un puente que une el pasado con el presente. En el presente están los sobrevivientes de los setenta contando sus historias. [Esto] desemboca con las Madres, que cuentan las suyas [en su ronda]. Aparece un arco iris que ilumina el mural y, sobre todo, a las Madres. Y hay tres grupos de jóvenes que están mirando al mural, que representan a los detenidos-desaparecidos. Arriba es la zona del abrazo: un abrazo visto desde arriba. Abrazo que es parte del árbol, que se convierte en el árbol. (2014)

El día de la presentación, la artista-guía formuló la pregunta: “¿Qué significa este espacio para nosotros?” Tanto los muralistas como las Madres estuvieron de acuerdo con esta interpretación: “Significa un proceso de transformación [...] un pasado enroscado, con vísceras, un pasado angustiado, y surgió de ahí un nudo abstracto”. Esa alusión se vincula –indicó la Madre Vera Jarach en esa ocasión– “a que la lucha de las Madres fue visceral, era visceral encontrar a

sus hijos”.<sup>21</sup> El nudo es lo que queda de la dictadura que no se puede resolver: en esto acordaron todos. “El árbol con la ronda, que representa la lucha de las Madres”, dice una muralista, “empezó siendo marginal y se volvió central”.

Gonzalo Conte, organizador de logística del grupo, se refiere a estas intervenciones como “fragmentos de vibraciones que generan otras; ni los propios actores saben cómo llegaron a eso. Es un proceso de aprendizaje” (conversación con la autora tras la presentación del mural).<sup>22</sup> Y Benegas Lojo apunta: “Tenemos mucho que aprender de estas prácticas: son acontecimientos liminales que transforman a los participantes, exorcizando el dolor y potenciando juego compartido, alegría y creación. Esta práctica de transformación colectiva desmantela subjetividad dictatorial y construye con sus pedazos nuevos senderos para caminar juntos” (2014: 1)

Para concluir, es innegable que este tipo de activismo performático ha logrado sostener una memoria cultural que, a 40 años del terrorismo de Estado, sigue poniendo en evidencia las huellas del terror estatal desde un presente que quiere hacerse cargo de los ecos y reverberaciones del desastre. No hay que confundirlo con una labor de sanación: se trata, más bien, de una reminiscencia performática, una suerte de “ética de la memoria” para Paolo Rossi (2003): es la forma en que los individuos, las comunidades y las culturas cercenadas claman por la supervivencia. 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 y reinscribiendo esta memoria simbólica, reflexiva y emotiva en el paisaje urbano, la ciudadanía no podrá olvidar ni negar las capas genealógicas que la constituyen.

<sup>21</sup> Varias Madres fueron muralistas, como Laura Conte, pero tanto ella como Vera Jarach, Haydé García Castelou y Enriqueta Marioni fueron participantes indispensables para la creación y desarrollo del tema del mural.

<sup>22</sup> El Arquitecto Gonzalo Conte es Coordinador del Área “Topografía de la Memoria” de Memoria Abierta, abocada al “relevamiento de los centros clandestinos de detención y [...] otros espacios urbanos relacionados con el terrorismo de Estado [...]” (Memoria Abierta, 2009: ii-iii). Al hacer visibles los territorios donde actuaban los militantes secuestrados, estos registros audiovisuales permiten determinar la sistematicidad del método represivo. Parte de este material se ha acoplado a causas legales por crímenes de lesa humanidad.

<sup>20</sup> Colaboradores del proyecto: Trabajadores del Ente Público Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos (Ex Esma); Madres de Plaza de Mayo - Línea Fundadora; H.I.J.O.S.; Directorio; Área de Programas y Actividades; Área de Relaciones Institucionales; Área Administrativa; Área Prensa y Comunicación. Facilitadora: Claudia Bernardi.

## Bibliografía

- BAL, MIEKE (1999). "Introduction". *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, ed. Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer. Hannover: UP of New England, vii.
- BARRIOS X MEMORIA Y JUSTICIA (2011). *Baldosas por la memoria I*, 2ª edición corregida y ampliada. Buenos Aires: Instituto Espacio para la Memoria (IEM).
- . (2010). *Baldosas por la memoria II*. Buenos Aires: Instituto Espacio para la Memoria (IEM).
- . (2013). *Baldosas por la memoria III*. Buenos Aires: Instituto Espacio para la Memoria (IEM).
- BENEGAS LOYO, DIEGO (2013). "‘Aquí vivieron’: Baldosas de la memoria y las deudas de la democracia". Trabajo presentado en las Jornadas de ICALA, Río Cuarto, 4 y 5 de noviembre.
- . (2014). "Concreto y color, baldosas de la memoria como intervención política y subjetiva". Ponencia presentada en la mesa "Consecuencias subjetivas del terrorismo de Estado" del VII Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Presente y tradición del pensamiento emancipatorio en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 7 al 9 de octubre.
- BERNARDI, CLAUDIA (2014). Charla y presentación de trabajos en la Tertulia convocada en Buenos Aires por Carina Garber (30 de noviembre).
- BULLENTINI, AILLÍN (2015). "Un avance sostenido pero con demoras. Informe anual del programa verdad y justicia sobre causas por delitos de lesa humanidad". <[http://www.pagina12.com.ar/diario/autores/ailin\\_bullentini/index-2015-01-07.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/autores/ailin_bullentini/index-2015-01-07.html)>. Consultado 7/1/2015.
- CANAL ENCUENTRO (2012). "Ex-ESMA. Retratos de una recuperación". <[http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec\\_id=122012](http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=122012)>. Consultado 10/1/2015.
- CARRÁ, JUAN (2014). "La memoria amenazada: historia del centro clandestino Club Atlético". <<http://www.infojusnoticias.gov.ar/nacionales/la-memoria-amenazada-historia-del-centro-clandestino-club-atletico-5259.html>>. Consultado 16/8/2014.
- CASULLO, NICOLÁS (2001). "Fragmentos de memorias, la transmisión cancelada". *Memorias en presente: Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*, comp. Sergio Guerelman. Buenos Aires: Norma.

- EQUIPO ARGENTINO DE ANTROPOLOGÍA FORENSE (EAAP). <[http://eaaf.typepad.com/eaaf\\_\\_sp/](http://eaaf.typepad.com/eaaf__sp/)>. Consultado 11/1/2015.
- KAIRUZ, MARIANO (2013). “Yo pisaré las calles nuevamente: *Calles de la memoria*, la nueva película de Cine-Ojo”. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8968-2013-07-08.html>>. Consultado 15/2/2015.
- LORENZANO, SANDRA (2001). *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*. DF: Universidad Autónoma Metropolitana.
- MATE, REYES (2003). *Memoria de Auschwitz: actualidad moral y política*. Madrid: Trotta.
- MEMORIA ABIERTA (2009). *Memorias en la ciudad. Señales del terrorismo de estado en Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.
- RICHARD, NELLY (2000). “Imagen-Recuerdo y borraduras”. *Políticas y estéticas de la memoria*, ed. Nelly Richard. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 165-171.
- RNMA (Red Nacional de Medios Alternativos) (2013). “ESMA, ¿Recordar o resignificar?” (5 de junio). <[http://www.rnma.org.ar/nv/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1708](http://www.rnma.org.ar/nv/index.php?option=com_content&task=view&id=1708)>. Consultado 11/1/2015.
- ROCCOMOTION (2014). “El Mural” (video). <<https://vimeo.com/89514483>>. Consultado 30/1/2015.
- ROSSI, PAOLO (2003). *El pasado, la memoria, el olvido*, trad. Guillermo Piro. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MANDOLESSI, SILVINA (2014). “Haunted Houses, Horror Literature and the Space of Memory in Post-Dictatorship Argentine Literature”. *Space and the Memories of Violence. Landscapes of Erasure, Disappearance and Exception*, comp. Estela Schindel y Pamela Colombo. New York: Palgrave MacMillan, 150-161.
- SLUTZKY, SHLOMO (2009). *No olvidar y No perdonar* (documental).
- SONTAG, SUSAN (1997). *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- STREJILEVICH, NORA (2006). *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos.
- VIRILIO, PAUL (2008). “Warum Paul Virilio. Democracy is Born in Greek Tragedy” (15 de enero). <<https://youtube.com/watch?v=ak2QNq7VItw>>. Consultado 7/7/2010.
- WAINFELD, MARIO (2012). “Ellas y el festejo”. *Página/12* (25 de marzo). <[http://www.pagina12.com.ar/diario/el\\_pais/1-190405-2012-03-25.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/el_pais/1-190405-2012-03-25.html)>. Consultado 25/3/2012.

## IMÁGENES

## Agua de cadáveres. Memoria y abyección del Río de la Plata \*

Estela Schindel  
Universidad de Constanza, Alemania

Sobre las aguas marrones del Río de la Plata, a pocos metros de la costa en el norte de la ciudad de Buenos Aires, vemos flotar una figura con forma humana. Es una escultura construida en escala y su superficie de metal pulido espeja el agua, haciendo que se confunda con ella. La figura está de pie con el rostro vuelto hacia el río y por eso, desde la orilla, no podemos mirarla. La imposibilidad de ver su cara sugiere la angustia de lo incompleto. Hay una verdad que nunca se conocerá del todo, una historia que no se llega a completar. La obra es parte del Parque de la Memoria ubicado junto al río en conmemoración de las víctimas del terrorismo de Estado en Argentina. Claudia Fontes, la autora de la escultura, puso especial cuidado en que la obra fuera emplazada de forma que no podamos verla de frente. Se llama “Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez” y evoca a un joven de 14 años desaparecido. Fontes estudió la documentación existente a fin de reconstruir su imagen lo más fielmente posible: revisó las fotos disponibles, conversó con sus familiares, investigó las ropas y los gestos corporales que podría haber tenido un adolescente de esa época. Realizó una reconstrucción detallada y, luego, nos impidió verla. La artista explica así su decisión: “Me gusta creer que la imagen definitiva [...] se crea en la mente del espectador, mediante la

---

\* Este artículo es una versión traducida y adaptada de “A limitless grave: Memory and Abjection of the Río de la Plata”, publicado en *Space and the Memories of Violence. Landscapes of Erasure, Disappearance and Exception*, editado por E. Schindel y P. Colombo (Londres: Palgrave Macmillan, 2014). La investigación sobre la que se basa fue financiada por el Consejo de Investigación Europeo en el marco del proyecto “Narrativas del Terror y la Desaparición” (2010-2015), con sede en la Universidad de Constanza.



evocación de su rastro. Para mí ésta es la representación de la condición del desaparecido: está presente, pero se nos está vedado verlo” (citada en Battitti, 2010: 6-7). Esa imposibilidad remite a la condición misma del desaparecido y su difusa muerte. La falta de conocimiento exacto sobre las circunstancias, el momento y el lugar exacto de su asesinato hace que en la mayoría de los casos buena parte de la historia quede inevitablemente en sombras. La artista percibió esto con maestría y nos devuelve la inquietud por esa incognoscibilidad. Sugiere que algo de la desaparición permanece inaprensible, sin rostro visible, y nos invita en cambio a prolongar la mirada en el agua del Río de la Plata hacia donde apunta el retrato de Pablo Míguez.



Imagen 1: “Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez”.

En esa escultura la evocación de los desaparecidos de la dictadura argentina se funde con un interrogante mayúsculo e incómodo: el del lugar que ocupa en el imaginario social y cultural argentino el Río de la Plata al que fueron arrojados vivos miles de secuestrados. ¿Cómo puede elaborarse ese crimen, si es que esa elaboración es posible, y cómo seguir a la vez habitando junto al Río de la Plata? ¿Cómo tramitar su presencia junto a la ciudad impa-

sible? Los habitantes de Buenos Aires, y la sociedad argentina, deben convivir con la pregunta por esa ominosa contigüidad. Como el río mismo, la pregunta es tan ancha que no deja ver su otra orilla, vislumbrar la tierra firme de una respuesta tranquilizadora. Ahondar en ella, sin embargo, permite abordar ese otro modo que adquiere la tensión entre cercanía y distancia a cuarenta años de los crímenes de la dictadura, no ya en el plano histórico o político sino en el geográfico y afectivo. Se trata de la paradójica proximidad y ajenidad que signa simultáneamente la relación de los porteños con el Río de la Plata.

Una indagación en los significados del Río de la Plata en el imaginario cultural argentino permite interrogar el legado de los “vuelos de la muerte” en el marco de la ambigüedad con que la capital argentina se ha relacionado tradicionalmente con su río. Luego de un recorrido por algunos esfuerzos que, desde el arte, han procurado enlazar la memoria de los desaparecidos con esas aguas esquivas y dar imágenes a los vuelos de la muerte –o a su imposibilidad de imaginarlos– se postula su presencia contigua a la ciudad como una manifestación de lo abyecto: aquello “externado” de sí que sin embargo es íntimo y parte constitutiva de lo propio, así como lo es el legado de los vuelos para la sociedad argentina.

## Agua, memoria y ciudad

En su ensayo *H<sub>2</sub>O y las aguas del olvido* Ivan Illich (1989) propone pensar el agua –al igual que el espacio– como materia, y por lo tanto vinculada a su carácter histórico, construido y cultural. La sustancia, dice, es también creación social. Las ciudades están hechas de dos tipos de material, el espacio urbano y el agua, y reflexionar sobre el modo en que ambos se relacionan puede revelarnos información acerca de esa sociedad. El agua, como la memoria, fluye desde pozos profundos y la relación con la sustancia acuática está inextricablemente unida al modo de habitar y, también, de recordar. “Morar significa habitar las huellas dejadas por el propio vivir” (Illich, 1989: 25), por eso, nuestro ambiente lleva nuestros rastros. Si no lo hace, el habitar y el recordar son alienados. ¿De qué modos de habitar y de recordar da testimonio la indolente convivencia con el Río de la Plata?

La relación entre agua y memoria remite en el Río de la Plata a la narrativa de los orígenes con la fundación del virreinato por los conquistadores españoles, quienes llegaron navegándolo en el siglo XVI y, sorprendidos por su anchura, lo llamaron *Mar Dulce*. La cualidad incierta –dimensión de mar, sabor de río– devino seña de identidad de la cuenca del Plata. Su capacidad de inspirar narrativas fundacionales es, sin embargo, paradójica. Jorge Luis Borges aludió a la disonancia entre la grandilocuencia de una épica nacional y la materia poco heroica de esas aguas marrones. En su “Fundación mítica de Buenos Aires” inquiriere: “¿Y fue por este río de sueñera y de barro / que las proas vinieron a fundarme la patria? / Irían a los tumbos los barquitos pintados / entre los camalotes de la corriente zaina” (1968: 9). La fundación borgeana es tambaleante y conjuga el signo de identidad con el canibalismo, pues está ya marcada por el crimen primordial: “Pensando bien la cosa, supondremos que el río / era azulejo entonces como oriundo del cielo / con su estrellita roja para marcar el sitio / en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron” (1968: 9). El modelo económico agroexportador que desde la colonia otorgó centralidad desmedida al puerto, y luego la impronta de las oleadas migratorias llegadas a través del mismo río por el cual salían a su vez materias primas, consolidaron a través de los siglos la percepción del río como signo de identificación colectiva. Se trata sin embargo de una identificación ambigua. Juan José Saer, que también había aludido a su doble carácter fundacional y antropófago en la maravillosa *El Entenado* (1983), dedica un extenso ensayo al Río de la Plata (1991) en tanto cifra de un destino periférico y melancólico.

Ambigua es también la definición del Río de la Plata para los geógrafos, entre quienes no hay acuerdo en cuanto a si es un río, una entrada del mar o un estuario.<sup>23</sup> Si fuera un río sería el más ancho del mundo pero su comportamiento lo asemeja más bien a un estuario. De curso errático y corrientes transversales, su baja profundidad y frecuentes bancos de arena obligan al dragado continuo y hacen peligrosa la navegación. Los intensos vientos de las sudetadas empujan las aguas hacia su afluente, el Riachuelo, que fue canalizado para evitar que se aneguen las llanuras aledañas.<sup>24</sup> Una enorme masa acuática

donde categorías opuestas se acercan y transmutan y las orillas, de tan lejanas, no se ven la una a la otra. Agua dulce y salada, río y mar, frontera y territorio. Saer (1991) se refiere a un río que espeja y repite la pampa interminable, sin bordes ni límites, que se funde con ella y hasta tiene color de tierra: un río territorial. Espacio fundacional y canibal, cuna de la nación y tumba, objeto de identificación positiva y aversión a la vez, no sorprende que la ciudad de Buenos Aires mantenga una relación esquiva y ambigua con su río. Una doble condición de intimidad y rechazo dio marco y acaso prestó condición de posibilidad a los crímenes de los vuelos.

El asesinato en los “vuelos de la muerte” no fue la única forma de eliminación de los desaparecidos ejecutada por los militares, pero sí se conoce que su uso fue extendido, sistemático y masivo. Numerosos testimonios dan cuenta de su uso en el ex centro clandestino de detención de la ESMA, donde un día fijo de la semana un grupo de secuestrados recibía una inyección adormecedora, era conducido a un avión y luego arrojado con vida a las aguas del Río de la Plata o el Océano Atlántico. Es menos lo que se sabe de vuelos ejecutados desde otros centros de tortura, pero al menos en Campo de Mayo fueron también regulares y numerosos (Almirón, 1999). Los prisioneros no eran informados sobre su inminente ejecución, sus familiares no recibían noticia alguna y los cuerpos, evidencia del crimen, debían hundirse junto con su recuerdo. Mucho más que un método para ocultar los restos, los vuelos consistían en un dispositivo de asesinato y ocultamiento de los cuerpos a la vez: instrumento de ejecución sumaria clandestina y de borramiento de huellas, todo en uno, economía de recursos y eficacia del crimen de Estado maximizadas.

Este método de exterminio se inserta en el contexto del plan refundacional con que el régimen (autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”) se proponía reconfigurar la sociedad argentina a largo plazo. Esconder e invisibilizar los rastros de la muerte a fin de generar una ilusión de limpieza y orden parece parte de esa lógica. La política de la dictadura argentina se asentó en la convicción de que la sociedad, y por tanto sus ciudades, su espacio geográfico, sus ríos, pueden ocuparse, remodelarse y reorganizarse como “en el vacío”, haciendo *tabula rasa* con las prácticas sociales y los conflictos para dar lugar a un proyecto disciplinador de largo plazo. Este proceso de reestructuración de la sociedad no sólo se manifestó en los modos de ordenar y gobernar el espacio sino que determina el modo mismo de concebirlo. Al modo de un *jardín*, como

<sup>23</sup> <Ver <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/463804/Rio-de-la-Plata>>. Consultado 2/3/2015.

<sup>24</sup> Graciela Silvestri explica: “La cuenca del Riachuelo-Matanzas era *informe* en un sentido literal: ¿cómo fijar su figura si el agua podía cubrir todo el valle, de barranca a barranca, o retirarse hasta constituir sólo un débil curso de recorrido variable, o simplemente *nada*? (Silvestri, 2003: 27).

diría Zygmunt Bauman (1989), el afán *ordenador* de la modernidad diseña la sociedad separando y discriminando en pos de un objetivo superior. Los elementos que no “encajan” en ese paisaje deben ser removidos o, en su defecto, exterminados. Esta visión se engarza en América Latina con una historia urbana enraizada en la colonia donde la ciudad es, de por sí, artefacto civilizador y modernizador. Es en el sur de América Latina donde la ambición moderna clasificadora, racionalizadora se despliega en su máxima expresión. Unida a una concepción del espacio como tierra salvaje, desértica, a colonizar, exporta al nuevo mundo un modo de pensar que, como explica José Luis Romero (1977), debía plasmar sin los vicios del original (las ciudades europeas medievales) las bondades del diseño urbano racional. La ciudad latinoamericana es hija pues de la racionalidad moderna planificadora; una *ciudad letrada*, como la llama Ángel Rama (1984), surgida no de la práctica y el hábito, sino del intelecto en la aplicación de un diseño calculado y abstracto (el damero) sobre un espacio (supuestamente) vacío, repetido en la anchura del río inmenso y su llanura. Gabriel Gatti (2008) cree que ese proyecto original fue desplegado con particular maestría en el espacio que se aglutina en torno al Río de la Plata, en Argentina y Uruguay. La civilización fundada en el Cono Sur de América Latina, dice, fue un ámbito privilegiado donde desplegar el sueño moderno de desarrollo planificado y se manifestó en el sueño del individuo-ciudadano ilustrado. Gatti destaca como en nombre del mismo proyecto ese individuo-ciudadano fue desensamblado, desarticulado, convertido en N.N. —cuerpos separados de sus nombres— pero el objetivo que perseguían los militares “reorganizadores” era el mismo: remover lo que molesta para “regenerar la nación”, eliminar el caos. El “resto”, lo que “no encaja”, *se arroja al río*.

## Una imaginación demasiado pobre: las esquivas imágenes de la desaparición

Una combinación aleatoria de búsqueda de comodidad, razones prácticas y cobardía explica, según Horacio Verbitsky, la elección de este método de exterminio.<sup>25</sup> Si bien no se ha hallado documentación escrita, si habría tes-

<sup>25</sup> Entrevista realizada por la autora el 8 de febrero de 2011.

timonios de que altos miembros de la iglesia católica argentina lo aprobaron y consideraron una “forma cristiana de muerte”. Pese a las explicaciones de posibles razones y motivos persiste, sin embargo, un elemento de incredulidad ante lo inverosímil de los vuelos. “La imaginación nuestra es más pobre que la de los verdugos. Ellos han imaginado cosas que a nosotros nos hubiera resultado imposible imaginar”, reflexiona Horacio Verbitsky acerca del plan que hizo posibles los vuelos de la muerte. Esta dificultad de “imaginar”, de concebir este método de ejecución, que sin embargo tuvo lugar y a gran escala, se transfiere a los intentos por dar cuenta de él y elaborarlo en el plano social y cultural. Pero como afirma Didi-Huberman en su larga meditación sobre la capacidad de imaginar y dar imágenes al Holocausto, si algo ocurrió, estuvo en el mundo, es porque fue y es posible y, precisamente porque desafía la imaginación, hay que “imaginarlo pese a todo” (Didi-Huberman, 2004: 67).

En la década que siguió a la transición democrática el Río de la Plata no llegó a establecerse en el centro del imaginario colectivo sobre la dictadura y sus crímenes. Pese a que los sobrevivientes habían dado testimonio de los vuelos mucho antes (CONADEP, 1984) y se los había mencionado en el juicio a las juntas militares de 1985, fue recién con las declaraciones del ex capitán Adolfo Scilingo, diez años más tarde, que los medios masivos dedicaron mayor espacio al tema y éste alcanzó amplia recepción en la opinión pública.<sup>26</sup> Resulta paradójico que haya sido a raíz de las declaraciones de un represor, y según la caprichosa y efímera agenda mediática, que la cuestión de los vuelos tomara visibilidad pública. Es, consecuentemente, a partir de la segunda mitad de la década del noventa que la cultura popular comienza a tomar nota, esporádicamente, del legado colectivo de los vuelos, aun si no llegó a darse una reflexión o discusión de mayor alcance ni se elevó públicamente la pregunta acerca de cómo seguir viviendo junto al legado ominoso del río.

En 1999, uno de los representantes más populares del rock argentino, Charly García, apuntó en esa dirección.<sup>27</sup> Cuando el gobierno de la ciudad lo invitó a dar un concierto al aire libre en el área costera cercana al río, en el flamante puerto remodelado, el músico asoció inmediatamente el lugar con los

<sup>26</sup> Las declaraciones de Scilingo ante el periodista Horacio Verbitsky fueron publicadas en su libro *El Vuelo* (1995).

<sup>27</sup> Poco antes, el grupo de rock Bersuit Vergarabat había editado en su disco *Libertinaje* (1998) una canción llamada “Vuelos” inspirada en el libro de Verbitsky y la confesión de Scilingo.

desaparecidos y sugirió dar cuenta de los vuelos de la muerte incorporándolos simbólicamente al show. El artista informó que acompañaría su presentación con una acción que tendría “algo de la impronta visual de la película *Apocalypse Now*”, con una orquesta tocando arriba de un barco y helicópteros sobrevolando la multitud que arrojarían “muñecos” al río en recuerdo de los desaparecidos. La idea generó espanto entre los familiares de las víctimas y angustiosos pedidos de cancelarla. Un grupo de artistas vinculados a la Asociación Madres de Plaza de Mayo sugirió que el homenaje “cambie de perfil” y en lugar de arrojar maniqués o muñecos desde las alturas, esas figuras se hicieran “emerger de las aguas del río, como si revivieran”.<sup>28</sup> Finalmente, Charly García decidió cancelar toda intervención artística extra musical e invitó en cambio a algunas de las Madres a subir al escenario durante el concierto. El episodio, que incluyó peleas y una reconciliación mediática entre el músico y la tan carismática como polémica dirigente de Madres de Plaza de Mayo Hebe de Bonafini, tuvo algo de bizarro y pronto quedó en el olvido. Sin embargo, vale la pena rescatarlo como síntoma de un malestar más profundo que por unas pocas semanas emergió a la superficie pública. Tanto la propuesta de imitar las caídas en los vuelos como la de escenificar una “resurrección” de los desaparecidos desde el agua pueden criticarse por su afán mimético, literal, casi grotesco. Tras la idea inicial de Charly García, acaso torpe y megalómana, había no obstante una intuición profunda propia de un artista que, como él, supo tener gran conexión con las corrientes subterráneas del sentir de la Argentina y pudo, en sus mejores momentos, detectar con extrema agudeza los puntos sensibles del “inconsciente colectivo” (título de una conocida canción suya de los años de transición). Su provocadora idea de poner en escena los vuelos de la muerte era tal vez una válvula de escape para una angustia reprimida, una necesidad negada de poner en imágenes lo ocurrido, de hacer patente algo de lo inimaginable de los vuelos.

Distinto al de Charly García, aunque también sintomático, es el caso de un inexplicable aviso publicitario de una marca de vaqueros que había aparecido en una revista argentina, a página entera, poco tiempo antes. Consiste en una producción fotográfica donde se muestra a ocho jóvenes sumergidos

<sup>28</sup> La polémica puede rastrearse en la prensa de esos días, ver especialmente las ediciones de *Página/12* del 16, 19 y 28 de febrero de 1999.

en un fondo submarino, maniatados y con los pies atados a pesos de cemento. Una frase en inglés dice: “No son tus primeros jeans pero podrían ser los últimos. Al menos dejarás un hermoso cadáver”. El aviso fue publicado en la revista *Gente* el 9 de abril de 1998, provocó enérgicos e inmediatos rechazos tanto de particulares como de organismos de derechos humanos y fue retirado en seguida desde Italia por la central de la empresa. La Asociación Madres de Plaza de Mayo consideró que no se trató de un “simple error publicitario” sino que hubo “intención de provocar un escándalo” y presentó una denuncia judicial por apología del delito. Un gerente de la empresa explicó desde Europa que se le habían ofrecido a la revista *Gente* cuatro piezas publicitarias distintas. Llamativamente, la revista había rechazado otras por “razones éticas” (por ejemplo una que sugería un juego sexual entre personas mayores) pero había aceptado ésta. Según la empresa, el aviso había sido redactado por una agencia inglesa en el marco de una campaña internacional y se había difundido en otros ochenta países sin haber generado rechazos, además de haberse chequeado en la Argentina en ciertos grupos, sin que nadie dijera nada en contra.<sup>29</sup> Si el aviso hubiera sido redactado en el país, podría quizás especularse sobre el rol involuntario que puede tener la publicidad comercial como revelador de los traumas reprimidos de una sociedad. Puesto que se orientan a las necesidades y deseos de la población, sus mensajes pueden leerse como una suerte de “actos fallidos” colectivos que, inadvertidamente, revelan información sobre aquello de lo que no se puede o no se quiere hablar. En el clima político que dominaba en la Argentina en 1998, cuando la impunidad parecía instalada para siempre y había motivos para creer que la elaboración de los crímenes de la dictadura ya no regresaría a la agenda pública, ¿qué imágenes ocupaban el lugar de un trauma colectivo cuando éste no era reconocido como tal? ¿Y qué mecanismos poderosos las renegaban? ¿Qué pasó por las mentes de quienes gestionaron y publicaron esa publicidad? ¿Demostrar tal vez que la tela del *blue jean* es más resistente que los desaparecidos y sus ideales?

En un contexto propenso al silenciamiento y al olvido, la idea de Charly García y la publicidad luego retirada trajeron el tema a la opinión pública y mostraron que los vuelos de la muerte seguían lejos de haber sido objeto de una reflexión de amplio alcance en la sociedad. Actos fallidos, imprudencias,

<sup>29</sup> Ver <<http://www.pagina12.com.ar/1998/98-05/98-05-05/pag18.htm>>. Consultado 28/3/2015.

esbozos abortados, en ambos casos se llegó a rozar aquello que se sustrae a la imagen e incluso a la imaginación en la evocación de los vuelos: el momento ciego de la muerte, la caída, el hundimiento de los cuerpos, aquello de lo que nadie sobrevivió y que un gris capitán atormentado por la culpa llegó a nombrar, obsesionado.

Poco después de estos episodios una producción cinematográfica aportó la que posiblemente sea una de las primeras –y con certeza una de las más logradas– aproximaciones visuales a la evocación de los vuelos de la muerte. Ocurre en la última secuencia de *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis, un film que recrea con brutal realismo el universo concentracionario creado por la dictadura argentina. Al final de la película se ve un avión militar que sobrevuela primero la tierra y luego un mar de aguas marrones sobre el cual se abre la compuerta posterior. No sólo la alusión a los vuelos sino también su asociación con los símbolos patrios (la escarapela argentina en el ala del avión militar, la canción de homenaje a la bandera nacional *Aurora* como único fondo musical) provocaron un hondo impacto y convirtieron en icónica esa escena final. Esas últimas imágenes de *Garage Olimpo* crearon una condensación visual de los traumas dejados por la dictadura, uniendo en la pantalla el instrumento atroz del crimen con los símbolos nacionales y con el río que, hasta entonces, se investía de un valor fundacional para el país. Podría objetarse que la secuencia desborda artificio: tiene lugar a plena luz del día (cuando según los testimonios los vuelos se realizaban de noche), el avión empleado no es uno de los *Skyvan* usados mayormente en estos procedimientos y la filmación de esa escena, según se lee en los créditos del film, tuvo lugar en California. El valor de verdad de la imagen, sin embargo, no guarda necesariamente relación con la verosimilitud: se trata más bien de poner en evidencia aquello inconcebible, difícil de imaginar. Y estas imágenes rozan, aunque no llegan a encarar de frente, la imagen de ese instante final de la desaparición.

En su encendida defensa de la “difícil estética de la imagen” que nos exige pensar el horror del Holocausto pese a todo, Georges Didi-Huberman (2004) critica las generalizaciones acerca de una supuesta invisibilidad del genocidio, su condición infigurable, inimaginable o irrepresentable. Apuesta en cambio por la posibilidad de confrontar aquello que no es sino “una simple imagen: inadecuada pero necesaria, inexacta pero verdadera” (2004: 65). Aunque no se trata de una imagen testimonial, la secuencia final de este film

acompaña al espectador en su esfuerzo por imaginarla y confirma la necesidad, “ante la desaparición generalizada de los campos” (y, podemos agregar, de los instrumentos y rastros de los vuelos de la muerte) de “cada manifestación –por muy fragmentaria que sea, por muy difícil que resulte mirarla e interpretarla– que nos sugiera visualmente un solo mecanismo de esta operación” (Didi-Huberman, 2004: 48).

Al igual que la imagen, por incompleta o inexacta que sea, también la palabra trabaja para reponer esos retazos pese, o precisamente por, la supuesta “indecibilidad” o “incomunicabilidad” de las experiencias extremas. Un artículo de Fernando Reati (2012) realiza uno de los pocos trabajos de rastreo, quizás el único, que han mapeado la presencia del crimen de los vuelos en la producción cultural argentina. El texto analiza algunas de las obras aquí nombradas junto a otras alusiones de la literatura y el teatro y sostiene que el agua se ha convertido en una de las “imágenes que sintetizan visualmente el recuerdo del terrorismo de Estado en Argentina”, un icono como el pañuelo blanco de las Madres de Plaza de Mayo o el Ford Falcon que usaban las bandas paramilitares para secuestrar a las víctimas.<sup>30</sup> Allí el agua se presenta bajo una “apariencia inocente, inocua y familiar” que oculta sin embargo lo maligno y el horror. Se trata de una iconización –advierte Reati– necesariamente incompleta. Se habla de la superficie del agua como amenaza, pero no se muestra su interior. Algo entonces queda sin representar. O es aludido en forma oblicua, indirecta, alusiva. En palabras de Reati: “Ante lo increíble sólo cabe aludir y tocar sus bordes no desde la racionalidad, sino desde la intuición poética [...] La metáfora, la alegoría y el símbolo forman parte de esa mostración por otros medios de lo impronunciable” (307-308). Se representan los instrumentos del crimen, pero no la ejecución. Como señalara Agamben (2000) para el caso de Auschwitz, hay una zona de difícil o imposible acceso. Y la representación es necesariamente metonímica: toma los trenes por las cámaras de gas; el avión, o el río mismo, por la caída.

Quizás la alusión más directa y, a la vez, revulsiva en las letras argentinas sea la que figura en *Los Pichiciegos* (1983) de Fogwill, una novela considerada

<sup>30</sup> El autor agrega: “Toda gran catástrofe colectiva termina identificándose con una o dos imágenes que la sintetizan, como si la mente necesitara de metáforas visuales para abarcar lo inenarrable” (2012: 293).

visionaria en más de un sentido. Escrita en pocas semanas durante el conflicto del Atlántico Sur en 1982, retrata a un grupo de soldados desertores que sobreviven esa guerra bajo tierra. El autor inserta en un diálogo entre ellos la referencia a los crímenes cometidos por los militares pocos años antes: “Yo sentí que los tiraban al río desde aviones”, dice uno; “Imposible”, responde otro (1983: 34). Y un tercero, agrega: “Yo también había oído decir que los largaban al río desde los aviones, desde doce mil metros, pegás en el agua y te convertís en un juguito espeso que no flota y se va con la corriente del fondo” (1983: 34). El diálogo continúa entre quienes tratan de figurarse esa práctica y quienes descartan por inverosímil su plausibilidad: ¿cómo van a remontar aviones para tirar gente al mar? El esfuerzo de concebir ese momento intolerable, el de la muerte, el del cuerpo destruido, es puesto en palabras por Fogwill de un modo que, como la escenificación de Garage Olimpo, no recrea una verdad fáctica pero sí acierta en el corazón del problema: dar palabras o imagen a lo que se hace insoportable concebir.<sup>31</sup>

Aquello revulsivo asociado a los cadáveres sumergidos subyace en forma invisible al cortometraje *Aguas del olvido* (2013) de Jonathan Perel.<sup>32</sup> Allí se muestra durante ocho minutos solamente el río, sin cortes ni comentarios, con la vista de una torre de toma de agua como único elemento adicional. Lo que en la imagen es sólo alusión se hace explícito sólo en el texto que acompaña el film, donde se advierte sobre el origen de las aguas que se beben en Buenos Aires: aguas de cadáveres, aguas del olvido. Otros intentos de dar cuenta de los efectos de los vuelos desde el arte, como este cortometraje, apuntan igualmente al exterior de la imagen, a lo que no está en el cuadro pero puede intuirse afuera de él. El fotógrafo Marcelo Brodsky (1997) registró de cerca el agua marrón del río, le sobreimprimió la frase “El río se convirtió en su tumba inexistente” y lo acompañó de una fotografía de su hermano desaparecido navegando de chico, y del retrato de un tío inmigrante sobre la cubierta de un barco que lo trae por ese mismo río a la tierra de promisión. La yuxtaposición de imágenes resume una trayectoria familiar y a la vez colectiva: el río de

las promesas de progreso y recreos infantiles da lugar a una tumba imposible. Otra artista visual, Helen Zout, retrató en blanco y negro el interior borroso de un avión empleado en los vuelos, y fotografía lugares donde fueron hallados restos de desaparecidos o bien la presencia de familiares ante el río brumoso.<sup>33</sup> Como la meditación cinematográfica de Jonathan Perel, son imágenes que apuntan al fuera de cuadro, a lo que no se ve: el agua oculta más de lo que muestra. Igual que en la escultura que retrata a Pablo Míguez, es imposible ver el rostro completo.

A Jorge Velarde, activista, artista y navegante, le obsesionaba el carácter del río como territorio sin lugares, y se preguntó cómo crear lugares en esa vasta superficie donde las huellas se borran. Descartó toda instalación de objetos fijos y estáticos como reflejo de sus compañeros asesinados, a quienes recordaba por lo contrario alegres y vitales: “No podía evocarlos a través de un objeto muerto, además el río es impiadoso con cualquier cosa que pongas ahí”.<sup>34</sup> Decidió entonces trazar una huella con la proa de su velero abriendo un surco en el agua, aunque esa huella fuera efímera, y delimitar así lugares donde podrían haber impactado los cuerpos al caer. Entre 1998 y 2005 Velarde realizó una serie de navegaciones sobre el Río de la Plata y su límite con el Océano Atlántico, algunas con familiares de desaparecidos, trazando “Dibujos en el río” (tal el nombre de la acción) con la estela de su velero. Marcó en el agua la forma de una “X” y decidió que el punto de cruce de los segmentos “sería como el punto central de un recuerdo, sería el punto en donde impactaron los cuerpos en el agua”. Allí los participantes arrojaron flores, un gesto que remite a las antiguas tradiciones de los pescadores en honor a las víctimas de un naufragio. Al terminar el recorrido, relata Velarde, “miré esa zona, ese territorio y lo único que vi fue la textura de las olas, nada. Sin embargo, el cambio, la transformación había ocurrido”. La obra dejó como cuerpo material sólo las señales en las cartas náuticas, los registros audiovisuales y el relato de la acción. La materia no se modificó, pero un trazo efímero había creado por un instante esos lugares en la forma de una X, elegida por ser tanto el signo básico de quien deja una marca como la cifra oculta de una incógnita: el elemento desconocido de toda ecuación.

<sup>31</sup> Según Carlos Somigliana del Equipo Argentino de Antropología Forense, los cuerpos no se licuaban sino que se fracturaban al caer al agua, y no eran arrojados desde doce mil metros sino desde una altura mucho menor puesto que de lo contrario, al abrir la compuerta el avión se despresurizaría y todos sus ocupantes morirían. Entrevista realizada por la autora el 16 de marzo de 2011.

<sup>32</sup> La obra está disponible en línea, <<https://vimeo.com/49272148>>. Consultado 15/4/2015.

<sup>33</sup> Ver <[www.helenzout.com.ar](http://www.helenzout.com.ar)>.

<sup>34</sup> Ésta y las siguientes citas de Velarde provienen de una entrevista realizada por la autora el 11 de febrero de 2011.

## ¿Cómo vivir junto a una inmensa tumba interminable? Memoria y abyección

¿Pueden las iniciativas artísticas ayudar a reconciliar a los habitantes de una ciudad con su entorno dañado moralmente por el crimen? ¿Cómo reconocer con respeto el mensaje que emite la mera presencia del río en la vida cotidiana? ¿Se ha impedido acaso para siempre la posibilidad de un uso *normalizado* del río? ¿O es posible hacerle un lugar al homenaje en la trama de prácticas y significados que componen día a día la vida en la ciudad?

Maurice Halbwachs (1990) confiere una importancia decisiva al espacio como marco que contiene y afirma las memorias colectivas y cree que, por eso, las connotaciones sociales fuertes tienen su correlato en la impronta que dejan en el espacio. Esa inextricabilidad de espacios, memorias e identidades supone que los paisajes culturales son sólidos y estables, y que los crímenes dejen marcas visibles, reconocibles, en el espacio. No es lo que ocurre con la desaparición forzada de personas y el asesinato en los vuelos de la muerte. El llamado “urbanismo post-traumático” se adjudica en nuestros días la misión de reparar los daños urbanos causados por las catástrofes—sociales o “naturales”, si es que ambas pueden distinguirse—y ofrece en la investigación de la arquitectura forense medios para desentrañar sus huellas materiales.<sup>35</sup> Pero el Río de la Plata no tiene “lugares”, no ofrece materialidades, es el lugar perfecto para esconder el crimen.

Es un lugar común decir que “Buenos Aires le da la espalda al río”, una frase que la leyenda atribuye a un atribulado Le Corbusier que, durante su visita a la Argentina en los 30, no concebía que la ciudad se volviera sobre su trama interior y ocultara la vista a esa monumental masa de agua. En los 90 la recuperación del paisaje del río ocurrió bajo el signo del capital privado y las políticas de corte neoliberal en la forma de enormes emprendimientos inmobiliarios y reciclajes postmodernos de los viejos depósitos portuarios. El antiguo puerto industrial se reconvirtió casi sin resistencias en un nuevo barrio, de acuerdo a las pautas posmodernas de reciclaje y gentrificación que han visto tantas otras ciudades. Pero en lugar de reconciliar al río con su gente,

<sup>35</sup> Ver el número dedicado a *Post-traumatic urbanism* de la revista *Architectural Design*, vol. 80, n° 5, 2010.

devolviendo al fin la vista del agua a la ciudad, el nuevo barrio de Puerto Madero propone una reincorporación paradójica: con sus enormes rascacielos y su infraestructura lujosa integra el río sólo para volver a ignorarlo y deja sus aguas presas en la canalización reconstruida para el turismo y los negocios. No fue la vista de su paisaje lo que se recuperó tanto como la posibilidad de ver recursos económicos en él. Lejos de recomponer la relación desnaturalizada de los porteños con su río, la nueva urbanización abre y cierra a la vez el contacto con el agua. Más que una invitación a convivir serenamente con el río, se lo sugiere y oculta, de manera que su visión desde el espacio público es necesariamente distante o fragmentada.

Resulta una ironía que una de las calles surgidas con el trazado del nuevo barrio lleve el nombre de Azucena Villaflor de Devicenzi, una de las fundadoras de Madres de Plaza de Mayo secuestradas y luego asesinadas en un vuelo de la muerte.<sup>36</sup> Algunas lecturas interpretan que así se sella y consagra un modelo de ciudad y de país opuesto al que inspiraba a la generación de activistas de los desaparecidos y ven una vinculación evidente entre lo uno y lo otro: una “ciudad feliz de los negocios” parece querer desligarse de la “vieja ciudad” a la que le da la espalda, mientras “se alza cínica y espectacularmente frente a un río de muerte”, afirman Santángelo y D’Iorio (2007: 21). Para estos autores, en la celebración de una y la impotencia de la otra se expresan la dificultad de elaborar el pasado traumático y el testimonio de una ciudad fragmentada, impotente y carente de proyectos comunes por la reconfiguración dictatorial primero y neoliberal después: “Conjeturamos pues que entre aquella licuefacción siniestra y real de los cuerpos que lucharon por otra configuración de la ciudad y la actual licuación simbólica de los trabajadores como clase, hay ligaduras” (2007: 25).

La escasez de representaciones y experiencias del Río de la Plata por parte de los habitantes de Buenos Aires, la poca percepción de su amplia costa como

<sup>36</sup> En 2005 el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) identificó los cuerpos de varias mujeres que habían desaparecido después de ser vistas con vida en la ESMA. Entre ellas dos madres de Plaza de Mayo (una de ellas Azucena Villaflor), una monja francesa solidaria con los familiares de desaparecidos y una activista que las acompañaba. Los cuerpos fueron encontrados en la costa en 1977 con signos de haber caído al agua desde la altura y fueron enterrados como N.N. en un cementerio cercano. Cuando el EAAF las identificó fue posible reconstruir y dar por probado el ciclo de la política desaparecedora que incluye a la ESMA y los vuelos de la muerte.

espacio de sentido y referencia, hablan de una vinculación extrañada con el río. A continuación se propone pensar esa relación abstrusa, difícil, de los porteños con su río en términos del concepto de abyección: eso que atrae y repele al mismo tiempo, que resulta ajeno y propio a la vez. La categoría de la abyección fue desarrollada sobre todo por Julia Kristeva (1982), quien la relacionó originalmente con la constitución de la subjetividad pero la extendió luego también a los terrenos social y político (Mandolessi, 2012). La abyección se identifica con el proceso de rechazar, expeler o, en los términos críticos de Kristeva, abyectar lo que es considerado como “otro” para el yo. Pero aquello que se expelle es en realidad una parte de sí mismo que, al ser rechazada, se transforma en algo ajeno. Lo abyecto se manifiesta en objetos o situaciones que desafían el establecimiento de límites precisos, como el cadáver al señalar la frontera entre la vida y la muerte (Kristeva, 1988: 10, citado en Mandolessi, 2012: 33). Es propia de lo abyecto por lo tanto la caracterización como una sustancia indiferenciada e informe, como ambigüedad y frontera, donde los elementos que debieran permanecer separados se confunden y las identidades se desbaratan. Estas características podrían aplicarse en varios sentidos al río de color marrónáceo y curso incierto, de estatuto indefinido y significados culturales paradójicos. Sus aguas opacas esconden también una inmensa tumba interminable en la que se intentó esconder el crimen, y la presencia/ausencia de los cadáveres asedia en silencio desde su interior. Pero el carácter abyecto del río va aún más allá de esta asociación escatológica y remite a la conciencia de un límite borrado, de una transgresión colectiva de la que no hay forma de volver atrás. El límite cultural traspasado al violar el mandato de entierro deja al “otro abyectado”, el desaparecido, habitando una zona ambigua entre la vida y la muerte y al resto de la sociedad a la sombra de su acecho.

Los procesos de constitución de la identidad individual y nacional operan de forma análoga: el sujeto se abyecta a sí mismo, y se descubre a sí mismo en su propia abyección. Históricamente, el estado-nación se establece a través de la convulsión de un cuerpo político que repele aquellas partes de sí mismo definidas como otro o exceso, una alteridad rechazada que engendra la consolidación de la identidad nacional (Mandolessi, 2012: 175). Las desapariciones masivas fueron también una forma de expulsar, de eyectar de sí mismo una parte del sí colectivo –de la sociedad– que sin embargo le pertenece ínti-

mamente. Y la presencia ominosa del río trae silenciosamente aquello que el régimen, en su afán re-fundacional, quiso eyectar del país. Siguiendo a Yael Navaro-Yashin (2012), el río es lo que puede llamarse un “espacio abyectado”, una zona liminal que deviene en aquello que un colectivo quiso abyectar de sí mismo (2012: 148). Lo abyectado, que en el caso de estudio de Navaro-Yashin es la experiencia de la población griega en el norte de Chipre, puede extrapolarse al Río de la Plata en términos del modo en que la dictadura se propuso reconfigurar aquello indeseable, “subversivo”, “otro”, que es parte del cuerpo social pero se lo aliena de él.<sup>37</sup> En el caso argentino, precedido y apoyado por décadas de construcción retórica del activista popular o de izquierdas como extranjero, “anti-nacional” y peligroso (Avellaneda, 1986).

Si los trabajos de memoria y los esfuerzos por reponer justicia por los crímenes de la dictadura han hecho tanto por reintegrar a los desaparecidos como sujetos en la trama discursiva y simbólica de la historia nacional, la presencia indolente del río persiste como un modo callado de interrogar el presente. A cuarenta años de los hechos, la confrontación con su legado está lejos de haberse cristalizado y la historia de los vuelos sigue escribiéndose. Esto es así tanto en el plano de lo fáctico, donde los juicios en curso permiten conocer más a fondo la estructura de este sistema de exterminio, como en la elaboración individual y colectiva de los traumas del pasado.<sup>38</sup>

La pregunta por cómo incorporar a la ciudad la inquietante contigüidad de esa tumba inacabable no ha tenido aún ni puede tener tampoco una res-

<sup>37</sup> En esta interpretación de Kristeva su análisis de la abyección se asocia con las contradicciones inherentes en la formación de la identidad política del estado-nación, que debe continuamente mantener la legitimidad de su “identidad” mediante la expulsión o asimilación de lo que es percibido como “otro”: la convulsión de un cuerpo político que rechaza aquellas partes de sí mismo definidas como otro o exceso, una alteridad rechazada (Moruzzi, 1993, citada en Mandolessi, 2012: 174-175).

<sup>38</sup> Como ejemplo de lo primero basta revisar en la prensa información sobre el avance de los juicios, por ejemplo las ediciones de *Página 12* del 5/4/2015 y el 24/3/2015, que aportan nuevos conocimientos sobre los vuelos en Campo de Mayo. Ver <<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-269795-2015-04-05.html>> y <<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-268837-2015-03-24.html>>. Consultado 5/4/2013. Como ejemplo de producción literaria reciente se destaca el cuento de María Teresa Andruetto “Los ahogados”, escrito en 2014 a partir del encuentro de la autora con una antigua militante ese mismo año. En la conversación entre ambas se revela cómo imágenes y experiencias vinculadas a los vuelos habían permanecido sin nombrarse, al menos públicamente, por casi cuarenta años. Ver <<http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-266412-2015-02-19.html>>. Consultado 5/4/2013



puesta única. Pero al abrir espacios donde formularla, la sociedad argentina puede darse modos de confrontarse con aquello expelido y abyectado. El Parque de la Memoria junto al cual se ha emplazado la “Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez” es de hecho una de las pocas áreas urbanas en que puede contemplarse el río a poca distancia y en su anchura.<sup>39</sup> Allí se erige el único monumento de la Argentina donde figuran los nombres de todas las víctimas del terrorismo de Estado. Las placas sin tumba y las aguas sin nombres confluyen en un punto geográfico y afectivo. Para los familiares y amigos de desaparecidos es un lugar de homenaje y recuerdo invalorable. Pero también para las familias, paseantes y deportistas que lo transitan espontáneamente ofrece una ocasión de contemplar el ancho misterio del Río de la Plata. Significativamente, al ser uno de los pocos espacios públicos que permiten recuperar el contacto con el río, el Parque de la Memoria está formulando una doble invitación: recuperar el disfrute de la costa, refrescarse de la agobiante ciudad en la visión de las aguas, y a la vez reconocer esa parte de la sociedad argentina expelida y abyectada, pero íntimamente propia, aun si su rostro completo nunca pueda llegar a contemplarse.

## Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos.
- ALMIRÓN, FERNANDO (1999). *Campo santo. Los asesinatos del Ejército en Campo de Mayo. Testimonios del ex-sargento Víctor Ibañez*. Buenos Aires: Editorial 21.
- AVELLANEDA, ANDRÉS (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: CEAL.
- BATTITI, FLORENCIA (2010). “El arte ante las paradojas de la representación: Reflexiones sobre dos obras emplazadas en el Parque de la Memoria. Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en la Argentina”. *Seminario Internacional Políticas de la Memoria*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2010. <[http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-26/battiti\\_mesa\\_26.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-26/battiti_mesa_26.pdf)>. Consultado 28/3/2015.
- BAUMAN, ZYGMUNT (1989). *Modernity and the Holocaust*. Cambridge: Polity Press.
- BORGES, JORGE LUIS (1974). *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- BRODSKY, MARCELO (1997). *Buena Memoria. Ensayo fotográfico*. Buenos Aires: La Marca.
- CALVEIRO, PILAR (1998). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- CONADEP (1984). *Nunca Más*. Buenos Aires: Eudeba.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- FOGWILL, RODOLFO (1983). *Los Pichiciegos*. Buenos Aires: De la Flor.
- GATTI, GABRIEL (2008). *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Trilce.
- HALBWACHS, MAURICE (1990). “Espacio y memoria colectiva”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* III, 009, 11-40.
- ILlich, IVAN (1989). *H<sub>2</sub>O y las aguas del olvido*. Madrid: Cátedra.
- KRISTEVA, JULIA (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- MANDOLESSI, SILVANA (2012). *Una literatura abyecta. Witold Gombrowicz en la tradición argentina*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi.

<sup>39</sup> Ver <[www.parquedelamemoria.org.ar](http://www.parquedelamemoria.org.ar)>.

MORUZZI, NORMA (1993). "National Subjects: Julia Kristeva on the Process of Political Self-Identification". *Ethics, Politics and Difference in Julia Kristeva's Writing*, ed. Kelly Oliver. New York: Routledge, 135-149.

NAVARO-YASHIN, YAEL (2012). *The make-believe space. Affective Geography in a Postwar-Polity*. Durham: Duke University Press.

OLIVER, KELLY (1993). *Reading Kristeva. Unraveling the Double-bind*. Bloomington: Indiana University Press.

RAMA, ANGEL (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

REATI, FERNANDO (2012). "Cuídame de las aguas mansas... Terrorismo de estado y lo fantástico en *El lago y Los niños transparentes*". *Revista Iberoamericana* LXXVIII, nro. 238-239, 293-310.

ROMERO, JOSÉ LUIS (1977). *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

SAER, JUAN JOSÉ (1983). *El entenado*. Buenos Aires: Destino.

———. (1991). *El río sin orillas. Tratado imaginario*. Buenos Aires: Alianza.

SANTÁNVELO, MARIANA y GABRIEL D'IORIO (2007). "Buenos Aires, la experiencia desquiciante". *El río sin orillas*. 1, 1, 18-26.

SILVESTRI, GRACIELA (2003). *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes/Prometeo.

VELARDE FERRARI, JORGE (2003). "Dibujos en el río". *Radar. Página/12* (28 diciembre). <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/6-1160-2003-12-28.html>>. Consultado 28/3/2015.

VERBITSKY, HORACIO (1995). *El vuelo*. Buenos Aires: Planeta.

## De no sabe nada a lo sabe todo. Reflexiones acerca del compromiso social setentista en el cine ficcional argentino (1983-2013)

Julietta Zarco

Universidad Ca' Foscari Venezia, Italia

El autodenominado Proceso de Reorganización Nacional gobernó la Argentina desde el 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983, momento en que se produjo la vuelta al estado de Derecho. Con el paso del tiempo, las cuestiones más candentes relacionadas con las atrocidades cometidas por el terrorismo de Estado se vieron reflejadas en las diferentes formas de arte. Entre ellas se encuentra el cine, que por sus particulares características culturales no sólo evidencia estructuras y prácticas sociales, sino que también abre espacios de debate y discusión. Las diversas etapas de construcción de la memoria social y colectiva han sido denominadas por algunos autores "ciclos de la memoria" (Da Silva Catela, 2005) y por otros "períodos de la memoria" (Vezzetti, 2002). En este caso preferimos llamarlos "momentos de la memoria", entendiendo con ello el "espacio, puesta en agenda, visibilidad, límites y alcances que los diferentes gobiernos han otorgado a la reconstrucción del pasado reciente" (Zarco, 2016: 11). Cada uno de ellos está relacionado con las políticas practicadas por cada presidencia, que de modo directo o indirecto afectarán las producciones cinematográficas.

Se puede decir que si en *La historia oficial* (1985) Ana, la amiga de la protagonista, "no sabe nada, nada o casi nada" (Kohan, 2014: 18) respecto del compromiso social de su pareja, en *Infancia clandestina* (2011) Cristina, la protagonista, "sabe todo, todo o casi todo" (18).<sup>40</sup> Entre las películas mencionadas pasan casi

<sup>40</sup> Si bien Kohan hace referencia a la niña de *La historia oficial* y al niño de *Infancia clandestina*, se toma prestada la idea ya que resulta funcional al abordaje que se propondrá a lo largo de este artículo.

tres décadas, treinta años en que las producciones audiovisuales argentinas se ocupan en mayor o en menor medida de representar la militancia setentista con una falta de homogeneidad tal que, de hecho, se convierten en un caso ejemplar para cuestionar su representación. Es por ello que, a partir de un corpus de películas realizadas entre 1983 y 2013 que hacen referencia a la construcción de la figura del militante, se establece una evolución histórica en el tratamiento del tema.

Para avanzar sobre ello, nos detenemos en una serie de filmes que dan cuenta de cada uno de los “momentos de la memoria”. Teniendo en cuenta que “todo film tiene una dimensión política, [en la que] se aceptan o cuestionan las relaciones de poder y los distintos roles sociales” (Aprea, 2007: 94), es menester examinar los marcos sociales (Halbwachs) en los que las películas se produjeron y estrenaron a partir de la redemocratización, con el objetivo de analizar sus implicancias en las políticas estatales y cinematográficas.

Bajo el apartado “No sabe nada (1983-1989)”, se toman en consideración las producciones audiovisuales realizadas durante el proceso de la transición democrática, entre ellas *La historia oficial* y *La noche de los lápices*. En “No sabe nada, nada o casi nada (1989-1996)” se abordan *La amiga* y *Un muro de silencio*, dos películas que dan cuenta de las llamadas “leyes de impunidad”. El último apartado, “Sabe todo, todo o casi todo (1996-2013)”, lo conforman producciones que surgen a partir de una transformación social que en el cine se traducirá en la representación de los militantes en la pantalla grande, y entre ellas se analizan *Garage Olimpo*, *Hermanas*, *Cordero de Dios* e *Infancia clandestina*. Cabe destacar que si bien este último período ha visto un gran número de producciones, se ha acotado la selección de largometrajes a un corpus que permite erigir contactos y discordancias entre producciones audiovisuales que temáticamente son similares pero que a su vez presentan tratamientos diferentes.

### *No sabe nada* (1983-1989)

El retorno a la democracia supuso una transformación en la agenda política argentina. El nuevo gobierno, liderado por el Dr. Raúl Alfonsín, puso en marcha una serie de cambios que habían formado parte de su campaña elec-

toral, entre ellas la creación de la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP). Ésta estaba integrada por “figuras públicas prestigiosas en una diversa gama de actividades” (Crenzel, 2008: 61) y contaba con el escritor Ernesto Sábato, quien estuvo al frente de un equipo de investigación que trabajó intensamente en la recolección de documentación y pruebas sobre la desaparición forzada de personas desde 1976 hasta el fin de la Guerra de Malvinas en junio de 1982. El tiempo estipulado para el informe final fue de seis meses; su fuente principal fueron los testimonios de los sobrevivientes y las denuncias de los familiares de desaparecidos. El resultado de la investigación se vio reflejado en el informe *Nunca Más* (1984), que incluía un discutido prólogo a cargo de Ernesto Sábato (modificado en 2006 por decisión del gobierno de Néstor Kirchner). Este prólogo insta en la Argentina dos teorías que tuvieron vigencia por largo tiempo: la de “los dos demonios” (la extrema izquierda y extrema derecha se habían enfrentado en una “guerra” y la población civil había quedado en medio), y la de “las víctimas inocentes” (que exoneraba de toda culpabilidad a la sociedad).

El cine, en tanto productor de imágenes y significados, “asume la responsabilidad de plasmar los conflictos sociales y políticos silenciados durante la dictadura” (Gionco, 2011: 510). Es precisamente en este contexto que se produce un cambio en relación a la puesta en escena de los abusos cometidos por el terrorismo de Estado. Si bien no son pocos los filmes que se han ocupado directa e indirectamente de este tema, el período alfonsinista se caracterizó por dos películas que hoy se consideran iconos de la transición democrática: *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo y *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera. Si por un lado estas películas presentan estructuras narrativas muy diferentes, por el otro comparten la ingenuidad de sus protagonistas ante lo vivido y el discurso social bajo el que se produjeron. *La historia oficial* (premiada con el Oscar a la mejor película extranjera en 1986, entre muchos otros reconocimientos) se estrenó el 3 de abril de 1985, semanas antes de la apertura del Juicio a las Juntas militares, y rápidamente se convirtió en una de las películas más vistas de la historia del cine argentino (España, 1994: 30-35). *La historia oficial* pone sobre el tapete gran parte de los temas relacionados con el pasado reciente argentino: el exilio y el retorno, la toma de conciencia por parte de la protagonista acerca de lo sucedido durante la llamada Guerra Sucia, el encuentro con las Abuelas de Plaza de Mayo, la existencia de un plan

sistemático de apropiación ilegal de bebés y la desaparición forzada de personas, entre otros. La película tiene una estructura melodramática que relata el camino de descubrimiento de la realidad social bajo la mirada ingenua de Alicia (interpretada por Norma Aleandro), una profesora de historia de clase acomodada que a partir de la confesión que le hace una amiga, comienza a cuestionar su visión acerca de lo sucedido durante los años de dictadura. El marido de Alicia, por su parte, es un empresario que colabora con instituciones que sostuvieron –tanto a nivel político como económico y social– el funcionamiento del terrorismo de Estado en la Argentina.

La diégesis se sitúa en marzo de 1983, cuando las cúpulas militares comienzan un proceso de “lenta retirada” que culmina con el llamado a elecciones democráticas en octubre de ese mismo año. En ese clima, Alicia, quien pareciera vivir fuera de la realidad, inicia su camino de revelación y comienza a enterarse de lo acontecido durante los últimos siete años. Para ello resulta imprescindible el reencuentro con Ana (interpretada por Chunchuna Villa-fañe), una gran amiga de juventud que acaba de regresar a la Argentina luego de siete años de exilio en Europa. Ana le cuenta que en 1976 la secuestraron y torturaron durante treinta y seis días, que cuando la dejaron en libertad había adelgazado doce kilos y que le “habían hecho todo el tratamiento”. Durante la confesión de Ana no hay referencia alguna a su participación en una organización armada ni a ningún tipo de compromiso social. Lo que resulta aún más revelador para Alicia es que Ana le cuenta que en el centro clandestino de detención en el que estuvo secuestrada había mujeres embarazadas que luego de dar a luz volvían solas porque sus niños eran entregados “a familias que no hicieran demasiadas preguntas”.

En *La noche de los lápices* los protagonistas son siete estudiantes de escuela secundaria que “en la poética reconstrucción [del film]” (Gionco, 2011: 515) sólo protestan a favor una reducción en el costo del billete de autobús. El 16 de septiembre de 1976 seis de estos jóvenes sin identidad política son secuestrados, salvajemente torturados y luego desaparecidos, mientras que el séptimo, Pablo Díaz, es secuestrado cinco días más tarde y durante lo que resta del film su punto de vista guía el relato. Durante la primera parte del film se muestra a los jóvenes gastando bromas y acercándose tímidamente a sus primeras conquistas amorosas. Estas escenas enfatizan la inocencia e ingenuidad de estos estudiantes que supuestamente no son militantes de nin-

guna organización armada (a lo sumo se alude a la pertenencia de algunos a la Juventud Guevarista) sino simplemente integrantes del centro de estudiantes de una escuela en la Ciudad de La Plata. Para Cuarterolo, es “tal vez la película que mejor ilustra los intentos del cine de la época por despolitizar a los protagonistas de sus relatos” (2011: 355). No es casual, pues, que los jóvenes secuestrados en el operativo llamado “noche de los lápices” nunca hablen de militancia política o de organizaciones armadas, y que el único acercamiento al tema se dé a través de una conversación que mantiene Pablo Díaz con un integrante del Ejército Revolucionario del Pueblo.<sup>41</sup>

Resulta así evidente que tanto en *La noche de los lápices* como en *La historia oficial* la militancia no forma parte de los relatos filmicos. Por ello no sorprende que los directores pongan en escena discursos fuertemente relacionados con el momento histórico social que cristalizó la transición democrática, es decir, la creación del informe *Nunca Más* y la apertura del juicio a las Juntas militares, junto con el intento de llevar adelante una propuesta de búsqueda de verdad y justicia. En este contexto no llama la atención que el público manifestara gran apertura y predisposición al ver filmes como *La historia oficial* o *La noche de los lápices*, que establecen una continuidad con la política estatal de la memoria instaurada desde la llegada de Alfonsín a la presidencia. En el caso de la película de Puenzo nos encontramos frente a un film que, como el gobierno democrático, persigue el camino del descubrimiento, la búsqueda de verdad y justicia dentro del marco del paradigma de la “teoría de los dos demonios” (Jalukowich y Radetich, 2006: 202) como referente que delineó la vuelta al estado de Derecho. Y en el caso del film de Olivera, se refuerza la otra estrategia de la redemocratización, o sea la “teoría de las víctimas inocentes”.

<sup>41</sup> En sus diferentes análisis sobre el libro y la película, Sandra Raggio sostiene: “la ‘noche de los lápices’ no fue ‘algo que aconteció’ sino una trama narrativa conformada por una serie de episodios seleccionados y enlazados entre sí para construir una interpretación sobre el pasado del que se pretendía dar cuenta en el relato”. Y agrega: “en el nombre está inscripta la trama. La ‘noche’, además de ser una usual metáfora para hablar del periodo de la dictadura, refiere a ‘una’ particular: la del 16 de septiembre de 1976. Los ‘lápices’ aluden a los protagonistas de esta historia, las víctimas, todos ellos estudiantes secundarios” (Raggio, 2010: 137).

## *No sabe nada, nada o casi nada* (1989-1996)

A raíz de la crisis socioeconómica (la hiperinflación y los saqueos) el gobierno de Raúl Alfonsín dejó anticipadamente el poder y Carlos Menem asumió la presidencia cinco meses antes de lo previsto. Es por ello que 1989 resulta un año bisagra no sólo en el ámbito político ya que la llegada de Menem al gobierno produce un cambio radical en la llamada “política estatal de la memoria” e instala y forja una política del “perdón” que se asentará con fuerza en el discurso público y apuntará, sobre todo, a “perdonar para mirar hacia adelante”.<sup>42</sup>

No resulta casual, pues, que la película *La amiga* (1989) de Jeanine Meerapfe se estrenara en ese marco social. Esta coproducción argentino-alemana relata la relación desde niñas de dos amigas inseparables. Raquel (interpretada por Cipe Lincovsky) es una actriz consagrada que luego de vivir durante años en Alemania vuelve a la Argentina y se reencuentra con María (interpretada por Liv Ullman), con quien antes de 1976 había compartido la pasión de ser actriz. A su retorno Raquel encuentra a María en un camino desesperado de búsqueda de verdad y justicia a causa de la desaparición de Carlos, el mayor de sus hijos. El dolor y la angustia de María y de otras mujeres se ven reflejados en la formación de la organización Madres de Plaza de Mayo. En *La amiga*, el conflicto se desarrolla a partir del miedo de Raquel ante la posibilidad de que la Argentina vuelva a vivir en dictadura, por lo que es mejor “no hablar demasiado fuerte”. Por su parte, María cree que lo mejor es no callar y seguir luchando contra la impunidad de los crímenes cometidos durante el terrorismo de Estado. Si la intención de la primera se concentra en que es mejor olvidar el pasado, la segunda asegura que recordar es la única forma de que los hechos no vuelvan a suceder. La escena final que muestra a las dos amigas conversando cerca del Río de La Plata es más que sugerente. Allí, María le confiesa a Raquel: “No sabés lo que luché por encontrar a mi hijo, sentía su corazón latiendo [...] y traté de encontrarlo en mi memoria, llevo en mí sus deseos de justicia, sus sueños de libertad, los ideales de Carlos.

<sup>42</sup> El 10 de octubre de 1989, a pocos meses de su asunción, el presidente Menem firmó los decretos 1002, 1003 y 1005 por los que se indultaba a las Juntas militares y a las cúpulas guerrilleras. Si bien se promovieron manifestaciones multitudinarias en oposición a esos decretos, el presidente Menem logró llevar adelante su estrategia de indultos. Esas manifestaciones se representaron en el cine argentino, entre otras en la película *Un muro de silencio*.

Ahora sé que aunque seamos una minoría son nuestras esperanzas las que cambiarán al mundo. Yo fui parida por mi hijo”. Este monólogo, perfectamente interpretado por la actriz sueca en el rol de una argentina, da cuenta de manera indirecta de la militancia de su hijo Carlos.

Lo interesante de la escena es que con ella el cine se permite –si bien tímidamente– entrar en un terreno aún no explorado: el compromiso político de los desaparecidos. Pero lo hace desde la militancia social y no armada del hijo desaparecido. Para ello, la estrategia elegida por Meerapfe es la puesta en escena de la lucha cotidiana de una madre que unida a otras madres protesta en la Plaza de Mayo con el intento de conocer la verdad acerca del destino de su hijo. La representación del militante (el hijo de la protagonista) no se da a través de sus acciones sino más bien a través de las palabras y recuerdos de su madre sumados a algunos *flashbacks* que ayudan al espectador a conformar la imagen del hijo desaparecido. En suma, el desaparecido no está todavía representado por sí mismo sino por su madre que le da voz a su silencio.

*Un muro de silencio* (1993) de Lita Stantic sitúa su relato entre 1989 y 1990, momento en el que se decretan los indultos presidenciales, y narra la experiencia de Kate Benson, una directora de cine inglesa llegada a la Argentina para filmar un largometraje sobre los desaparecidos. Esta ficción es la adaptación de un libro escrito por Bruno Tealdi (interpretado por Lautaro Murúa), un profesor y escritor exiliado durante los años de la dictadura a quien la directora ha conocido en Europa. La historia se narra desde una perspectiva femenina en la que distintos planos del relato intercalan la historia real con su representación filmica. La técnica de Stantic es una *mise en abîme* en la que, a través del film dentro del film, se intenta plasmar la experiencia de la protagonista de los hechos. El guión recrea en dos tiempos alternados la historia del mismo personaje entrelazando el pasado con el presente. Por un lado se muestra la vida cotidiana de Silvia Cassini, la protagonista “real” de la historia ficcional, o sea quien vivió los hechos relatados en el libro de Bruno Tealdi. Por el otro, se encuentra Ana, la actriz que interpreta a Silvia Cassini en la película de Kate. La problemática se plantea a partir de las objeciones y dudas de la directora de cine inglesa que, al igual que la sociedad, convive con la dificultad de “comprender” lo vivido.

Más adelante, en una escena sumamente significativa se produce un encuentro entre Ana y una amiga comprometida políticamente (interpretada

por Vita Escardó), quien más que darle un consejo le hace una advertencia en relación a su breve estancia en un centro clandestino de detención: “no cayó bien que te soltaran, nadie entiende por qué te liberaron. Andate Ana”. Aquí se plantea otra duda perturbadora y latente en el imaginario colectivo en relación a quienes salieron con vida de los centros clandestinos de detención, duda resumida en una frase que resonaba tanto entre los militantes como entre quienes no estaban relacionados con las organizaciones revolucionarias—“si lo largaron por algo será”—insinuando de alguna manera un acto de traición. Sobre esto Hugo Vezzetti señala: “Los sobrevivientes de la militancia han enfrentado las dificultades nacidas de la posición casi imposible de *aparecido*, cargados de sospechas, atravesados con mandatos y demandas contradictorias” (2002: 07). A su vez, Pilar Calveiro apunta: “El sobreviviente se ve a sí mismo, o lo ven, o las dos cosas, se ve y lo ven, como alguien que sobrevive sobre otros que murieron” (1998: 48). En efecto, una de las figuras más polémicas en relación al pasado es el sobreviviente que si bien aparece como representante de quien ya no está, al mismo tiempo con su liberación instaaura la duda de por qué está vivo y debe justificar los motivos de su presencia o, mejor aún, de su no ausencia.

En su mayoría, las producciones como *La amiga* y *Un muro de silencio* que conforman el segundo “momento de la memoria” cuestionan cómo representar lo sucedido ya que el problema consiste en “qué se quiere representar y qué modo de representación se elige para ese fin” (Rancière, 2005: 41). Esta postulación resulta útil para avanzar sobre el modo en que entre 1989 y 1996 se pone en pantalla la violencia ejercida por la dictadura. Existe una marcada diferencia entre el primer y el segundo “momentos de la memoria”. En éste último, no hay representación explícita de escenas de tortura y/o violencia, a excepción del secuestro en sí mismo: en el caso de *Un muro de silencio* dura siete segundos y se lo muestra a través de una puesta en escena a oscuras; en *La amiga* queda fuera de campo. Aun así, y a pesar de vislumbrarse un nuevo espacio en el que comienza a representarse al militante como un sujeto comprometido políticamente, el espectador no sabe por ejemplo a qué organización pertenece el desaparecido ni su grado de responsabilidad dentro de esa estructura. Ambos filmes suponen diferentes estrategias en cuanto a la construcción del pasado: desde un punto de vista formal, *La amiga* utiliza *flashbacks* para narrar la cotidianidad del hijo de María antes de desaparecer; en

cambio, *Un muro de silencio* pone en escena los ensayos de una película acerca de lo sucedido en 1976. Es decir, la imagen del desaparecido es la de un actor que lo representa. Dicho de otro modo, el desaparecido aún no está representado por sí mismo en la pantalla sino por los recuerdos que se tienen de él.

### *Sabe todo, todo o casi todo* (1996-2013)

A mediados de los 90, las confesiones, arrepentimientos y pedido de perdón por parte de ex militares primero, y más tarde la creación de la organización H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio), abrieron nuevos discursos sobre el pasado y “actuaron como motores” (Pittaluga, 2007: 141) hacia “la creciente recuperación de la identidad militante de los desaparecidos” (Born, Morgavi y Tschirnhaus, 2010: 203). Para ello fueron fundamentales los relatos de quienes sobrevivieron a las atrocidades de la dictadura, es decir que quienes “vieron y vivieron” tomaron la palabra.<sup>43</sup> De modo que las memorias hasta el momento silenciadas comenzaron a ocupar un espacio dentro de la sociedad. En ese clima comienza a evidenciarse la aceptación de la militancia setentista por parte de los sobrevivientes y poco a poco se inserta en el discurso político y social de mediados de la década. Esa aceptación se relaciona con “el proceso social de elaboración del pasado que movilizó una etapa de signo diferente [...] e impact[ó] en el clima político de la sociedad” (Amado, 2009: 15).<sup>44</sup> Desde las producciones audiovisuales una joven generación de cineastas “buscó dar cuenta de la historia de la violencia en sus más diversas manifestaciones: desapariciones, búsquedas, apropiación de niños, el camino de la justicia, el trabajo de reco-

<sup>43</sup> Durante el período de transición democrática los testimonios habían sido regidos por el relato hegemónico en el que se inscribía la figura del sujeto desaparecido sin compromiso político, generalmente representado por la “inocencia” de su edad. Como señala Nofal “en la Argentina desde 1983 y hasta 1989, la figura del desaparecido es la de un querellante que se ve despojado de los medios para argumentar su defensa y es víctima de una sinrazón” (2010: 163).

<sup>44</sup> Amado hace referencia, entre otras cosas, a los cimientos del Nuevo Cine Argentino que “dialoga con el tiempo social y político a partir de reiteradas coordinadas temáticas—memoria, pobreza, exclusión, márgenes—en propuestas formales cuya comprensión ilumina los escenarios de crisis en la expresión local y/o regional y de dilemas que están también instalados en las sociedades globalizadas y masivas” (2009: 17).

nocimiento forense de restos” (Oberti y Pittaluga, 2012: 135). De hecho, un grupo de documentales desde perspectivas muy distintas dan cuenta de la militancia de los jóvenes de los 70. Entre ellos destacan los que narran las historias de sus protagonistas desde el relato en primera persona como *Cazadores de utopías* (1994) de David Blaustein y *Montoneros, una historia* (1995) de Andrés Di Tella; otros lo hacen desde la mirada de la segunda generación que plantea la reconstrucción del pasado militante de sus padres, como *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *Encontrando a Victor* (2004) de Natalia Bruschtein y *M* (2007) de Nicolás Prividera.<sup>45</sup> Si bien plantean el tema desde acercamientos diferentes, dejan atrás la figura de la “víctima inocente” cristalizada durante el gobierno anterior y otorgan espacio a “nuevas significaciones” (Oberti, 2004: 145-146) con las que comienza a darse voz al silencio impuesto.

Las artes audiovisuales comenzaron a dar cuenta de las “nuevas significaciones” de que se habla más arriba a partir de la película *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis, considerada “la película definitiva de las víctimas” (Noriega 2009: 11).<sup>46</sup> Estrenada a finales del período menemista, plantea un nuevo enfoque respecto de los filmes que caracterizaron la transición democrática, marcando un corte en relación al cine que se venía produciendo. En *Garage Olimpo*, Bechis propone una historia individual para mostrar el funcionamiento de un centro clandestino de detención y con ello el desmembramiento del mundo cotidiano de quienes lo habitan, pero también toca un punto poco explorado por el cine argentino: la militancia de los años 70. Se deja de lado la idea de la “víctima inocente” y en su lugar se presentan dos tipos de compromiso social en el que participaban los jóvenes: la militancia de “base”, es decir el trabajo comunitario en los barrios marginales (el caso de

María, la protagonista), y la militancia de “acción” (el caso de Ana, la coprotagonista a quien sólo vemos al inicio y al final). A pesar de la gran repercusión internacional que tuvo la película y los numerosos premios recibidos, en la Argentina “fue vista por 30.000 personas” (García, 2003: en línea), una cifra sumamente significativa en este contexto.

*Garage Olimpo* se construye a partir de dos ejes narrativos. El primero es la historia de Ana (interpretada por Chiara Caselli), una militante que logra entrar a la casa de un represor (gracias a la amistad que tiene con su hija) y coloca una bomba en su habitación. El segundo es la relación entre María (interpretada por Antonella Costa) y Félix (interpretado por Carlos Echevarría). María es una joven militante que alfabetiza en los barrios marginales del Gran Buenos Aires y vive con su madre (interpretada por Dominique Sanda) en una casona decadente donde por necesidad económica se alquilan habitaciones. Félix, uno de los inquilinos que está enamorado-obsesionado con María, es sin que lo sepan María o su madre uno de los interrogadores en un centro clandestino de detención. Una mañana, un grupo parapolicial irrumpe en la vieja casona buscando a la joven María, “la maestra de la villa”, y ante la mirada incierta y desesperada de su madre la secuestran y la llevan al centro clandestino.

Así, *Garage Olimpo* aborda el tema aún no explorado en los relatos filmicos realizados hasta el momento de la militancia de sus jóvenes protagonistas. En el caso de Ana, su propósito es poner la bomba debajo de la cama de un represor, y sólo hacia el final del filme se descubre que el destinatario es el “Tigre” (encargado del centro clandestino donde se encuentra secuestrada María) y que el objetivo de matarlo se cumple. En el caso de María, se trata de seguir alfabetizando según la promesa que le hace a uno de los habitantes del barrio marginal al inicio del filme (“Yo voy a venir acá y te voy a enseñar”), promesa que al igual que la que le hace a su madre de volver a casa (“Stai tranquilla mamma, non mi può succedere niente”), queda trunca. En relación a estos diferentes tipos de militancia, una secuencia clave en el fin es aquella en que Félix le pregunta a otro torturador “¿quién sigue?” y ambos se dirigen a un corredor con pequeños cubículos donde hay secuestrados con los ojos vendados, de pie y sujetos a la pared con esposas. Uno a uno les alzan las vendas y describen su grado de compromiso: “profesor de letras, subversivo ideológico; a éste lo conocemos; Blanquita, militante, sabe; éste hace quilombo en la villa; estudiante de derecho, amigo de Blanquita, militante”. Entre todos ellos

<sup>45</sup> También Lucía Cedrón desde el registro ficcional da cuenta de la militancia de sus padres, en el cortometraje *En ausencia* (2002) y en el largometraje *Cordero de Dios* (2008). En palabras de Cedrón, “Todas las películas son autobiográficas. Yo hice una especie de Frankenstein, [...] y desde ahí construí una historia de ficción que yo llamo ‘una metáfora literal’, que es un contrasentido” (Muñiz, 2013: en línea).

<sup>46</sup> El guión de *Garage Olimpo* se basa en la experiencia de su director y en un arduo trabajo de investigación a partir de cuatro testimonios de sobrevivientes. Por ejemplo, el número AO1 que se le otorga a María cuando llega al centro clandestino es el mismo que tuvo Bechis durante su secuestro en el Club Atlético. Es decir, Bechis propone esta historia a partir de su propia experiencia como ex detenido desaparecido.

Félix elige al último y lo lleva al “quirófano” (la sala de torturas) diciéndole: “te voy a lavar esas ideas raras que tenés en la cabeza”. Esta escena da cuenta de uno de los mayores logros del filme al representar el compromiso político y social de los militantes. A pesar de ello, en *Garage Olimpo* no se nombra a ninguna organización revolucionaria como si la militancia pudiese ser representada pero todavía no puesta en palabras.

En 2003, la llegada de Néstor Kirchner al gobierno produjo un cambio en la agenda pública y puso en primer plano los temas relacionados con los derechos humanos. Dentro de un amplio corpus de películas que retratan el período dictatorial después de esa fecha, se encuentran algunas que dan cuenta de la militancia de los jóvenes setentistas como *Hermanas* (2005) de Julia Solomonoff, *Cordero de Dios* (2008) de Lucía Cedrón e *Infancia clandestina* (2011) de Benjamín Ávila. Otras como *Andrés no quiere dormir la siesta* (2009) de Daniel Bustamante y *Kamchatka* (2002) de Marcelo Piñeyro conforman sus relatos a partir de una mirada infantil sobre el compromiso político y social de los padres (algo que también hace *Infancia clandestina*): narradas desde un presente dictatorial, comparten un relato que linda entre el mundo adulto y el infantil, entre la militancia política y la vida cotidiana de familias que atravesaron la fragmentación de los afectos e incluso la clandestinidad forzada, focalizándose en el punto de vista de un niño.

*Hermanas* se desarrolla a partir de la militancia política de Natalia, una de sus protagonistas. Ambientada en 1984, narra el reencuentro de dos hermanas que han pasado ocho años sin verse a causa de la dictadura militar: Elena (interpretada por Valeria Bertuccelli) y Natalia (interpretada por Ingrid Rubio). Elena, la mayor, vive con su marido y su hijo Tomás en Texas, lugar en el que acaban de establecerse. Natalia desde 1976 vive un exilio forzado en España luego de que Martín, su novio y compañero de militancia, fuera secuestrado y desaparecido a causa de la represión militar. A pesar del retorno de la democracia no se atreve a volver a la Argentina pero decide en cambio visitar a su hermana en los Estados Unidos. Durante ese reencuentro cargado de recuerdos en apariencia banales, las hermanas vuelven sobre lo sucedido en 1976 y afloran viejos interrogantes que habían quedado pendientes, como el secuestro y desaparición de Martín, novio de Natalia.

Por su parte *Cordero de Dios* relata desde el presente de 2001 la historia de Teresa, una ex militante setentista que está exiliada en París desde hace mu-

chos años. Guillermina, su hija, vive en Buenos Aires con su abuelo, quien es víctima de un secuestro extorsivo. Teresa llega a la Argentina para ayudar a Guillermina a negociar con los secuestradores. El regreso de Teresa trae a la memoria antiguas tensiones y el reclamo latente de un secreto que quebró la relación entre ella y su padre durante los 70. Si bien Teresa no le puede perdonar al padre haberle ocultado la verdad acerca de la muerte de su marido, Paco, ese mismo silencio también puede quebrar la relación entre Teresa y su hija Guillermina, quien en una escena cargada de nerviosismo y angustia le dice a su madre que necesita saber lo que pasó y los verdaderos motivos de su exilio.

Tanto *Hermanas* como *Cordero de Dios* centran sus relatos en la militancia de sus protagonistas. Si bien lo hacen desde perspectivas diferentes, pueden encontrarse puntos de contacto como la diegética presente-pasado para organizar el relato, el uso de *flashbacks* para reconstruir la militancia de sus protagonistas, el exilio forzado en Europa y por último la decisión tanto de Natalia como de Teresa de testimoniar acerca de lo sucedido en 1976. Ambas películas se rigen por la “colaboración” de un familiar a fin de salvar a las jóvenes protagonistas. En la película de Solomonoff, la colaboración de Elena evita el secuestro de Natalia; en la de Cedrón, la colaboración del padre de Teresa permite que su hija quede en libertad luego de ser secuestrada y torturada en un centro clandestino. Pero esas colaboraciones se traducen en desaparición y muerte: la desaparición de Martín, el novio de Natalia y militante de la organización Montoneros, en un caso; y la muerte en un confuso operativo policial de Paco, el marido y compañero de militancia de Teresa, en el otro.

Ni Solomonoff ni Cedrón revelan la biografía de los militantes y si bien *Hermanas* nombra la organización Montoneros, no se sabe el grado de compromiso de Martín en ella. De Paco se conoce todavía menos y la información a la que se accede no permite saber cuán implicado estaba en la transformación revolucionaria. A pesar de ello, ambas películas muestran a los militantes con armas de fuego. En *Hermanas*, en una escena un grupo de activistas ataca un destacamento policial y al verse frustrado el asalto uno de los jóvenes dispara e hiere al policía que custodia el ingreso; en otra escena, Elena, la hermana de Natalia, encuentra un bolso lleno de armas en la casa que usan los fines de semana. En *Cordero de Dios* se ven revólveres en una escena muy



fugaz en la que Paco y unos compañeros hablan en voz baja y mientras acomodan las armas son interrumpidos por sus hijos.

*Infancia clandestina*, cuyo director es hijo de una desaparecida, es el filme que hasta el momento mejor retrata el compromiso militante.<sup>47</sup> Su argumento se centra en la historia de un niño de doce años, Juan (interpretado por Teo Gutiérrez Moreno), su madre Cristina (interpretada por Natalia Oreiro), su padre Horacio (interpretado por César Troncoso) y una pequeña hermana de apenas un año de edad. La película narra la cotidianidad de Juan cuya infancia está determinada por la vida clandestina de sus padres, integrantes de la organización Montoneros. El relato comienza en 1975 y culmina en 1979, año en que algunos dirigentes de Montoneros vuelven del exilio en Cuba para llevar adelante la “Contraofensiva”.<sup>48</sup>

La película se abre con un primer plano de Juan llegando a una casa con sus padres en 1975. Cuando bajan del coche, Daniel (nombre de combate de Horacio) se da cuenta de que hay un auto con las luces apagadas esperándolos y advierte a Charo (nombre de combate de Cristina), quien empuja al piso a Juan, saca un arma de su bolso y en medio de la noche se tirotea con el grupo parapolicial. Este pasaje cargado de tensión cobra una fuerza inusitada a través de potentes viñetas animadas en que la profundidad de los colores da fuerza a las imágenes. Ávila elige el rojo para el fuego de los disparos y la sangre, el amarillo para el miedo, y toda la escena se condensa en la oscuridad del negro que

quizás simbolice el porvenir.<sup>49</sup> Otra escena sumamente significativa en relación al uso de armas es cuando en 1979 y ya de regreso de Cuba, un grupo de compañeros entran en la casa clandestina de Daniel y Charo para recibir “los elementos de defensa” (un arma para cada compañero) e instrucciones sobre “la conformación de las tropas de gestación número 2, pelotón 1 y 2”. Una tercera escena se desarrolla en la misma casa cuando los padres de Juan y el tío Beto escuchan una sirena, creen que vienen a buscarlos, toman pistolas y escopetas y se preparan para un enfrentamiento que no se produce porque el auto policial toma otro camino.

Con gran lucidez, Ávila propone pasajes que dan cuenta de los ideales del grupo revolucionario, por ejemplo cuando los compañeros llegan vendados a casa de Daniel y Charo para recibir instrucciones acerca de cómo continuar la Contraofensiva. Una vez bajadas las persianas, los compañeros reciben la orden de quitarse las vendas, se alinean y bajo las órdenes de mando “¡firmes!” y luego “¡descanso!” se preparan para recibir directivas. Acto seguido, afirman los ideales de la organización con el grito de “¡Presente!” cuando se leen los nombres de los militantes caídos en combate. A esta larga secuencia le sigue un ejemplo de la cotidianidad en la vida militante allí mientras Daniel prepara un asado y Charo junto a los compañeros canta *Sueños de juventud*.

Una breve pero intensa participación de María, la abuela del niño (interpretada por Cristina Benegas), también pone de relieve la tensión entre vida cotidiana y militancia. María representa la voz de la razón ya como madre y abuela les ruega que se vayan del país porque “Acá están matando gente”. Con preocupación les propone que la dejen a ella criar a los niños lejos del peligro pero la respuesta de Charo es contundente: “si me pasa algo prefiero que los críen los compañeros antes que entregártelos a vos”. Madre e hija son mujeres que desde perspectivas diferentes luchan por cuidar a su familia. Entre gritos y reproches la tensión del diálogo representa uno de los mejores logros del filme y el director, con agudeza e inteligencia, no toma partido sino

<sup>49</sup> Cabe señalar que hay otras dos escenas en las que Ávila emplea la estrategia discursiva de las imágenes animadas para representar escenas de violencia y cargar de intensidad el relato: una narra en trazos infantiles las estrategias del Che Guevara para pasar de incógnito a otro país; la otra, de naturaleza onírica, es aquella en que el protagonista sueña con los momentos previos a la muerte del tío Beto.

<sup>47</sup> Si bien se trata de una coproducción entre Italia, Argentina y Brasil, no quisiéramos dejar de mencionar *Complici del silenzio* (2008) de Stefano Incerti, una película con varias escenas en que militantes y represores combaten con armas de fuego. Entre otras se destaca el intento de allanamiento de un departamento en el que se produce un enfrentamiento armado entre el grupo parapolicial y los militantes.

<sup>48</sup> Horacio y Cristina están decididos a regresar a la Argentina y por ello graban en un casete instrucciones para que Juan entre al país bajo el nombre falso de Ernesto (en homenaje al Che Guevara). Antes de despedirse, Cristina justifica su decisión: “Esto lo estamos haciendo porque entendemos que, bueno, es el momento para continuar con nuestra lucha”. Sin entender demasiado, Juan/Ernesto hace lo que le piden sus padres, entra al país con una familia que no es la suya, se encuentra con su tío Beto (interpretado por Ernesto Alterio) y finalmente llega a una casa donde se reencuentra con sus padres. Sobre el tema de la Contraofensiva véase *La Voluntad* (1997) de Eduardo Anguita y Martín Caparrós; *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla setentista* (2005) de Pilar Calveiro; *Fuimos soldados. Historia secreta de la Contraofensiva montonera* (2006) de Marcelo Larraquy; y los trabajos de Carlos Altamirano y Hugo Vezzetti.

que invita a la reflexión en un pasaje que muestra los dos puntos de vista encontrados. “¿Vos querés que tus hijos sean guerrilleros?”, pregunta la madre, a lo que la hija responde: “¿Cuál es el problema de ser guerrillero?”. “Sí, que te maten”, responde la madre, tras lo cual la escena concluye con el abrazo desesperado entre madre e hija y la promesa de que “va a estar todo bien”. *Infancia clandestina* se basa en hechos reales, como se lee durante los créditos iniciales de la película, pero según el director “no es autobiográfica” (Ranzani, 2012: s. p.). Lo que se propone el joven director es narrar desde otro punto de vista la vida cotidiana de los militantes en la clandestinidad y dar cuenta de que no sólo existió el horror permanente sino que era “una de las tantas cosas de esta historia, pero no es eso solamente” (Ranzani, 2012: s. p.). Es claro que Ávila no busca ajustar su relato a las memorias públicas o a lo políticamente correcto sino ofrecer un nuevo testimonio acerca de la militancia, utilizando el cine como vehículo contra el olvido. Al respecto Ávila comenta: “las historias que se habían contado en relación a la dictadura olvidaron dar cuenta del costado más humano: la cotidianidad de esos militantes [...] que tenían una vida detrás de esa lucha”.<sup>50</sup> Pero sobre todo, la película de Ávila cuestiona los discursos cristalizados respecto al accionar de los militantes montoneros que hasta el momento no se ponían en tela de juicio: no propone una crítica directa a la militancia setentista pero sí abre espacio a nuevas lecturas y elaboraciones del pasado.

### *De no sabe nada, nada o casi nada a lo sabe todo, todo o casi todo (1983-2013)*

Valiéndonos del cine como vehículo de transmisión cultural se intentó trazar un recorrido que contempla las producciones cinematográficas que abordan la (re)presentación de la militancia setentista. Se puede decir que los apartados que se proponen en este artículo dan cuenta de treinta años en que la producción audiovisual argentina, como la sociedad, pasó de un primer

período caracterizado por la búsqueda de verdad y justicia en el que la militancia estaba absolutamente negada (1983-1989), al (re)conocimiento de su existencia pero no de su representación (1989-1996), para finalmente comenzar a representársela como compromiso social (1996-2013).

Dicho de otro modo, los primeros años de democracia están marcados por las dos películas que plasman las estrategias del período alfonsinista: *La historia oficial* y *La noche de los lápices*. En la primera, Ana asegura que no tiene idea por qué la secuestraron y torturaron ya que ella no tenía ninguna relación con la militancia. En la segunda, se deja en claro que los estudiantes secuestrados no son militantes de una organización política sino simpáticos y alegres jóvenes que participan en el centro de estudiantes de su escuela.

Más tarde, en una Argentina marcada por las leyes de “Obediencia debida” y “Punto final” *La amiga* muestra la lucha de una madre por conocer el paradero de su hijo desaparecido. Y en un ambiente social signado por los indultos decretados por el presidente Menem, *Un muro de silencio* plantea por primera vez los límites de la representación en tres puntos centrales del relato: la construcción de la figura del militante político y del desaparecido; las tensiones entre memoria y olvido; y las dificultades de una extranjera para comprender un pasado al que le resulta casi imposible acceder. Tanto en *La amiga* como en *Un muro de silencio* no hay escenas de violencia estatal explícita sino más bien secuelas de dicha violencia bajo la mirada incierta de familiares que conviven con la incógnita de no saber cuál ha sido el destino de sus seres queridos. En ambas películas comienza a vislumbrarse una crítica a la pasividad de la sociedad civil ante lo sucedido y si bien la militancia no se niega como en el caso del primer “momento de la memoria”, aún no nos encontramos frente a una representación que dé cuenta del compromiso social setentista: habrá que esperar el siguiente “momento de la memoria” para comenzar a ver a los desaparecidos en la pantalla grande.

En el tercer grupo de largometrajes comienza a evidenciarse la presencia del compromiso social a través de la militancia de base y la militancia de acción. En este “momento de la memoria” el militante ocupa un espacio en la (re)presentación cinematográfica y el desaparecido comienza a “aparecer” en la pantalla, con *Garage Olimpo* como primera película que se encarga de representar a los militantes setentistas seguida luego por *Hermanas* y *Cordero de Dios* donde la militancia también está representada y aceptada, si bien nos

<sup>50</sup> “Entrevista a Benjamín Ávila, director de ‘Infancia clandestina’”. En *Revista Digital Cabal*. <<http://www.revistacabal.coop/entrevista-benjamin-avila-director-de-“infancia-clandestina”>>. Consultado el 04/04/2015.

encontramos frente a una ausencia de identidades políticas definidas (Hancevich y Soler, 2010: 103) ya que todavía no se da a conocer la organización revolucionaria a la que pertenecen los protagonistas. Pero *Infancia clandestina* muestra ya la vida en clandestinidad de una familia integrada por miembros de Montoneros, organización revolucionaria que se enuncia desde los créditos mismos del filme.

En resumidas cuentas, dependiendo de la estrategia memorialista que cada etapa promueva y el interés por la recuperación del pasado reciente, se encontrarán coincidencias entre las políticas estatales y las propuestas audiovisuales o, por el contrario, estas últimas distarán de las figuras que se han convertido en modelos hegemónicos después de la vuelta al estado de Derecho. Por ello no llama la atención la falta de homogeneidad en las diferentes representaciones de la militancia de los 70 a lo largo de los últimos treinta años, pasando de la no representación y negación (primer momento de la memoria en 1983-1989), a la aceptación pero no la representación directa (segundo momento de la memoria en 1989-1996), y por último a la aceptación y representación del accionar revolucionario (tercer momento de la memoria en 1996-2013). Dicho brevemente, con similitudes y diferencias las películas aquí analizadas no son sólo representativas de los cambios producidos a partir de la redemocratización sino de cada “momento de la memoria” que delinea una construcción propia del militante setentista, trazando una suerte de evolución histórica en su representación y construyendo un paradigma que confina a veces entre la cercanía emocional y la distancia emotiva de sus protagonistas.

## Bibliografía

- AMADO, ANA (2009). *La imagen justa. Cine y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Colihue.
- APREA, GUSTAVO (2007). *Cine y política en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de Democracia*. Buenos Aires: UNGS y Biblioteca Nacional.
- BORN, DIEGO, MARTÍN MORGAVI y HERNÁN VON TSCHIRNHAUS (2010). “De cómo los desaparecidos se hacen presentes en el colegio. Los textos escolares de historia de nivel medio en la ciudad de Buenos Aires (1982-2001)”. *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, ed. Emilio Crenzel. Buenos Aires: Biblos, 189-210.
- CALVEIRO, PILAR (1998). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- . (2005). *Familia y Poder*. Buenos Aires: Libros de la Araucaria.
- CONADEP (1984) (prólogo reedición 2006). *Nunca más. Informe Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: Eudeba.
- CRENZEL, EMILIO (ed.) (2010). *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblos.
- . (2008). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- CUARTEROLO, ANDREA (2011). “La memoria en tres tiempos. Revisiones de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia”. *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, eds. Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras. Buenos Aires: Nueva Librería, 339-364.
- DA SILVA CATELA, LUDMILA (2005). “Desaparición, violencia política y dictadura en Argentina. Mapas de la violencia, políticas y ciclos de las memorias”. Ponencia presentada en el Seminario Internacional sobre Memoria e Historia, Guatemala (septiembre).
- ESPAÑA, CLAUDIO (ed.) (1994). *Cine argentino en democracia (1983-1993)*. Buenos Aires: Fondo Nacional.
- GARCÍA, LORENA (2003). “Albertina Carri: La ausencia es un agujero negro”. *La Nación*. <<http://www.lanacion.com.ar/490828-albertina-carri-la-ausencia-es-un-agujero-negro>>. Consultado 1/04/2015.

GIONCO, PAMELA (2011). “Gritando el silencio. Representaciones ficcionales de la última dictadura militar argentina”. *Una historia del cine político y social en Argentina (1969–2009)*, eds. Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras. Buenos Aires: Nueva Librería, 507-527.

HANCEVICH, MALKÁ y LORENA SOLER (2010). “Sobre lo (im)posible de recordar. La representación de los desaparecidos en el cine (1995-2003)”. *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, ed. Emilio Crenzel. Buenos Aires: Biblos, 99-114.

HIRSCH, MARIANNE (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.

JALUKOWICH, EDUARDO y LAURA RADETICH (eds.) (2006). *La historia argentina a través del cine. Las ‘visiones del pasado’ (1933-2003)*. Buenos Aires: La Crujía.

JELIN, ELISABETH (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.

KOHAN, MARTÍN (2014). “Cosa de niños”. *Revista de Estudios de Teoría Literaria* 3.6: 17-21.

MUÑIZ, ERNESTO (2009). “Entrevista a Lucía Cedrón: Danos la Paz”. <[http://www.montevideo.com.uy/nottiempolibre\\_81544\\_1.html](http://www.montevideo.com.uy/nottiempolibre_81544_1.html)>. Consultado 1/04/2015.

NOFAL, ROSSANA (2010). “Desaparecidos, militantes y soldados”. *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, ed. Emilio Crenzel. Buenos Aires: Biblos, 161-188.

NORIEGA, GUSTAVO (2009). *Estudio crítico sobre Los rubios*. Buenos Aires: Pic-Nic.

OBERTI, ALEJANDRA (2004). “La salud de los enfermos o los (im)posibles diálogos entre generaciones sobre el pasado reciente”. *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*, eds. Ana Amado y Nora Domínguez. Buenos Aires: Paidós, 125-150.

OBERTI, ALEJANDRA y ROBERTO PITTALUGA (2012). *Memorias en montaje: escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. La Plata: El Cielo por Asalto.

PITTALUGA, ROBERTO (2007). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, eds. Marina Franco y Florencia Levín. Buenos Aires: Paidós, 125-154.

RAGGIO, SANDRA (2010). “La construcción de un relato emblemático de la represión: la ‘noche de los lápices’”. *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias,*

*representaciones e ideas (1983-2008)*, ed. Emilio Crenzel. Buenos Aires: Biblos, 137-160.

RANCIÈRE, JACQUES (2005). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago: Palinodia.

RANZANI, OSCAR (2012). “Militancia no es sinónimo de muerte, sino de crecer”. *Página/12*. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-25270-2012-05-20.html>>. Consultado 04/04/2015.

VEZZETTI, HUGO (2002). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

———. (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

ZARCO, JULIETA. (2016). *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina (1983-2013)*. Buenos Aires: Biblos.

## Filmografía

-*Cordero de Dios* (2008). Dir. Lucía Cedrón. Prod. Lita Stantic Producciones, Les film d'ici, Serge Lalou, Taeda S.A., Bárbara Sampietro. Argentina, Francia, min. 91.

-*En ausencia* (2002). Dir. Lucía Cedrón. Prod. MPR Producciones, Argentina, min. 15.

-*Garage Olimpo* (1999). Dir. Marco Bechis. Prod. Rai Cinemafiction, Classic, Tele+. Argentina, Francia, Italia, min. 98.

-*Hermanas* (2005). Dir. Julia Solomonoff. Prod. Patagonik Film Group, Tornasol Films, VideoFilmes, Cruzdel Sur Zona Audiovisual. Argentina, Brasil, España, min. 100.

-*Infancia clandestina* (2012). Dir. Benjamín Ávila. Prod. Historias Cinematográficas – Habitación 1520 Producciones, Antártida Producciones, Academia de Filmes, RTA Radio y Televisión Argentina. Argentina, min. 112.

-*La historia oficial* (1985). Dir. Luis Puenzo. Prod. Historias Cinematográficas – Cinemanía, Progress Communications, Argentina, min. 109.

Julieta Zarco

-*La noche de los lápices* (1986). Dir. Héctor Olivera. Prod. Aries Cinematográfica Argentina. Argentina, min. 95.

-*La amiga* (1989). Dir. Jeanine Meerapfe. Prod. Alma Film, Journal Filmproduktion, Jorge Estrada Mora Producciones. Argentina, Alemania, min. 108.

-*Un muro de silencio* (1993). Dir. Lita Stantic. Prod. Lita Stantic, Aleph Producciones S.A., Instituto Mexicano de Cinematografía, Channel 4. Argentina, Gran Bretaña, México, min. 105.

## Cuanto más miro, más veo: dialéctica de la imagen y la palabra en tres obras sobre la última dictadura argentina<sup>51</sup>

Karina Elizabeth Vázquez  
Universidad de Alabama (EE.UU.)

La primera sorpresa fue estúpida; nunca se me había ocurrido pensar que cuando miramos una foto de frente, los ojos repiten exactamente la posición y la visión del objetivo; son esas cosas que se dan por sentadas y que a nadie se le ocurre considerar...

Julio Cortázar, "Las babas del diablo" (2003: 305)

The relation of photography and language is a principal site of struggle for value and power in contemporary representation of reality; it is the place where images and words find and lose their conscience, their aesthetic and ethical identity.

W.J. T. Mitchell, *Picture Theory* (1994: 281)

Las reflexiones de Marianne Hirsch (1997) sobre la función de las imágenes fotográficas en los procesos individuales y colectivos de indagación sobre el pasado han ocupado un papel destacado en estudios recientes sobre la experiencia dictatorial en la Argentina (Fortuny y Blejmar, 2011). Para la estudiosa, las imágenes indiciales<sup>52</sup> no son medios para evocar ese tiempo pretérito, sino para poner en evidencia su carácter fragmentario e inabordable (1992-1993:

---

<sup>51</sup> Gran parte de este ensayo formó parte de mi presentación en Dartmouth College en marzo de 2015. Agradezco profundamente el atento intercambio y los comentarios de Txetxu Aguado, Raúl Bueno y Sebastián Díaz.

<sup>52</sup> Entiendo aquí las fotografías como imágenes indiciales que atestiguan un momento, situación o experiencia (Traversa, 1997).

27). Por su parte, en su reconocido trabajo *On Photography* (1990), Susan Sontag sostiene que las fotografías transmiten momentos o experiencias específicas. Como lo que le sucede al personaje del relato de Julio Cortázar, la mirada repite la perspectiva de la lente y pareciera así abrirnos una puerta de ingreso a la historia de un momento cuyo significante icónico es la imagen. W.J.T. Mitchell, por otro lado, entiende que el proceso de decodificación que se pone en marcha con esta yuxtaposición resulta del movimiento dialéctico entre las figuraciones mentales provenientes de los discursos que constituyen el marco cognitivo desde el cual se interpreta la imagen y las experiencias sensoriales-emocionales que ésta despierta (1986: 11, 43)<sup>53</sup>.

Considero que esta dialéctica invita a cuestionar la hegemonía que tiene el discurso verbal a la hora de revisar el pasado dictatorial y sus efectos. La presencia de la imagen indicial transforma a los lectores en observadores, poniendo en funcionamiento una crítica dialógica entre la formulación actual de las posibles historias que les pusieron cuerpos a las imágenes indiciales y los distintos discursos (verbales y visuales) que recogen el “habla” social sobre esas historias. Por esta razón, sostengo que la presencia de las fotografías, collages y fotomontajes nos permiten ingresar en los complejos procesos de construcción de las subjetividades. No constituyen solamente un intento intergeneracional por “bloquear el olvido”, conectando “la memoria con las postmemorias” (Hirsch, 1992-1993: 8-9), sino que son además una forma menos regulada de “desbloquear la memoria”. Sugiero entonces considerar algunas de las narrativas que hablan de la dictadura y/o sus secuelas como “textos-imágenes”<sup>54</sup> cuya dialéctica se opone al discurso monológico sobre “la memoria” cuestionando la autoridad de la palabra para dar cuenta del pasado.

<sup>53</sup> Vale la pena aclarar que esto no quiere decir que las imágenes y las palabras, los discursos visuales y los verbales, sean lo mismo, sino que en los procesos de decodificación y significación, ambos tienen en común la interacción de operaciones intelectuales y sensoriales. Le agradezco a Sebastián Díaz la sugerencia sobre esta aclaración.

<sup>54</sup> Tomo la noción de “texto-imagen” de Pablo Hernández Hernández (2012), quien en su trabajo sobre las formas en que las artes visuales contemporáneas centroamericanas han dado cuenta del horror de las guerras civiles y dictaduras, toma la idea de W.J.T. Mitchell de conceptualizar de esta manera distintas composiciones (“composites”) constituidas por palabras e imágenes: “[T]he inextricable weaving together of representation and discourse, the imbrication of visual and verbal experience. If the relation of the visible and the readable is [...] an infinite one, that is, if ‘word and image’ is simple the unsatisfactory name for an unstable dialectic that constantly shifts its location in representational practices [...] the ‘imagetext’ might be a symptom of the impossibility of a ‘the-

El objetivo de este ensayo es mostrar que los relatos *Lengua madre* (2010), de María Teresa Andruetto, *Diario de una Princesa Montonera* (2012) de Mariana Eva Perez, y *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy<sup>55</sup>, son “textos-imágenes” cuya dialéctica pone en entredicho el “habla” social de la que se nutren los discursos sobre el pasado, propiciando la exploración de las múltiples y diversas otras historias inscritas en los cuerpos (y corporalidades) capturados por las imágenes indiciales. Estos trabajos re-instalan así los diversos territorios de las experiencias humanas que la represión sistemática y la complicidad civil estigmatizaron al desaparecer material y simbólicamente los cuerpos que las agenciaron. En este sentido, el ensayo no se enfoca en la iconología de las imágenes mentales o en una iconografía particular, sino en el “sensorium” (Williams, 1974) sobre el que imágenes indiciales y representaciones mentales provenientes de lo discursivo se articulan e interrelacionan. Mi análisis por lo tanto no busca demostrar ningún orden *a priori* en lo visual o lo verbal, así como tampoco en los vínculos entre ambas esferas, sino identificar relaciones contingentes que nos permitan reflexionar sobre las formas en que construimos nuestras maneras de mirar; es decir, de percibir y auto-percibirnos en la construcción de las identidades tanto individuales como colectivas.

Los textos que aquí estudio se emplazan en un corpus menos estricto en cuanto a la adscripción a los géneros literarios, el cual de manera ecléctica objeta las demarcaciones entre lo ficcional y lo testimonial, lo autobiográfico y

ory of pictures’ or a ‘science of representation’” [“La intrincada interrelación entre representación y discurso, la imbricación de las experiencias visuales y verbales. Si la relación entre aquello que se puede mirar y lo que se puede leer es [...] de carácter infinito, es decir, si la diada ‘palabra e imagen’ es simplemente una denominación insuficiente para referir a una relación dialéctica que continuamente cambia su emplazamiento en el campo de las prácticas de representación [...] el concepto ‘texto-imagen’ podría ser un síntoma de la imposibilidad de elaborar una ‘teoría de las fotografías’ o una ‘ciencia de la representación’; traducción mía] (Mitchell, 1994: 83).

<sup>55</sup> En esta selección opero con el concepto de Andrés Avellaneda de “serie literaria”, a la que define como “[un] conjunto de textos cuya verdadera significación (o por lo menos una de cuyas significaciones) nace de estudiarlos como parte de un sistema mayor que los engloba y los explica; vale decir, textos que pasan a significar algo diferente cuando se los conecta con otros componentes de la serie literaria a que los asignamos, sin que por ello pierdan su significado individual y sin que se niegue su posible pertenencia a otras series literarias [...] La propuesta de examinar una serie literaria desde el ojo de una forma específica interesa en la medida en que se logre articular un interrogante sobre la práctica concreta de esa forma: es decir, sobre su lugar en la serie y su existencia en medio de otras alternativas posibles...” (Avellaneda, 1994-1995: 219).

lo inventado, lo documental y lo creado.<sup>56</sup> Una de las características más llamativas, especialmente en textos de los últimos tres años, es la combinación de variedades de texto e imágenes, que dota a las obras de una “textura” o “relieve” que trasciende tanto el poder significativo de la palabra, como la temporalidad de las imágenes.<sup>57</sup> Con la incorporación del enunciado indicial, estas obras buscan erosionar el “habla” social de la época, aquel que reprodujo el “por algo será”, así como también desmontar los discursos que en el presente enaltecen la figura del militante. No obstante, lo que me interesa abordar es la forma en que los códigos de percepción y las estructuras emocionales dinamizadas por las imágenes cuestionan la jerarquía de esa “habla” social del momento, así como de distintos discursos posteriores.

Al igual que el vasto corpus de textos que desde finales de la última dictadura han abordado la experiencia represiva desde diferentes perspectivas, el enfoque de estas autoras está atravesado por el componente generacional: en el caso de Andruetto encontramos las miradas de quienes tuvieron una experiencia directa de los momentos previos al golpe de estado de 1976, y obvia-

<sup>56</sup> A cuarenta años del golpe militar, el corpus es vasto y podemos mencionar textos canonizados y ampliamente analizados desde los discursos académicos tales como *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia y otros menos estudiados como *En el corazón de junio* (1980) de Luis Guzmán, *Soy paciente* (1980) de Ana María Shua y *Río de las congojas* (1980) de Libertad Demitrópulos, que inauguraron con su “modo de decir lo político” una reflexión sobre lo represivo y sus efectos. Otros trabajos se encuentran en el borde entre la ficción, la no-ficción y el testimonio, como *El fin de la historia* (1996) de Liliana Hecker o *Una sola muerte numerosa* (1997) de Nora Strejilevich, entre otros. Y hay textos más recientes como *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002) de Luis Guzmán, *La mujer en cuestión* (2003) de María Teresa Andruetto, *La vida por Perón* (2004) de Daniel Guebel, *Un yuppie en la columna del Che Guevara* (2011) de Carlos Gamerro, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron, y *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles, entre otros. Este amplio y progresivo corpus ha sido periodizado según temáticas, aspectos estilísticos y de género en relación con los discursos sociales y políticos. Ha sido vasta y diversa la producción de lecturas críticas de estos textos, la cual ha señalado, entre muchos otros aspectos interesantes de estas literaturas, la importancia de la mirada intergeneracional, las cuestiones de estilo, género literario y mirada de género a la hora de producir tropos que van desde la representación del ausente y la culpa vía el síntoma, hasta la manifestación del enojo y el reclamo de los hijos por medio del humor y la ironía (Reati, 2004; Sonderéguer, 2000; Plotnik, 2007; Pubill, 2009; Vázquez, 2013a; entre otros). Cabe mencionar que al mismo tiempo ha habido una creciente producción de trabajos en el campo de las artes visuales en el que también se han registrado peculiaridades tanto en los enfoques temáticos, como en los tratamientos estéticos según contextos históricos y variables generacionales.

<sup>57</sup> Me parece importante notar la definición de W.J.T. Mitchell sobre el “giro visual” que desde la década del noventa viene apareciendo como una constante tanto en el campo creativo, como en el

mente de la represión posterior, mientras que en los casos de Perez y Urondo Raboy estamos frente a las voces de los hijos, es decir, de quienes fueron víctimas directas del terrorismo de Estado siendo niños. Estas diferencias generacionales son centrales, como se verá más adelante, a la hora de explicarnos las formas en que las autoras trabajan la relación entre la palabra y la imagen.

A partir de la derogación de las Leyes de Obediencia Debida y Punto final en el año 2005, se reabren causas como las del robo de bebés y se inician juicios colectivos por los delitos cometidos en los centros clandestinos de detención que funcionaron en distintas regiones del país. También se inician juicios en relación con el accionar represivo previo al golpe militar de 1976, como por ejemplo el procesamiento por los fusilamientos de militantes Montoneros y del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) en la localidad de Trelew el 22 de agosto de 1972. En este contexto judicial que reconoce marchas y contramarchas, se hace cada vez más patente la sistematicidad del accionar represivo al confirmar la participación estratégica de los grandes grupos económicos y al exponer la incumbencia de la sociedad civil.<sup>58</sup> Asimismo, la cre-

epistemológico: “... a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality. It is the realization that *spectatorship* (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure) might be as deep a problem as various forms of *reading* (decipherment, decoding, interpretation, etc.) and that visual experience or ‘visual literacy’ might not be fully explicable on the model of textuality” [“... un redescubrimiento de orden post-lingüístico y post-semiótico de la fotografía como una dinámica compleja entre visualidad, aparatos, instituciones, discurso, cuerpos y figuración. Se trata de la concreción de aquello entendido como cultura del espectador (la mirada, la contemplación, la ojeada, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual), que podrían constituirse en un problema dadas las diversas formas de *lectura* (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.), y el hecho que la experiencia visual o el ‘entrenamiento visual’ no pueden ser totalmente explicados a partir de un modelo basado en la textualidad”; traducción mía] (1994: 16).

<sup>58</sup> Al mismo tiempo, dado el tono interdisciplinario y colaborativo en el que se encuadran muchas de las iniciativas tanto críticas como creativas, es importante notar que la exploración sobre el papel de la sociedad civil se ha enriquecido con la contribución de muchos trabajos del campo de las ciencias sociales, que abordan las décadas del sesenta y setenta enfocándose en las problemáticas de género dentro de la militancia, los desencuentros entre feminismo y activismo político, relaciones familiares y política, y los cambios en la relaciones de género en el ámbito laboral, profesional y educativo (Grammático, 2011; Andújar, D’Antonio, Gil Lozano, Grammático y Rosa, 2009). Junto con el abordaje crítico de las zonas de clivaje del proyecto revolucionario que en distintas latitudes latinoamericanas durante los sesenta y setenta tuvo como directriz desmontar la moral burguesa, también ingresan al cuestionamiento crítico la incipiente espectacularización de la política, la cultura del consumismo y el individualismo, y las transformaciones en la masculinidad poste-

ación de museos y centros para la memoria ha promovido el papel de las artes visuales, ya sea a partir de programas institucionales como de iniciativas propias de hijos de desaparecidos, en las que el ejercicio fotográfico que parte de búsquedas personales pasa luego a integrar testimonios y viceversa.<sup>59</sup>

Marianne Hirsch señala que las fotografías incorporadas en la narrativa como “texto metafotográfico” son parte del mecanismo por el cual las distintas generaciones negocian las narraciones sobre el pasado con su propia imaginación y percepción de los hechos. La revelación, por medio de las fotos, de aquello que fue y pudo seguir siendo de no ser por su destrucción violenta, sería la instancia en la que las nuevas generaciones abordan el pasado y la memoria sobre ese pasado desde un presente que, gracias a la presencia de la imagen y su potencial emocional, abre el espacio para los interrogantes y la visualización de las contradicciones (1992-1993: 9). Sin embargo, creo que las tensiones que revela la relación dialéctica entre palabra e imagen en los trabajos de Andruetto, Perez y Urondo Raboy nos muestran que las imágenes tienen una función equivalente en el plano semántico, cuestionando así el poder significativo del discurso verbal en la construcción de figuraciones mentales. En este sentido, sigo la propuesta de W.J. T. Mitchell, que considera que tanto las imágenes mentales como las imágenes propiamente dichas tie-

---

riormente a la dictadura (Vázquez, 2013b; Manzano, 2014). Por otra parte, se han llevado a cabo trabajos de investigación sobre los medios de prensa de la militancia que se enfocan en su retórica verbal y la presentación de ciertos tropos a partir del comic (Gamarnik, 2012; Manzano, 2009; Messoulam y Nussembaum, 2007; Reati, 2009; Schindel, 2012).

<sup>59</sup> Surgen así trabajos como *El viaje de papá* (2005) de Pedro Camilo Pérez del Cerro (2005), *Cómo miran tus ojos* (2007) de María Soledad Nívoli, y *Pozo de aire* (2009) de Guadalupe Gaona, que combinan fotografía y texto, y han sido minuciosamente analizados a partir de las propuestas de Marianne Hirsch y Walter Benjamin, entre otros (Fortuny y Blejmar, 2013; Kaplan, 2014). En particular el de Nívoli, quien recupera y revela las diapositivas tomadas por su padre (desaparecido) en 1965 durante un viaje a Bariloche. Entrar en la mirada de aquel que no está y recuperar un mundo de sensaciones y experiencias es en gran medida lo que nos recuerda el relato de Cortázar. Es esta voluntad por mirar con otros ojos y por ingresar y descubrir otras formas de percibir lo que me interesa de las obras que analizo en este ensayo. Si consideramos que la presencia de la argumentación visual es una puerta de entrada al campo de la indagación sobre la naturaleza de las experiencias en las que se forjaron esas identidades pasadas, tanto el álbum de familia que se recompone visualmente con las fotografías, como el retrato de una época social que revela poses, gestos y corporalidades sugiriendo formas de relacionarse con el entorno, parecerían conducirnos a pensar que recuperar la identidad, para quienes nacimos en los setenta (más allá del grado de afectamiento por la política represiva), es una cuestión no tanto de memoria cuanto de descubrimiento sobre las formas en que la percepción de las corporalidades forman parte de la construcción continua de la identidad.

nen en común el ser inestables e involucrar la interpretación multisensorial (Mitchell 1986: 13). Creo que en los trabajos analizados, especialmente los de María Teresa Andruetto y Ángela Urondo Raboy, las imágenes indiciales no invocan (a modo de *fantasmata*<sup>60</sup>) al ausente, sino que mediante su ubicación entre nosotros y el ámbito de lo real hacen “aparecer” sus percepciones y miradas como parte de un diálogo del cual dejamos de tener el control.

## Dialéctica de la bandolera y del batón en *Lengua madre* de María Teresa Andruetto

*Lengua madre* (2009), de la escritora cordobesa María Teresa Andruetto, nos presenta la historia de Julia, una militante que tras pasar a la clandestinidad hacia 1975 en la ciudad de Trelew, queda embarazada estando escondida y da a luz a su hija Julieta en 1978. Mientras permanece oculta, entrega la niña a sus abuelos maternos que viven en la provincia de Córdoba para que ellos la críen. Una vez recuperada la democracia, en vez de retornar a Córdoba y reunirse allí con su hija y sus padres, Julia resuelve permanecer en Trelew por su actividad profesional docente y periodística. Hacia mediados de los noventa, mientras Julieta cursa su doctorado en humanidades en Europa y trabaja en su tesis sobre la escritura de mujeres, en particular la escritora inglesa Doris Lessing, Julia se enferma. A pesar de sus pedidos, Julieta retrasa su viaje a la Argentina hasta que finalmente Julia se agrava y entonces aquélla decide viajar; pero ya es tarde y llega solamente para enterrarla. Paradójicamente, este desencuentro final es el inicio de un reencuentro entre Julieta y su madre, ya que durante el tiempo en que debe quedarse en la casa materna para cerrarla tiene oportunidad de encontrarse con una caja de cartas (cronológicamente desordenadas), recortes de periódicos y material impreso diverso, así como fotografías que Julia le dejó para ese preciso momento. Asimismo, tiene oportunidad de recorrer los espacios que habitó su madre hasta su muerte y de conversar en varias

---

<sup>60</sup> Entiendo el concepto tal como lo describe Mitchell a partir de su interpretación de Aristóteles: “revived versions of those impressions called up by the imagination in the absence of the objects that originally stimulated them...” [“versiones revividas de las impresiones o sensaciones desperdadas por la imaginación ante la ausencia de los objetos que originalmente las produjeron...”]; traducción mía] (1986: 10).



oportunidades con algunas de las personas, extrañas para ella, que acompañaron a Julia después del insilio. De la mano de una voz omnisciente que se limita a dar cuenta de lo que va encontrando Julieta, los lectores seguimos sus mismos recorridos y armamos juntos el rompecabezas de su identidad.

Texto y fotografías se intercalan de modo tal que éstas no cumplen una función confirmatoria de las imágenes mentales sugeridas en la narrativa; es decir, el *anclaje* (Barthes, 1978) entre lo textual y lo visual no es exclusivamente el de un reforzamiento semántico en una u otra dirección. Las fotografías ocupan solamente una parte de la página y siempre cuentan con una leyenda que señala el momento, el lugar y las personas que aparecen en ellas, o dan cuenta de las coordenadas donde fue encontrado un objeto. La mayoría recoge distintos momentos en la vida de Julieta, solamente tres de su madre, y material diverso que incluye desde dibujos escolares de Julieta hasta las solicitadas que su madre apoyó en su compromiso con los trabajadores de Trelew hacia los años noventa. Este material visual se intercala con las cartas que Ema, madre de Julia y abuela de Julieta, le comenzó a mandar a su hija durante el insilio en Trelew, y que continuó mandándole posteriormente una vez recuperada la democracia tras la decisión de Julia de quedarse en la ciudad patagónica.<sup>61</sup> Aunque estos documentos se hallaban en posesión de Julia y por ende Julieta no puede encontrar allí las respuestas de su madre a Ema (aunque puede deducirlas por algunas referencias que hace ésta en sus misivas), sí halla dos cartas y dos notas de su madre que son las que abren y cierran el relato, así como un conjunto de fotografías, cartas de antiguos compañeros de militancia, recortes de periódico, solicitadas y dibujos.

En este ensayo me enfoco en una *serie fotográfica* (Sontag, 1990) compuesta por las siguientes fotos: Julia con su mamá en 1974, y luego con un bebé; Julieta junto a sus abuelos en 1978; Julia con unos conocidos un tiempo antes de morir; y Julieta con su prima hacia 1987. A lo largo de la novela, cada una de estas fotos acompaña un fragmento de una carta o una descripción por parte de la voz narrativa. De manera interesante, frente a las imágenes mentales producidas a partir del discurso, el testimonio que brinda la fotografía adquiere otra significación cuando se lo considera dentro de la serie de fotografías. Como

<sup>61</sup> También se incluyen cartas y una foto del padre de Julieta, y misivas de ex compañeros de militancia, en las que se pone en evidencia una discusión sobre el exilio y las reparaciones económicas.

señala Sontag, a diferencia de la fotografía, que se concentra en un momento o experiencia dada, la serie fotográfica señala procesos en la historia cuyos significantes no se encuentran en las imágenes sino que se hacen visibles al colocarlas en serie. Cuando me refiero a que las imágenes fotográficas de *Lengua madre* dan cuenta de un proceso de subjetivación complejo, lo que señalo es precisamente que una vez colocadas en serie cuentan otra versión de la historia, al abrir paso a otros significantes que no se encuentran en las imágenes en sí sino en las formas de mirar el pasado distanciándose críticamente de las imágenes mentales impartidas desde el “habla” social de este pasado.

La serie fotográfica se inicia con la imagen de Julia con su mamá, Ema, que acompaña una nota que aparentemente Julia, camino a Trelew, nunca llegó a enviarle a su madre, y en la que daba una dirección para que le escribieran. La imagen muestra a Julia y Ema en la vereda de la casa materna en Aldao (provincia de Córdoba). Está tomada hacia 1974, es decir, un año antes de que Julia pasara a la clandestinidad al intensificarse la militancia y la lucha armada, seguidas por el insilio hacia 1975:



Imagen 1: Julia con su madre Ema en la vereda de casa.

Madre e hija están apoyadas contra la pared y ambas llevan vestidos floreados, pero el estilo batón de la primera contrasta con la solera de la segunda. Las líneas rectas y el color oscuro acompañan la gravedad del rostro materno, mientras que el color claro y la amplitud y movimiento de la falda que deja ver la entrepierna resaltan las formas femeninas de Julia y traslucen un entusiasmo vital. Al mismo tiempo, la solera deja ver una bandolera cruzada. Los brazos de la madre a la espalda sugieren una actitud desaprobadora que a su vez parece encontrar eco en el ojo de la cámara, mientras que la sonrisa de la hija con las manos en la cintura indica un alegre desenfado. Este contraste es un *punctum* (Barthes, 1980) visual que testimonia de manera emblemática en la figuración física un choque generacional. La disonancia entre ambas expresiones pone de manifiesto la desaprobación de la madre y la actitud desafiante y vital de la hija; las manos de Ema detrás de la espalda parecen indicar una mezcla de resignación y denegación o reprensión pasiva. La postura de Julia, apoyada contra la pared, sugiere confianza y seguridad. No sabemos quién tomó la foto, probablemente el padre de Julia, y eso tal vez explique la mirada de cómplice seriedad o preocupación de la madre.

Esta fotografía señala la existencia de una tensión entre madre e hija que bien puede indicar aquella otra de corte generacional entre los militantes y sus padres. Es una especie de mensaje visual codificado que parece también sugerido por la voz narrativa al anunciar que se trata de “[u]na foto que se lo revela todo...” (Andruetto, 2010: 23). La lectura de las cartas de Ema a Julia le revela a Julieta que, en primer lugar, sus abuelos maternos cuestionaron duramente el embarazo (ya en la clandestinidad) de Julia, culpándola por sus ideas:

... la noticia del embarazo nos dejó mudos (todavía estamos reponiéndonos). Tu padre me dice que no es momento de hacer reproches [...] YA SE que es difícil estar lejos, claro que lo sé, para nosotros también es difícil, ¿o te creés que nos gusta? [...] en fin, habrá que tener paciencia y vos tendrás que olvidar un poco tus ideas si querés empezar de nuevo, si querés arrancar alguna vez [...] ¿Te acordás cuántas veces te rogué, te supliqué y hasta te soborné pidiendo que te moderaras un poco en tus ideas? ¿te acordás de las veces que te pedí que te callaras la boca para que pudieras conseguir algo por acá?... (Andruetto, 2010: 35: 55)

Sin embargo, una vez que Julia les manda a Julieta recién nacida, la retórica de Ema intercala la acusación con el agradecimiento: “Hemos tenido mucho miedo, mucho, terror de que no estuvieras bien, paralizados pensando en el parto, pero ahora ya todo pasó, gracias a Dios, y tenemos a Julieta [...] ella será nuestra princesita y nos hará felices a todos, será nuestra bendición...” (Andruetto, 2010: 36). Esta sección se acompaña de la foto de Julieta bebé con sus abuelos, quienes la sostienen sonrientes en actitud paternal, recibéndola como una hija. Es de notar que ninguno de los padres de Julieta puedo haber tomado esa fotografía, por lo que tanto en la imagen indicial como en la realidad concreta de la que surge, los abuelos eran los padres de hecho. Mientras tanto, la voz narrativa aclara que “... [D]esde que puede recordar y, según dicen las fotos, también desde antes, había un hombre viejo que la alzaba como un padre y una abuela que estaba presente siempre, que le cosía vestidos, que le preparaba meriendas, que revisaba sus deberes...” (Andruetto, 2010: 36). Esta imagen contrasta con aquella en la que Julia mira por una ventana mientras tiene alzado a un bebé, mostrándole a Julieta una escena que nunca sucedió entre ellas y que la conmueve profundamente: “... su madre debe haber tenido la edad que ella tiene ahora [...] es el documento de una ausencia que podría tocar...” (Andruetto, 2010: 33).

La secuencia de los hechos revelados por las cartas complementa de manera disonante los recuerdos de Julieta y le anuncia que esos abuelos fervorosos fueron sus padres porque, por un lado, Julia no podía estar allí, y por el otro, porque ellos mismos naturalizaron su ausencia con sus acusaciones, prejuicios, miedos y castigos, convirtiéndose así en cómplices pasivos de la represión estatal. Si la fotografía de su madre con la solera y la bandolera transmite un impulso vital que contrasta con el discurso acusatorio de la abuela, evidenciando así las tensiones intergeneracionales, la imagen de Julieta con sus abuelos transmite un fervor que contrasta con el dolor de la ausencia materna. De este modo, podemos observar que las fotografías documentan la temporalidad histórica pero no confirman las imágenes mentales proyectadas por la narración de los sucesos. A la historia transmitida con el amor de los abuelos, Julieta comienza a agregarle la del desencuentro generacional, la complicidad civil pasiva y la apropiación:

... se crió con gente grande en una casa donde nada era más importante que el amor, y entonces se pregunta por qué las cosas habrían sucedido de ese modo y por qué sus padres—por qué su madre que como ella se había criado en esa casa—habrían ahogado sus mejores sentimientos para correr detrás de una idea [...] No sabe si será capaz de aceptar las respuestas, pero quisiera descubrirle un sentido a lo que ve... (Andruetto, 2010: 32)

Frente al discurso de la abuela, el silencio de Julia se hace cada vez más presente, casi como un grito que rompe el mutismo de las imágenes y contesta las cartas acusatorias de aquélla, dejando en claro para Julieta que la madre por miedo quería dar a luz en Aldao pero Ema le impidió regresar:

Un día llegó la noticia de que estabas embarazada, pues bien, eras una chica liberada, no pensaste en tu papá y tu mamá que estaban lejos, mientras acá sucedía todo lo que ya sabés y temblábamos ante cada secuestro [...] y ahora decís que quisieras volver a casa, que estarías mejor en Aldao [...] ¡que podrías meterte en la piccita del fondo! [...] ¿de qué van a vivir vos y el chico que viene en camino? [...] ¿querés volver? Encantada, podés hacer lo que quieras, te lo dije más arriba, la etapa terminó aquel mes de enero del 75 [...] tenés plena libertad, vení cuando quieras, me encomendaré a la Virgen o a quien sea para que no pase nada y tiremos para adelante. Bueno Julia, espero haberte aclarado tus dudas... (Andruetto, 2010: 55).

Pero además, esta secuencia muestra que tanto Julieta como Julia son “abandonadas”. Por un lado, Julia no solamente padece la persecución del plan represivo sistemático sino que también sufre el abandono materno en el que se encarna el “habla” de la sociedad civil (el de una complicidad pasiva pero acusatoria). Por el otro, Julieta sobrelleva un doble abandono: el de su abuela que encarna el desamparo social cívico y la condena social; y el de la madre, causado por la represión.

La condena de Ema a la actitud militante de Julia no se agota con el retorno de la democracia ya que, bien entrados los noventa, Julia todavía persiste en quedarse en Trelew. El testimonio de su convicción son las notas de compañeros docentes y del gremio periodístico, que le agradecen su solidaridad ante los despidos causados por la ola de ajustes estructurales de la década del noventa. El final está signado por varios descubrimientos que contraponen otras imágenes mentales de Julia con las únicas imágenes indiciales suyas en-

contradas por Julieta. Así, dos notas fechadas en 1976 y 1979 tienen un tono de angustia que pone en evidencia el abandono sufrido por Julia:

(Trelew/1976) No puedo salir a ver el sol / No puedo ir a la casa de nadie / No puedo caminar por la calle / No puedo hacer las compras / No puedo sentarme en un bar [...] No puedo hablar con nadie / No puedo manejar un auto / No puedo comprar un libro / No puedo comprar un paquete de arroz ni de fideos / No puedo ocuparme de nadie [...] No puedo contar lo que me pasa [...] No puedo decir que estoy viva [...] No puedo, no puedo, no puedo [...] (Trelew/1979) [...] No puedo ver a Julieta / No puedo tenerla en los brazos / No puedo darle la teta / No puedo sacarla a pasear [...] No puedo mirarla a los ojos [...] No puedo contarle lo que me pasa / No puedo decirle que estoy viva / Que la quiero... / No puedo saber lo que piensa, ni ver lo que hace, lo que siente / No puedo, no puedo, no puedo... (Andruetto, 2010: 189-192)

La figuración mental de este cuerpo aislado y estigmatizado en el desamparo y la acusación social contrasta no solamente con las imágenes de Julia que Julieta construyó sobre su propia madre de mano y boca de Ema, sino también con las figuraciones que puede observar en la fotografía de 1974, y en otra que la muestra en Trelew junto a unos compañeros activistas un tiempo antes de morir. Vemos a una mujer que no solo no renunció a su hija sino que tampoco abandonó sus convicciones. Y tal vez sea esto lo que Julia quiera legarle a su hija (tal vez haya sido siempre esto). Por eso, en el fondo de la caja Julieta encuentra un papel que ella misma coloca junto a la foto de 1974 y junto a otra que muestra a Julieta en la misma vereda que ocupan su madre y su abuela:

Querida hija [...] sé que en algún momento leerás todo [...] Estoy segura de que verás cada cosa y la pondrás en su justo lugar. Ojalá tu juicio para conmigo no sea tan duro. Además de pedirte perdón por todo lo que no fue, quisiera decirte algo: no sé qué pasó ni por qué no pude, pero yo quise ser tu madre y quise ser muchas cosas que no fui, pero lo que quiero decirte, hija, en realidad es que vos sos todo lo que yo quise ser. (Andruetto, 2010: 228)

Debajo de la carta de su madre, Julieta tiene una composición hecha por dos fotos que le permiten encontrarse con aquélla a pesar de la presencia de Ema. No hay aquí yuxtaposición que marque la ausencia de Julia porque es

inevitable que eso pasó, pero están las causas dolorosamente corporalizadas en Ema como esa “habla” social, esa complicidad no menos aniquiladora. Lo que hay es una contigüidad de los cuerpos. Julia y Julieta se pueden tocar en el descubrimiento, en la mirada de Julia llena de convicción, sonriente, con un cuerpo desafiante, y en la mirada de esa Julieta niña: ambas con los ojos en un futuro que ya es pasado pero que es la puerta de ingreso necesaria para que se encuentren. Julieta no invoca a su madre, ya sea para venerarla o para acusarla, no espera encontrarla, pero lo hace y esto sucede cuando Julia aparece no como un fantasma sino como un ser humano que resistió creyendo. Las imágenes mentales y las indiciales no se anulan unas a otras pero tampoco se confirman, sino que señalan ese sensorium o conjunto de fuerzas invisibles sobre las que se edifican las percepciones, los juicios ideológicos y las acciones individuales y colectivas.

## Yuxtaposiciones y fantasmas en *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Eva Perez

*Diario de una Princesa Montonera* (2012) reúne materiales textuales y visuales provenientes de un blog homónimo que mantuvo su autora, con el cual, como ella misma adelanta en las primeras páginas del libro, buscó decir “cosas que quieren ser contadas...” (Perez, 2010: 12). Hija de militantes desaparecidos, la mirada sobre el pasado que ofrece Mariana Eva Perez rompe con la martirización de los militantes y comparte en cierto grado un sentimiento común con otras obras formuladas desde la perspectiva de los hijos. Similar a *Soy un piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán, la obra de Perez también está atravesada por el reclamo que los hijos les hacen a padres cuyas elecciones los condenaron al desamparo y la orfandad. Sin embargo, si para Semán las historias familiares son el material a partir del cual componer un *collage*<sup>62</sup> narrativo, para Perez son las imágenes el material con el que busca dar cuenta de su visión.

<sup>62</sup> Uso este término para referirme tanto a la técnica como al producto artístico final, consistentes en el ensamblado o representación de una escena con elementos de índole diversa. A diferencia del fotoromaje, el collage no tiene como propósito la representación de un concepto o una idea a partir del intento de continuidad visual de elementos o situaciones disonantes por naturaleza, sino que busca siempre mostrar la discontinuidad de texturas dentro de una situación concebible.

Lo anterior es de gran importancia para comprender la distancia entre Andruetto y Perez, ya que ésta, al igual que Semán, plantea salirse del encuadre a la hora de las lecturas del pasado. Es de notar que en *Lengua madre* la tensión entre fotografías y discurso verbal desestabiliza la autoridad de las imágenes mentales producidas por el segundo, permitiendo así que un ingreso al contenido de las imágenes indiciales cambie el encuadre de lectura; es decir, que la mirada desde el presente reconfigure las imágenes mentales del pasado. En el caso de *Diario de una Princesa Montonera* se produce algo diferente puesto que el tipo de material visual que propone la autora es de otra naturaleza. Perez no solamente recurre a imágenes indiciales sino que apela al fotoromaje y al collage para yuxtaponer imágenes suyas a las de sus padres. Al hacer esto, pone en evidencia su propio encuadre visual, el cual visibiliza el profundo esfuerzo emocional e intelectual de comprender las heridas causadas por la represión.

El texto alterna entre analepsis y prolepsis, constituidas por correos electrónicos, transcripción de mensajes de voz, cartas, entradas de blog, la voz en primera persona protagonista que aunque domina la narración queda flanqueada por un coro polifónico de voces de otros, y el recurso paródico de una tercera persona. La narración es en sí el “desmontaje” de la identidad de “hija” de la narradora que de modo irónico se refiere continuamente a sí misma como “hiji”. Al mismo tiempo, es la historia de alguien que ha decidido dejar de ser lo que era, en este caso la idealización de ser hija de desaparecidos:

En la niñez, reverencié de palabra a sus nobles padres ausentes, mientras que íntimamente y con culpa temía su regreso. En la adolescencia, lloré su suerte desdichada y odié a los milicos. A los veinte se abocó a la búsqueda de compañeros de militancia, de cautiverio, amigos, ex novios. Se encontró con los que estaban en Buenos Aires y se carteo con los exiliados [...] Fue al Equipo Argentino de Antropología Forense [...] Conoció los pasillos de Comodoro Py y tuvo trato con abogados, jueces y secretarías. Declaró como testigo [...] Fue a tantos homenajes a los compañeros detenidos desaparecidos y asesinados que ya no puede contarlos. Gritó presente cada vez [...] Conoció a Kirchner y le contó que había llorado en su discurso de asunción, cuando reivindicó a los desaparecidos y los puso a refundar la patria [...] Tiene una foto que registra ese preciso instante, donde se miraron con ojos de enamorados. Oh, instante sagrado en la vida de la princesa de la izquierda peronista [...] orgasmo de credulidad... (Perez, 2012: 29)

La fotografía que inicia la serie es precisamente esta que se refiere en el texto, en la que efectivamente se ve a Perez conversando de perfil con el entonces presidente Néstor Kirchner. La autora recurre al collage y agrega a la foto un Cupido y la pega al marco de una fotografía tipo polaroid de la década del setenta.

Las imágenes que me interesa resaltar aquí recorren el texto fragmentario siendo referencias directas de éste; es decir, la relación entre lo discursivo verbal y lo indicial está dada a partir de las imágenes mentales evocadas por el primero, y por el texto que a modo de collage aparece en las fotografías. Por otra parte, éstas son el resultado de montajes que colocan a Mariana Eva Perez junto a sus padres o que presentan a uno de estos en una situación particular cuya interpretación se reafirma a partir del texto inserto en la foto. La primera de estas imágenes que me interesa es la que aparece luego de que la narradora da cuenta de un homenaje a desaparecidos en el que se incluye a sus padres. La recuperación de fotografías gracias a compañeros de militancia de sus padres es una constante que recorre el texto. La paradoja entre el desmontaje narrativo de la identidad de princesa montonera y el montaje visual del contacto con sus padres, marca la tensión entre texto verbal e imágenes. En primer lugar, los montajes no son imágenes indiciales *per se* puesto que la experiencia que se quiere mostrar no ha sucedido como tal. Es el caso de la fotografía en que el rostro de la narradora aparece de perfil superpuesto al de su padre. Además, la fotografía lleva impresa con letra cursiva la leyenda “Mi primera foto con mi papá” y tiene corazones dibujados. Más cerca del collage está un fotomontaje en que la narradora aparece junto a su mamá, y en el que ambas se ven flanqueadas por seres al estilo Dart Vader y al mismo tiempo separadas por una mano gigante. En ambos casos, la presencia de otros elementos como dibujos o textos, más el claro juego con la desproporcionalidad de los cuerpos y la visualización de las “suturas” del montaje, cumplen la función de señalar por un lado la imposibilidad indicial de aquello que se muestra, y por el otro la necesidad de exhibir que tal encuentro es factible a pesar del abismo:



Imagen 2: Mariana y su mamá.

De este modo, las fotografías, que claramente están producidas para el texto, contrastan con las imágenes mentales que surgen del relato de las búsquedas de ex compañeros militantes, hermanos y otros hijos, y la dinámica de una amplia familia de abuelas, tías y tíos que glorifican a quienes no están.

La narradora protagonista se prepara para una estadía en Alemania donde va a iniciar una carrera académica para investigar sobre la figura del desaparecido, las narrativas fantásticas, la memoria y los efectos del terror. En este punto me interesa notar que la partida coincide con la necesidad de desarmar críticamente la identidad de “princesa montonera”, “militonta” e “hiji”, y al mismo tiempo “montar” o “yuxtaponer” imágenes indiciales que remiten al menos a tres experiencias o momentos diferentes: el de sus padres, el de ella, y el del encuentro que nunca ocurrió pero es “figurado” desde el presente. En la relación de *anclaje*, los fotomontajes aparecen como la constatación de aquellas imágenes mentales que se persigue discursivamente, y en este sentido cumplen una función ratificadora. Las huellas del fotomontaje y las marcas del collage parecen indicar no tanto un “diálogo con el ausente” (Kaplan, 2014), sino más bien su invocación fantasmática que reproduce el miedo, algo que

se confirma en una de las secuencias donde la imagen indicial ratifica el discurso. Allí, bajo el subtítulo “Espiritismo”, la imagen de Paty (la madre de la princesa) regresa mezclada con la televisión y lo onírico: “El sueño con Paty fantasma tiene restos diurnos de un capítulo del Superagente 86. Hay una sesión de espiritismo. En la oscuridad aparece una cara, la cara de un fantasma, sólo el óvalo contra una cortina negra. Al final, es un truco, un fraude. Cada vez que veía en \*\*\* esta foto pensaba en ese episodio del Superagente y me daba un poco de miedo” (Perez, 2012: 113).

En *Lengua madre* la composición fotográfica final no puede salvar el abismo entre Julia y Julieta. Sin embargo, la relación entre ambas imágenes indiciales no solamente quiebra el “habla” social del discurso verbal sino que propone una contigüidad visual cuyo encuadre señala la posibilidad del encuentro dialógico. Por el contrario, *Diario de una Princesa Montonera* se centra en la imposibilidad del encuentro y la presencia fantasmática del otro. Al respecto, es interesante notar que una de las pocas imágenes indiciales presentes en el texto sea aquella que solamente muestra el rostro en una fotografía carnet. Como ha señalado Fernando Reati (2007), este tipo de fotografía carnet no solamente fue la única forma de identidad visual en muchos casos a la hora de armar expedientes judiciales, sino que fue también la documentación emblemática que en las pancartas de las manifestaciones probaba la desaparición de ciudadanos. La forma en que la dialéctica entre lo verbal y lo visual se establece en ambas obras es contrastante: mientras que en *Lengua madre* esta relación se tensa de modo que al final Julia “aparece”, en *Diario de una Princesa Montonera* la tensión se disuelve al punto en que prevalece lo fantasmático.

## La saturación constante en *¿Quién te creés que sos?* de Ángela Urondo Raboy

Desde la primera página, Ángela Urondo Raboy, hija del escritor Francisco Urondo (asesinado en un operativo en Mendoza en junio de 1976) y la periodista Alicia Cora Raboy (capturada en el mismo operativo y desde entonces desaparecida), adelanta el tono de su trabajo. Nos dice que los documentos que presenta son “inapelables”. Acto seguido, nos ofrece una serie compuesta por cinco fotografías cuyo carácter irrefutable tiene por objetivo

cuestionar un “habla” social que, en el caso de la narradora, tiene que ver con los discursos que relataron o acallaron la historia de su apropiación. Las fotografías son de dos tipos: las dos primeras reproducen la imágenes mentales creadas por el discurso verbal de sus padres al exponer inicialmente sus textos de puño y letra; luego hay otra que exhibe un dibujo de Ángela y dos más que reproducen visualmente momentos familiares.

Esta serie fotográfica se antepone a un discurso verbal fragmentario compuesto por materiales diversos entre los cuales, además de fotografías que reproducen el discurso de la prensa gráfica sobre el asesinato, se encuentra el relato de Rodolfo Walsh sobre la “caída” de Urondo.<sup>63</sup> También aparecen artículos periodísticos publicados en diversos medios con motivo del segundo juicio oral realizado en Mendoza entre 2010 y 2011 por crímenes realizados durante la última dictadura (17 causas y 33 acusados), partes de testimonios durante los juicios<sup>64</sup>, fragmentos de leyes y boletines de institutos dedicados a los Derechos Humanos así como de la querrela y la sentencia, porciones de sueños, poemas y canciones, todo lo cual conforma una polifonía a la que se suma la voz testimonial de Urondo Raboy. Al igual que en *Lengua madre* y *Diario de una Princesa Montonera*, las imágenes tienen por objetivo mostrar un proceso de subjetivación en el que las experiencias implicadas en las imágenes indiciales contestan las imágenes mentales generadas a partir de los discursos que dieron cuenta de esas experiencias, ya sea en el pasado (el “habla” social que mana de las distintas fuentes) o en el presente (los discursos sobre ese pasado y la militancia).

Del trabajo de Urondo Raboy me interesa puntualizar el hecho de que comienza directamente con fotografías, y que la serie es en cierto modo una “reubicación” del punto de vista a partir del cual se nos invita como lectores a recorrer la historia tanto de la recuperación de su identidad legal como del trabajo emocional que encaró con este proceso. El título del capítulo que abre la serie es “Documentos (palabras) inapelables” y paradójicamente se compone de imágenes de cuerpos y de cartas. Ubicadas en el siguiente orden,

<sup>63</sup> Escrito en diciembre de 1976 y publicado por primera vez en 1979 en *Los papeles de Walsh. Cuadernos del peronismo montonero auténtico*.

<sup>64</sup> Aunque esto excede el objetivo de este ensayo, quiero resaltar el hecho de que en este mosaico de imágenes visuales y mentales aparece la dimensión de la oralidad por medio de la reproducción de lo oído durante los juicios.

las fotografías muestran lo que sería el testamento de su padre, una carta de su madre dirigida a su abuela materna, el dibujo de Ángela que acompañaba esa carta, y dos fotografías, una con su madre y otra con su padre. Estas imágenes se ofrecen como documentos que atestiguan la existencia irrefutable de unas coordenadas: aquellas que daban cuenta de las formas de ver el mundo no solo de una generación sino de seres comprometidos con un proyecto.

La fotografía que reproduce el texto de Urondo, el escritor asesinado, tiene el objetivo de acreditar la identidad, puesto que en éste declara:

Posteriormente, de mi unión extramatrimonial con Alicia Cora Raboy nació mi hija Ángela, cuya paternidad reconozco expresamente en este acto. Mis bienes no son otros que los derechos de autor provenientes de las siguientes obras literarias [...] Mis únicos herederos son los hijos matrimoniales y extramatrimonial que antes he mencionado, manifestando que es mi voluntad que la parte disponible de mi acervo hereditario se destine a mejorar la hijuela de mi hija Ángela, que por este testamento he reconocido, sin perjudicar la legítima de mis otros hijos. (Urondo Raboy, 2012: 12)

Al pie, la autora indica que aunque el documento no tiene firma, demuestra la clara intención que tenía Urondo de ser padre, es decir, de legarle su forma de mirar y entender el mundo tanto a través de la palabra escrita como de sus actos. La reproducción fotográfica de la carta materna escrita en Mendoza y del dibujo de Ángela se enmarcan en el subtítulo “Postal (póstuma) familiar”, y más que acreditar un vínculo parecen tener como intención desplegar imágenes mentales de una cotidianeidad que sería brutalmente arrebatada: “Ya estamos instalados en la casa [...] es muy linda, con una cocina grande donde se puede estar todo el día [...] Yo no tengo por ahora nada que hacer excepto arreglar la casa [...] Hay liquidación de vaqueros Levi's a 90.000 pesos [...] Además hay tantos negocios como allá, porque esta es una ciudad de plata abundante: no existen las villas miseria ni nada parecido...” (Urondo Raboy, 2012: 16). Esta carta llega a la casa de la abuela materna varios días después del operativo en Mendoza, destino que la organización Montoneros había asignado a la pareja.<sup>65</sup> Con estas dos fotografías que reproducen las imágenes

<sup>65</sup> Las causas para este traslado parecen variar según los testimonios y documentos, especialmente si se considera lo que el mismo Walsh escribe en diciembre de 1976, donde manifiesta que la di-

mentales de sus padres, Urondo Raboy da paso a lo que considero es uno de los elementos más intensos de su trabajo: la composición en una misma página del retrato familiar a partir de dos fotografías.

Ambas fotografías son de Ángela cuando era bebé y fueron tomadas por uno de los hijos mayores de Urondo. La primera la muestra mirando a la cámara, con su mamá que la observa sonriente. La segunda es una foto con su papá, quien la sostiene en su falda. También él está mirando a la cámara, pero en esta imagen el rostro de Urondo no aparece pues la fotografía corta su cabeza, aunque se puede intuir la dirección de su mirada:



Imagen 3: Ángela Urondo Raboy con su madre (arriba) y su padre (abajo).

rección de la organización venía enfrentando desde antes del golpe una “sangría permanente”. Por otra parte, dada la política conservadora en lo que respecta a las relaciones afectivas entre militantes de la organización, el traslado pudo haber sido una medida punitiva por la relación extramatrimonial de Urondo y Raboy.

Igual que al final de *Lengua madre*, las dos fotos se colocan de manera tal que sin intentar borrar las distancias espacio-temporales, se recompone una escena de contacto. Recién al final de esta serie, bajo el subtítulo “Fotografías”, Urondo Raboy apunta que las ha podido recuperar después de veinte años. Sobre la fotografía junto a su padre anota: “... papá sale a media cara. Es apenas un refilón, un cuerpo que me sostiene, una mandíbula cogotuda, un gesto en la boca, una cabeza cortada a hachazos, enmarcados por encima y por el lado, el bigote renegrido...” (Urondo Raboy, 2012: 18).

Me interesa resaltar que ambas fotos presentan un *punctum* que guarda relación con los discursos posteriores en tanto éstos componen el andamiaje complejo y contradictorio de culpas, dudas, angustias y expectativas que Ángela tuvo que desmontar para recobrar su identidad. A primera vista, en la foto con su madre son los ojos del bebé mirando a la cámara lo que llama la atención. Sin embargo, a la par de éstos están los ojos grandes de su madre observándola. Fuera del encuadre quedan sus brazos sosteniéndola pero éstos quedan expresados en la mirada materna: los brazos que la sostienen son la expresión de esos ojos, ese mirar que atraviesa la distancia que separa los cuerpos de madre e hija; la imagen muestra un abrazo que se puede sentir. Por eso resulta brutal el contraste con la fotografía en que Urondo sostiene a Ángela. Si bien la negativa a dejarse fotografiar el rostro obedecía a su situación de clandestinidad, el efecto en la lectura posterior ratifica que lo que ha sido eliminado con la política represiva es una forma de mirar y de ver el mundo. Una vez más, la mirada del espectador se desvía de los ojos de Ángela hacia el extremo superior derecho de la foto donde se vislumbra el rostro, la humanidad de quien la sostiene. La visión fuera de encuadre pone en evidencia o hace visible la violencia que impide un mirar compartido y queda como una marca: “No existe ninguna foto de nosotros tres juntos. Este es nuestro mejor retrato familiar, aquí nuestro pulso, nuestra huella” (Urondo Raboy; 2012: 16). Esta foto de la serie abre paso a los documentos que componen el texto. Es precisamente eso que no está, lo que ha quedado fuera del encuadre, aquello que la autora recupera negando el estatuto del “habla” oficial de la historia al contraponer testimonios y experiencias. Eso frente a lo cual reconstruye sus percepciones y visiones, y que la sostiene a modo de reconocimiento, es la forma de mirar de su padre: “... en ninguna de las dos fotos se ven los ojos (pero fácil, imagino su mirada)” (Urondo Raboy, 2012: 18).

## Conclusiones

Volviendo a la propuesta de Marianne Hirsch, las obras analizadas no nos conducen únicamente al bloqueo del olvido. Los textos-imágenes estudiados en este ensayo nos invitan a preguntarnos cómo hacemos nuestra historia, individual y colectiva, a partir de la conciencia más que del recuerdo. Las tres autoras ponen visualmente de manifiesto un movimiento de acercamiento, una invitación a ingresar en otro encuadre, en otros puntos de vista, y a ver el mundo desde allí. María Teresa Andruetto nos propone con *Lengua madre* abordar el terreno de disputas y desencuentros intergeneracionales de los sesenta y setenta que subyacen sin explorar, formando parte de la cultura del miedo y el conformismo que posibilitó gran parte de la complicidad civil. Las pocas imágenes de Julia nos devuelven una corporalidad que figura sus ideas y sus experiencias y, sobre todo el contraste con el gesto autoritario en la esfera cotidiana y cultural sobre el que se montó cierta “habla”. Andruetto muestra así que no solamente es posible trascender el recuerdo para ingresar al terreno de las experiencias de individuos específicos y de un colectivo anónimo cuyas corporalidades podemos inferir, sino que podemos recuperar los espacios en los que los cuerpos inscribían sus sentidos. De un modo, nos señala que no hay material para la memoria sino espacios y contextos en los que el poder de la palabra, el de la imagen y el del silencio se encuentran en permanente tensión. Se trata de espacios a los cuales debemos entrar con ojos nuevos.<sup>66</sup> La apuesta es arriesgada, pues no se trata del mero ejercicio de recordar sino de recuperar activamente el “habla” de ese pasado y ponerla en diálogo con nosotros por medio de la poética de las imágenes.

Por otra parte, el texto de Mariana Eva Perez plantea un ingreso al pasado a partir de la conciencia de la fractura espacio-temporal que produjo la política represiva. Mediante el fotomontaje, Perez nos propone ingresar a las experiencias pasando primero por la conceptualización de esa grieta violenta que las marcas del montaje transponen en la imagen. La autora fija esta in-

<sup>66</sup> En este sentido pienso en una dialéctica entre la palabra y la imagen en el abordaje de textos como *La mujer en cuestión*, en los que a modo de *ékfrasis* se produce una visualización de la corporalidad femenina en los sesenta y setenta, a partir de las voces de una sociedad civil quebrada por los prejuicios y el miedo. Si consideramos que la lectura es una forma de visualización, podemos preguntarnos en qué medida las estrategias narrativas nos alejan o nos acercan a esas imágenes, y cuál es el sentido de tales distanciamientos o acercamientos.



tención por medio de la inserción de textos en sus fotomontajes y collages, indicándonos así el modo en que debemos entrar en esas realidades pasadas. Esto convalida lo propuesto por Roland Barthes sobre las formas de anclaje entre texto e imagen, puesto que la imagen aquí sirve de apoyatura a una narrativa que por sus características formales de por sí cuestiona el estatuto de los discursos sobre el pasado. Si en Andruetto observamos que las imágenes indiciales salen de su silencio y disputan el terreno semántico de la palabra, acallando la ensordecedora (y enceguecedora) hegemonía de ésta e invitándonos a ingresar y explorar el pasado pre-dictatorial, en Perez advertimos que las palabras rompen el silencio de las imágenes y las hacen hablar, no tanto desde la yuxtaposición posible entre el lente de la cámara que tomó la foto indicial y nuestro ojo, sino desde el solapamiento de nuestro ojo con la lente que captura el montaje, para dar así cuenta a modo de “testimonio” de lo que las palabras no terminan nunca de semantizar: el encuentro entre miradas. De manera diferente, Urondo Raboy opone la palabra al carácter ideológico de la autoridad del discurso verbal para dar cuenta de la historia. Lo hace por medio de una dialéctica de palabras e imágenes en la que estas últimas asumen la función de apuntalamiento semántico de la obra en conjunto para proponer un “decir” distinto al “habla” social cómplice. De ahí que el carácter irrefutable de la palabra sea aquello que prueban las imágenes de sus padres; en particular, aquella que recoge el “descabezamiento” de Urondo. En su trabajo es quizá donde más se tensa el terreno común de percepciones sobre el que se establece la relación entre imágenes mentales e imágenes indiciales.

Ernst Gombrich (1956) afirma que no hay visión sin un propósito. Creo que las formas que asume la dialéctica entre la palabra y la imagen en los trabajos estudiados muestran agendas diferentes con respecto a las lecturas del pasado. Sin embargo, todas parecen compartir un objetivo: desestabilizar el poder de la palabra mediante la mirada. A cuarenta años del inicio de uno de los periodos más crueles de la historia contemporánea argentina, pienso en el lema “aparición con vida” que acompaña las fotos de los carteles de las organizaciones de Derechos Humanos. Creo que las imágenes indiciales en las que aparecen esos cuerpos en plena cotidianeidad nos exponen a un mirar desde otras perspectivas que termina transformándose en un ver con ojos nuevos. Como en el relato de Cortázar, esas imágenes nos permiten ingresar en otro encuadre para ver otras historias y encontrarnos con ellas.

## Bibliografía

- ANDÚJAR, ANDREA, DÉBORA D'ANTONIO, FERNANDA GIL LOZANO, KARIN GRAMMÁTICO, MARÍA LAURA ROSA (2009). *De minifalda, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Luxemburg.
- ANDRUETTO, MARÍA TERESA (2010). *Lengua madre*. Buenos Aires: Mondadori.
- AVELLANEDA, ANDRÉS (1994-1995). “Construyendo el monstruo: modelos y subversiones en dos relatos (feministas) de aprendizaje.” *Inti* 40-41 (otoño-primavera), 219-231.
- BARTHES, ROLAND (1978). *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.
- CORTÁZAR, JULIO (2003). *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FORTUNY, NATALIA (2013). “Glances in the landscape: Photography and memory in the work of Guadalupe Gaona”. *Journal of Romance Studies* Vol. 13, No. 3 (Winter), 99-109.
- FORTUNY, NATALIA y JORDANA BLEJMAR (2011). “Miradas de otro. El regreso a lo perdido en dos ejercicios fotográficos de memoria”. *Revista Estudios*, Centro de Estudios Avanzados (CEA) de la Universidad Nacional de Córdoba, n° 25, 205-218.
- GAMARNIK, CORA (2012). “Fotografía y dictaduras: estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina”. *Nouveau Monde*. <<http://nuevomundo.revues.org/63127?lang=en>>. Consultado 3/2014.
- GOMBRICH, ERNST (1956). *Art and Illusion*. Princeton: Princeton University.
- GRAMMÁTICO, KARIN (2011). *Mujeres montoneras. Una historia de la Agrupación Evita (1973-1974)*. Buenos Aires: Ediciones Luxemburgo.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, PABLO (2012). *Imagen-Palabra. Lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- HIRSCH, MARIANNE (1997). *Family Frames. Photography, Narrative and Post-memory*. London: Harvard University.
- . “Maus, Mourning, and Post-Memory” (1992-93). *Discourse*, Special Issue *The Emotions, Gender, and the Politics of Subjectivities*, 15, 2 (Winter), 3-29.
- KAPLAN, BETINA (2014). “Historia personal e historia pública en la producción fotográfica reciente en el Cono Sur”. Ponencia en LASA2014, Chicago (Mayo).

- MANZANO, VALERIA (2009). "The Blue Jean Generation: Youth, Gender, and Sexuality in Buenos Aires, 1958–1975". *Journal of Social History* 42, 3 (Spring), 657-767.
- MESSOULAM, MATÍAS y ANDREA NUSSEMBAUM (2007). "Otra Gente: Construcción de la figura del *subversivo* en la revista *Gente*, del Cordobazo a la Masacre de Trelew". Trabajo para la cátedra Análisis de las Prácticas Sociales Genocidas, cátedra de Daniel Feierstein.
- MITCHELL, W.J.T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago.
- . (1994). *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago.
- . (2005). *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago.
- PEREZ, MARIANA EVA (2012). *Diario de una Princesa Montonera -110% Verdad*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- PLOTNIK, VIVIANA (2007). "Terrorismo de Estado y memoria transgeneracional: Hijos de víctimas en la ficción argentina reciente." *Hispanérica* 36.107 (agosto), 111-116.
- PUBILL, CORINNE (2009). "Insilio y representación de la memoria en *Lengua madre* de María Teresa Andruetto". *Romance Notes* 49.2, 143-153.
- REATI, FERNANDO (2009). "Argentina's Montoneros: Comics, Cartoons, and Images as Political Propaganda in the Underground Guerrilla Press of the 1970's". *Redrawing the Nation. National Identity in Latin/o American Comics*, ed. Héctor Fernández L'Hoeste y Juan Poblete. New York: Palgrave MacMillan, 97-110.
- . (2007). "El monumento de papel: La construcción de una memoria colectiva en los recordatorios de los desaparecidos". *Políticas de la memoria: tensiones en la palabra y la imagen*, ed. Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst. Buenos Aires: Eudeba, 159-170.
- . (2004). "Trauma, duelo y derrota en las novelas de ex presos de la Guerra Sucia en Argentina". *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 33.1 (mayo), 106-127.
- SCHINDEL, ESTELA (2012). *La desaparición a diario. Sociedad, prensa y dictadura (1975-1978)*. Córdoba: Eduvim.
- SONDERÉGUER, MARÍA (2000). "El debate sobre el pasado reciente en Argentina: Entre la voluntad de recordar y la voluntad de olvidar." *Hispanérica* 29.87 (Diciembre), 3-15.

- SONTAG, SUSAN (1978). *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- . (1990). *On Photography*. New York: Doubleday.
- TRAVERSA, OSCAR (1997). *Cuerpos de papel I. Figuraciones del cuerpo en la prensa (1940-1970)*. Barcelona: Gedisa.
- URONDO RABOY, ÁNGELA (2012). *¿Quién te creés que sos?*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- VÁZQUEZ, KARINA E. (2013a). "Historia y proyectos: un análisis del silencio en *Lengua madre* (2010), de María Teresa Andruetto". *Revista Signos Literarios* 18 (Julio-Diciembre), 107-127.
- . (2013b). "Vulnerable Subjectivities: An Approach to Masculinities in the Narrative of Rodolfo Fogwill". *Modern Argentine Masculinities*, ed. Carolina Rocha. London: Intellect Books.
- WILLIAMS, RAYMOND (1974). *Television. Technology and Cultural Form*. London: Technosphere Series, Collins.

## Del otro lado del espejo: la pesadilla de crecer en dictadura<sup>67</sup>

Liliana Ruth Feierstein  
Universidad Humboldt de Berlín, Alemania –  
CONICET, Argentina

Quién sabe, Alicia, este país no estuvo hecho porque sí. / Te vas a ir, vas a salir,  
pero te quedas. / ¿Dónde más vas a ir? / Es que aquí sabes que el trabalenguas  
traba lenguas, / el adivino te adivina y es mucho para ti.

Charly García, *Canción de Alicia en el país* (1976)

Este artículo, pleno de espejos, conejos mágicos y elementos “maravillosos”, intenta realizar un primer abordaje sobre los elementos fantásticos, especialmente los que se encuentran en la literatura clásica infantil (cuyo gran modelo es *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll) como posibilidad de representación del terror durante la última dictadura en la Argentina y, simultáneamente, como refugio (literario) frente al totalitarismo. Simultáneamente se señala la utilización de rasgos y herramientas del género fantástico—que tienen su origen en la teoría psicoanalítica (*das Unheimliche*) y literaria (la *hésitation*)—en los relatos sociales creados y/o difundidos por los militares para diseminar el terror y sembrar la paranoia (como es el caso de la “invención” de la figura del desaparecido). Finalmente se sugiere que estas estrategias del poder podrían buscar un efecto de infantilización de la sociedad a través del mecanismo de la regresión. El cruce de estos registros (estrategias del poder y de la resistencia) se vuelve aún más complejo al distinguir el fantástico y la literatura infantil como algunos de los modos más utilizados y más efectivos de la resistencia.

---

<sup>67</sup> Una primera versión de este artículo se publicó en Ute Fendler (ed.): *Enfances? Représentations de l'enfance en Afrique et en Amérique Latine*, Munich, VM. Edition, 2013, 153-172.

## El espejo: viaje en el tiempo, metáfora de la inversión, reflejo de la historia

En 1996 se estrenó en Buenos Aires el cortometraje *Líneas de teléfonos* de Marcelo Brigante. Recurriendo a una estrategia del fantástico la historia propone un diálogo que atraviesa los tiempos, a través de un teléfono que comunica a dos personas que viven/vivieron en un mismo departamento: un joven en 1996 y una adolescente en 1978. Las charlas se continúan hasta el secuestro y la desaparición de Vera, la adolescente, en 1978. Su amigo en el “futuro” quiere ayudarla, pero no es posible cambiar la historia. La intertextualidad presente en el cortometraje es abundante: explícitamente en el texto *Fahrenheit 451* (Bradbury) que ambos se recitan por teléfono (y que describe la situación vivida en la dictadura). Pero el único momento de conexión entre los mundos (además de las voces y las conversaciones) se da a través de un espejo. Vera esconde en el botiquín una foto (en 1978) que será recuperada por Ariel (en 1996). Del otro lado del espejo se encuentran esos universos paralelos de dos personas que nunca podrían conocerse.

Poco más tarde, en 1997, se estrenó en la televisión argentina *ALUAP*, un cortometraje de Tatiana Mereñuk y Hernán Belón, sobre la experiencia de crecer bajo la dictadura militar en la Argentina. Para los directores se trataba de recuperar la mirada infantil sobre la vida durante la dictadura.<sup>68</sup> La figura de Alicia y del mundo “del otro lado del espejo” deviene en prisma para refractar esas vivencias. La vivencia cotidiana del terror no es racionalmente entendible para los chicos: es un mundo en espejo, un “mundo al revés” o “patas para arriba”. Sólo que la dimensión de lo onírico o lo fantástico donde reina la arbitrariedad no produce, como cuando aparece en los libros, el asombro o la risa frente las lógicas absurdas o al sinsentido. La dimensión fantástica deviene fantasmagórica, el sueño se torna pesadilla de la que no se puede despertar.

El mismo título del cortometraje reproduce esta lógica invertida: *ALUAP* es el nombre de la protagonista (Paula) leído de derecha a izquierda. Es una de las primeras escenas: una niña que intenta leer su nombre frente al espejo y en su asombro le comenta a su madre: “Mamá, para el espejo yo no me llamo

<sup>68</sup> Entrevista a los directores en canal (à), Buenos Aires, octubre de 1997.

Paula”. Dos textos (una cita y una dedicatoria) encuadran la película: el comienzo, umbral a la aventura, está sellado por un fragmento, libremente adaptado, de *Through the Looking-Glass and What Alice found there*: “Oh, qué divertido será cuando me vean aquí, del otro lado del espejo y no puedan alcanzarme...”<sup>69</sup> La dedicatoria final, que cierra el viaje en el tiempo (o viaje al País del Espejo) al que los directores invitan a través de su trabajo a otros compañeros de la desventura de su generación, está dirigida “A los que fueron chicos en la década del 70...”

Una amorosa reconstrucción de los detalles de época (desde las canciones y el toca discos hasta el estilo de la ropa o la torta de chocolinas, los juegos, etc.) permite a estos espectadores identificarse con la situación para, al mismo tiempo, reflexionar sobre ella desde la distancia del adulto-espectador. La película se convierte así también en un espejo que les refleja la propia niñez, la biografía colectiva de un momento de una generación. Susan Rubin Suleiman (2006) ha propuesto la categoría de *generation 1.5* para nombrar a aquellos que crecieron durante un régimen político de terror: no son la “primera generación” que vivió de forma consciente lo sucedido, y sin embargo tampoco pertenecen a la segunda, que porta consigo el trauma solo a través de su transmisión posterior (denominada por Marianne Hirsch para el fenómeno de la transmisión del trauma de la Shoá como post-memoria). Si bien el análisis de Suleiman gira en torno a los *child survivors* de la Shoá, la perspectiva infantil, basada y profundizada en los análisis de Hans Keilson (1979), puede mantenerse para el caso argentino: son aquellos “too young to have had an adult understanding of what was happening to them, and sometimes too young to have any memory of it at all, but old enough to have been there” [“demasiado jóvenes como para haber tenido un entendimiento adulto de lo que les ocurría, y a veces demasiado jóvenes como para tener memoria alguna de aquello, pero de edad suficiente para haber estado presentes”, mi traducción] (Rubin Suleiman, 2006: 179).

En la reelaboración literaria y/o cinematográfica de la propia infancia se desarrolla la mirada posterior del adulto sobre lo que significó *haber estado allí* o, para ser más exactos, la reflexión sobre las formas de representación que

<sup>69</sup> La cita está libremente adaptada por los directores de la película. El texto original de Lewis Carroll es: “Oh, what fun it'll be, when they see me through the glass in here, and can't get at me!”

como chicos intentaron dar a lo que estaba sucediendo, y las huellas indelebles de esta historia en el presente. En *ALUAP* la metáfora de lo inverso, del otro lado del espejo, se construye a partir de la despedida de una niña que logra escapar con sus padres al exilio. La escena del nombre-en-espejo (que da la clave para la lectura del texto cinematográfico) propone un viaje al territorio de la infancia a través de la metáfora de una caja llena de recuerdos, que la protagonista ya adulta abre en un “viaje al pasado”.<sup>70</sup> Es un paquete que ha recibido por correo en el que se lee el nombre de la destinataria: “Paula K. Rousseau, Rue des Enfants, Paris”. El domicilio al que la memoria se dirige es claro: incluso el pedagogo que se esconde detrás del apellido, pese a (o justamente en la *différance* derridiana que genera) la letra ausente.

En el argumento de la película todo lo que sucede en la historia está “al revés” (al revés). Es el día del cumpleaños de Paula y ella debe repartir sus juguetes entre sus amigos porque no puede llevarlos al exilio: en vez de recibir regalos debe entregarlos. Y ese encuentro, que debería ser una fiesta, es una situación atravesada por el terror. La figura del payaso, que tradicionalmente invita desde el lado de afuera de la puerta a las fiestas infantiles argentinas, está colgada dentro de la casa. Lo que menos se espera es que alguien entre: afuera ronda un auto que todos perciben como la amenaza del secuestro. Los trucos de magia y la mera palabra “desaparición” (“voy a hacer desaparecer la nariz de mi sobrina favorita”, dice uno de los personajes) hace temblar a grandes y chicos. La toma en la que se prenden las velitas de la torta se yuxtapone con un corte con una escena de quema de papeles comprometedores en la cocina: el fuego debe destruir pruebas más que iluminar el cumpleaños. Entretanto, los chicos en la oscuridad “juegan” el miedo que perciben, asustándose unos a otros, como forma de actuar lo que los adultos no se animan a decir. En las escenas finales la canilla de la piletta de la cocina comienza a gotear (tiene una “pérdida”): lágrimas que van inundando la memoria en un sonido *in crescendo* que casi la termina taladrando.

<sup>70</sup> La “caja de los recuerdos” es una constante que aparece en muchas biografías sobre la infancia, particularmente en las que tratan de reconstruir la historia de un trauma. La caja corporiza un tesoro escondido, la certeza del tiempo y los seres queridos perdidos, la memoria de lo que sólo nos habita en sus huellas. Su apertura resulta siempre un viaje al pasado con rasgos profundamente benjaminianos: hablan los rostros desde las fotos viejas y los juguetes, esarpines, pedacitos de recuerdos desde el aura que los chicos le otorgan a cada pequeña materialidad de sus historias. Un abordaje más específico de este tema se encuentra en mi artículo “De cajas, cajones y criptas o de cómo contener el (trabajo de) duelo” (en prensa).

## El mundo del revés: lo lúdico y la pesadilla

La metáfora de la inversión (producida por espejos o por otros mecanismos menos visibles), el mundo en el que todo funciona en el sentido inverso –como magistralmente lo plasmó Carroll– aparece como constante en clásicos infantiles que circulan durante los gobiernos autoritarios así como en creaciones posdictatoriales que la tematizan. El aspecto lúdico de la inversión y el *nonsense* (“cabe un oso en una nuez”) se mezcla o es desplazado por el efecto terrorífico de lo siniestro. En el cancionero argentino el tema más conocido es el clásico *El reino del revés* de María Elena Walsh, donde entre otras construcciones sin sentido se escucha:

Me dijeron que en el Reino del Revés  
nadie baila con los pies,  
que un ladrón es vigilante y otro es juez  
y que dos y dos son tres.

Otro de estos temas musicales, similar en su construcción del mundo, es el *leitmotiv* que acompaña el largometraje *Cordero de Dios* de Lucía Cedrón (2008): *El mundo al revés*, una canción que, aunque (no casualmente) nacida durante el franquismo de la pluma de José Agustín Goytisolo y musicalizada por Paco Ibañez, circuló muchísimo por las infancias argentinas de la dictadura. Hay algo que no está bien, que está “al revés” en estas sociedades y los chicos lo saben:

Érase una vez  
un lobito bueno  
al que maltrataban  
todos los corderos.  
Había también  
un príncipe malo,  
una bruja hermosa  
y un pirata honrado.  
Todas esas cosas  
había una vez  
cuando yo soñaba  
el mundo al revés.

El cordero de peluche que Guillermina (la niña protagonista) recibe de regalo para su cumpleaños resulta décadas más tarde (en su propio viaje “al otro lado del espejo”) la prueba de la delación de su abuelo que derivó en el asesinato de su padre, un militante político de la resistencia. El juguete que expresaba el cariño y la protección de lo familiar deviene ominosamente (*unheimlich*) en la representación del sacrificio del padre condensando la metáfora religiosa del cordero pascual.<sup>71</sup>

### “El semillero de la subversión”

Las múltiples funciones del *nonsense* y los mensajes encriptados en textos infantiles no pasan siempre desapercibidos. Una obsesión por la infancia recorre a los gobiernos totalitarios que, conscientes de lo indelebles que resultan las huellas tempranas, se empecinan en censurar meticulosamente la literatura infantil, a la vez que producen sus propios materiales para la (de)formación ideológica de los más pequeños. Por otro lado niegan a los adultos sus derechos específicos desde la elemental posibilidad de elecciones democráticas a la libertad de leer sin una censura previa.<sup>72</sup> De algún modo se invierten los roles sociales: se trata a los adultos como menores de edad.

Este es el centro del argumento que María Elena Walsh desarrolló en 1979, en su artículo “Desventuras en el País Jardín-de-Infantes” publicado en *Clarín* (1979), el diario argentino de mayor tiraje. Es significativo que la más prestigiosa autora de textos infantiles en la Argentina denuncie públicamente esta infantilización de la sociedad basada en el despotismo y la ignorancia de un grupo en el poder que se declara “más adulto que el resto de la sociedad”:

Hace tiempo que somos como niños y no podemos decir lo que pensamos o imaginamos [...] El ubicuo y diligente censor transforma uno de los más lúcidos centros culturales del mundo en un Jardín-de-Infantes fabricante de embelecocos que sólo pueden abordar lo pueril, lo procaz, lo frívolo o lo histórico pasado por

<sup>71</sup> Lucía Cedrón no se detiene en la imagen invertida sino que se desplaza entre los significados contrarios (cordero de Dios/lobito bueno y corderos malos/corderito como regalo y prueba de la delación) abriendo una zona de grises atravesada por la tragedia de una familia diezmada por la dictadura.

<sup>72</sup> Sobre las políticas de la censura ver Avellaneda (1986).

agua bendita [...] Sí, la firmante se preocupó por la infancia, pero jamás pensó que iba a vivir en un País-Jardín-de-Infantes [...] En lugar de presentar certificados de buena conducta o temblar por si figuramos en alguna “lista” creo que deberíamos confesar gandhianamente: sí, somos veinticinco millones de sospechosos de querer pensar por nuestra cuenta, asumir la adultez y actualizarnos creativamente, por peligroso que les parezca a bienintencionados guardianes. Veinticinco millones, sí, porque los niños por fortuna no se salvan del pecado. Aunque se han prohibido libros infantiles, los pequeños monstruos siguen consumiendo historias con madrastras-arpías, brujas que comen niños, hombres que asesinan a siete esposas, padres que abandonan a sus hijos en el bosque, *Alicias que viajan bajo tierra sin permiso de mamá* [...] Nosotros, pobres niños, a qué justicia apelaremos para desenmascarar a nuestros encapuchados y fascistas espontáneos, para desbaratar listas que vienen de arriba, de abajo y del medio, para derogar fantasmales reglamentos dictados quizás por ignorancia o exceso de celo de sacristanes más papistas que el Papa. Sólo podemos expresar nuestra impotencia, nuestra santa furia, como los chicos: pataleando y llorando sin que nadie nos haga caso [...] Todos tenemos el lápiz roto y una descomunal goma de borrar ya incrustada en el cerebro. Pataleamos y lloramos hasta formar un inmenso río de mocos que va a dar a *la mar de lágrimas y sangre que supimos conseguir* en esta castigadora tierra. (1979; mi subrayado)<sup>73</sup>

El título del artículo, las Desventuras en el País Jardín-de-Infantes, recurre también a la inversión de las Aventuras de Alicia en el País en un desplazamiento en que la utopía (o el mundo maravilloso de la infancia) se transforma en la distopía de un régimen autoritario. Podría con razón argumentarse que la metáfora del *Kindergarten* es un embellecimiento, aun desde la perspectiva de la crítica a la infantilización, de la situación que se estaba viviendo en un país plagado de centros clandestinos de detención y tortura. *The pool of tears*, el valle de las lágrimas de Carroll, no desemboca en una aventura poblada por seres extraordinarios sino en un mar de lágrimas y sangre del que no se divisan ya las orillas. ¿Cómo dar cuenta de esta metamorfosis?

<sup>73</sup> Soy consciente de algunos pasajes sumamente problemáticos de este artículo. No es éste sin embargo el lugar para discutirlos ya que no abordan la infantilización de la sociedad.

## Alicia desembarca en Buenos Aires o un país *Underground*

Pero Alicia ya había llegado antes al sur: el personaje de Lewis Carroll se convirtió durante la última dictadura militar en metáfora del terror cotidiano. *Del otro lado del espejo* se vivía un mundo casi onírico, en el que la Reina de Corazones decidía decapitar a todo el que le caía mal sin juicio previo, y en el que los gatos y las personas desaparecían en el aire sin dejar huellas. Ni siquiera su sonrisa.

En diciembre de 1976, algunos meses después del golpe militar, se estrena en Buenos Aires la película *Alicia en el país de las maravillas* con dirección de Eduardo Plá y música de Gustavo Beytelmann. El tema musical central, la *Canción de Alicia en el país* —epígrafe de este artículo— fue compuesto por Charly García e interpretado por Raúl Porchetto. Pocos años más tarde, en 1980, una versión más larga de la misma canción se convertiría en una de las denuncias musicales más masivas sobre la última dictadura argentina. No parece casual que sea un clásico (y el primer texto) de la literatura fantástica infantil, específicamente *Alicia*, el que haya condensado la metáfora del terror cotidiano. El sin sentido y la arbitrariedad presentes en cada diálogo, sumados a la dimensión onírica convertían a esta obra en una posible representación de la experiencia cotidiana *en el país*.<sup>74</sup>

La película (a diferencia de la canción de Charly García) fue prácticamente olvidada. Resulta sin embargo interesante que en la adaptación para el guión (al igual que décadas antes en las originales historietas de Héctor Germán Oesterheld)<sup>75</sup> la aventura se traslade a Buenos Aires. En la primera escena se ve a Alicia y a su hermana sentadas en las orillas del río... de la Plata. Por allí pasa el conejo (en realidad un hombre que “parece un conejo”), a quien Alicia sigue y trata de alcanzar en las calles de Buenos Aires repletas de gente, autos, y la vida cotidiana de la gran ciudad. Al descender *al país* nuestra pro-

<sup>74</sup> Resulta sugerente que los mismos militares sospecharon de este texto (como de muchos otros). En los “Archivos del Terror” de Paraguay se encontraron listas de libros incautados por la Dirección de Política y Afines del Departamento de Policía de Asunción, en los que *Alicia en el país de las maravillas* se encuentra junto a otros clásicos como *Platero y yo* de Juan Ramón Giménez, y el *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure. El documento se reproduce en Lipis (2010: 209).

<sup>75</sup> Sobre la localización de las historietas de H.G. Oesterheld en el sur del planeta ver Juan Sasurain (1993) y Judith Gociol y Diego Rosenberg (2000).

tagonista no cae en la cueva del conejo sino que baja con él por escaleras mecánicas y un ascensor antes de que, ahora sí, se inicie un viaje psicodélico en el tiempo y el espacio. Poco después Alicia, tras sus inesperados cambios de tamaño, intentará nadar en el *valle de sus propias lágrimas*. Lo interesante de la película es que se trata de una adaptación bastante lineal del texto original de Carroll, pero el solo hecho de ubicar a Alicia en el Buenos Aires de ese tiempo (y de que todos los personajes sean finalmente “humanos”) resignifica la historia abriendo una cantidad de posibilidades interpretativas del (con)texto.<sup>76</sup> Así, después de que el gato de Cheshire (des)aparece en varias ocasiones (dejando sin embargo la huella imborrable de su sonrisa), la historia cierra con la conocida escena del absurdo juicio por el robo de una torta. Todo el procedimiento, como en el original inglés, es una parodia. “La sentencia primero, el juicio después”, insiste la reina en una clara representación de la violencia y la arbitrariedad del poder. Alicia se empeña en defender la justicia, por lo que la reina manda a cortarle la cabeza (su reiterado capricho asesino). La coincidencia de que Alicia repetidamente utilice la palabra “proceso”<sup>77</sup> —y no “juicio” — para nombrar esta farsa jurídica (expresión de la arbitrariedad, la ignorancia y lo absurdo del poder) subraya la lectura posible en un efecto de espejo: una re-reflexión de y sobre la realidad de los modos de operación de una dictadura asesina.

*Asesinos* es, de hecho, el adjetivo que se atreve a utilizar Charly García, cuatro años después del estreno de la película, en la nueva grabación del tema de *Alicia en el País*, esta vez en el disco *Bicicleta* (1980) con su banda musical *Seru Girán*. Allí el “adivino” de 1976 se convierte en “asesino”. La canción tiene además otras estrofas, y en su nueva versión dice así:

<sup>76</sup> Tan humanizados están los personajes que todos se representan con actores con disfraces mínimos que en la mayoría de los casos se dejan de lado durante el transcurso de la película. El más evidente es el conejo, quien la segunda vez que aparece ya no lleva sus orejas y, tras la pregunta de Alicia, asegura: “Me cansé de llevar las orejas. Y el reloj lo regalé”. El gato de Cheshire por su parte tiene una sonrisa portátil que se ocupa de colgar en cada árbol mientras él mismo mágicamente *desaparece* de las escenas.

<sup>77</sup> *Proceso de Reorganización Nacional* es el eufemismo con que los militares denominaron a la última dictadura argentina. En relación a la categoría temporal abierta del “proceso” ver Liliana Ruth Feierstein (2007).

Quién sabe Alicia este país  
no estuvo hecho porque sí.  
Te vas a ir, vas a salir  
pero te quedas.  
¿Dónde más vas a ir?  
Y es que aquí, sabes,  
el trabalenguas traba lenguas,  
*el asesino te asesina*  
y es mucho para ti.  
Se acabó ese juego que te hacía feliz.

No cuentes lo que viste en los jardines, el sueño acabó.  
Ya no hay morsas ni tortugas.  
Un río de cabezas aplastadas por el mismo pie  
juegan cricket bajo la luna.  
Estamos en la tierra de nadie, pero es mía.  
Los inocentes son los culpables, dice su señoría, el Rey de espadas.

No cuentes lo que hay detrás de aquel espejo,  
no tendrás poder  
ni abogados ni testigos.  
Enciende los candiles que los brujos piensan en volver  
a nublarnos el camino.  
Estamos en la tierra de todos, en la vida.  
Sobre el pasado y sobre el futuro, ruinas sobre ruinas,  
querida Alicia.  
Se acabó ese juego que te hacía feliz.

El juego intertextual que permite descifrar escondida en la historia de *Alicia* una denuncia de los crímenes de la dictadura es evidente, incluso para aquellos a quienes se les escapan las metáforas del texto que refieren a la historia argentina (como la “tortuga” Arturo Illia o el “brujo” José López Rega). A través de ese juego, *Alicia* pasó a ser sinónimo del reino del terror y, simultáneamente, la posibilidad de nombrarlo.

## Conejos mágicos: la infantilización como “pantalla”

*Alice's Adventures Underground* fue el primer título del clásico infantil de Lewis Carroll. Seguir la pista de los conejos blancos en las producciones culturales de y sobre esta época de la historia argentina no sólo da cuenta de los crímenes de la dictadura sino que puede llevar a descubrir otro tipo de *underground* en que la literatura (y en especial este texto) parece haber inspirado a la realidad. En *La casa de los conejos* Laura Alcoba (d)escribe a través de una autoficción su infancia en la casa operativa de La Plata en donde se encontraba la imprenta clandestina del periódico *Evita Montonera*. Los conejos, que en este caso fueron reales<sup>78</sup>, eran una estrategia para disimular la imprenta clandestina. Un criadero de animales disimulaba con un “embute” (un falso muro) la existencia y las actividades secretas de la célula política. Alcoba trata de recuperar en su narración la mirada de la niña de ocho años a la que se le explica cómo funcionará el “cuento” para los vecinos:

Pero ¿los conejos? ¿Por qué deberíamos recibir centenares de conejos para protegernos mejor? [...] La cría de conejos será la actividad oficial de la casa [...] gracias a esa actividad se justificarán todas las idas y venidas, así como la construcción del criadero ha justificado hasta hoy la otra obra, la construcción del embute [...] Cuando los conejos estén aquí, los viajes incesantes de la furgoneta gris que servirá para llevar gente o para hacer salir de la casa los periódicos ya impresos, se explicarán como transporte de conejos o reparto de conservas. (Alcoba, 2008: 73)

Inviertiendo otra vez los términos, la literatura sirve aquí para escribir el guión de la realidad y como protección frente al enemigo: el mismo mecanismo para disimular del “embute” está basado en los principios de *La carta robada* de Edgar Allan Poe. No es casual que Alcoba mencione que muchos

<sup>78</sup> Este enlace entre lo fantástico-infantil y lo real se hace explícita en la entrevista que Karen Sabán le hizo a Laura Alcoba, en la cual le pregunta sobre los elementos maravillosos que se encuentran en su relato. Frente al comentario de Sabán (“Especialmente los conejos me hacen pensar en Alicia en el País de las Maravillas”), Alcoba responde: “Los conejos parecen alegorías pero son reales. En la casa de la calle número 30 de La Plata hubo efectivamente un criadero que servía de tapadera a la imprenta clandestina de Montoneros. Pero claro, cuando la nena escucha del ingeniero que los conejos tienen que proteger al grupo, eso hay que leerlo en forma irónica. Esa escena muestra la fragilidad de la situación. Los conejos en la jaula también pueden ser una alegoría de la inocencia perdida o de la jaula encerrada...” (Sabán, 2010: 247).



de los protagonistas de esta historia habían sido estudiantes de literatura. Los textos (clásicos) ayudan a blanquear la escritura de estos otros textos (políticos) considerados un arma en la lucha por una utopía. El juego de los espejos se continúa no sólo en sus posibilidades de ocultamientos (un viejo truco de magia) sino en los opuestos del pelo blanco y la tinta negra:

Y delante del falso último muro, los conejos se multiplicarán a una velocidad inaudita. Y cuantas más pelotas de pelo blanco hay en la jaula, más profundamente se tiñen los dedos de mi madre de una tinta espesa y negra. Muy pronto, aun fro-tando furiosamente con un cepillito de pelo duro y jabón blanco, ya será incapaz de borrarla del todo. (Alcoba, 2008: 175)

Una aventura que terminará, dolorosamente, en rojo sangre. El original de la obra escrita por Alcoba en francés lleva el título: *Manèges. Petite histoire argentine*. La autora señala la doble connotación de esta palabra francesa: calesita (espacio infantil circular, lugar de los sueños pero del que es difícil salir) a la vez que engaño, artimaña (Saban, 2010). El subtítulo del libro resume el motivo central de este artículo: leer las claves de la historia argentina a partir de la narración de las pequeñas historias o, invirtiendo los términos, de las historias de los más pequeños.

## La literatura infantil: un campo de batalla

Los conejos se multiplican, no sólo en la “casa operativa” de Montoneros en la ciudad de La Plata sino también, de distintas maneras, en la literatura infantil de resistencia a las dictaduras latinoamericanas. En el cuento *O Mistério do Coelho Pensante* (El misterio del conejo que sabía pensar, 1967-1978) de la escritora brasileña Clarice Lispector, un conejo inteligente, después de meditar largo tiempo, descubre el valor de la libertad y la forma de escapar de su jaula sin que nadie lo note. *La rebelión de los conejos mágicos* (1986) de Ariel Dorfman tematiza un intento de los monos de hacer “desaparecer” a los conejos a través de la mera negación de su existencia. Para desesperación de los monos, los chicos son los únicos que pueden ver los conejos, quienes (re)aparecen dejando huellas en las fotos (una oreja, una pata) y otros indicios de su existencia. Finalmente, la rebelión triunfa a través de la destrucción de las

patas del trono del poder (al que los conejos “roen” con sus enormes dientes): se reestablece la democracia, y con ella la visibilidad de las criaturas perseguidas. El conejo mágico como representante de los perseguidos y asesinados, como compañero y confidente de los niños, como arma literaria capaz de vengarse del autoritarismo y el terror, está también presente en la literatura para adultos, como en la autobiografía de Claude Lanzmann, *La lièvre de Patagonie* (2009).<sup>79</sup>

Que la tinta pueda ser un arma de la resistencia es una constante en la historia de los totalitarismos. Más específicamente para nuestro enfoque, la literatura infantil (o la intertextualidad con sus conocidos personajes) resultó un espacio donde muchos intentaron insinuar lo que en otros lugares parecía impronunciado. No solamente en la Argentina sino bajo todas las dictaduras latinoamericanas, los autores se dirigían simultáneamente a dos tipos de lectores: a los chicos, para proponer de manera oblicua un mundo alternativo al terror y el autoritarismo cotidianos, y a los adultos como manera de enviar mensajes cifrados.<sup>80</sup> Así, en Brasil, por ejemplo, en la revista *Recreo*. Allí se publicaban textos casi evidentes sobre el autoritarismo imperante como en el caso de *O reizinho mandão* de Ruth Rocha (1980): “La diversión del reyecito era hacer leyes y más leyes. Y las leyes que hacía eran las más absurdas del mundo. Veán sólo esta ley: ‘Queda terminantemente prohibido cortarse la uña del dedo gordo del pie derecho en noches de luna llena! [...]’ ‘Está prohibido dormir con gorro el primer miércoles del mes’”. La distancia que separa las experiencias del mundo de distintas generaciones se profundiza durante las experiencias dictatoriales, ya que aquellos que crecen bajo el autoritarismo no conocen un mundo anterior, una sociedad que funcione de otra manera. Por eso es responsabilidad de los adultos poner en cuestión el orden dado y su “normalidad”. Se trata no sólo de la condena del autoritarismo vivido sino de la enseñanza del deber ético de la memoria, lo que Walter Benjamin llamó el deber con las generaciones pasadas y con su sufrimiento. En un

<sup>79</sup> Lanzmann se inspiró para el título de su autobiografía en una historia de Silvina Ocampo (“La liebre dorada”) en la que un grupo de perros quiere correr una liebre “hasta el fin de su vida” –pero ésta logra escapar. Lanzmann explica la intertextualidad a través de una asociación: para él las liebres son una metáfora de las almas de los judíos asesinados durante la Shoá.

<sup>80</sup> Este doble carácter de la literatura infantil (dos registros posibles: para los pequeños lectores y para los adultos) se encuentra presente desde sus inicios y, evidentemente, también en *Alicia*.

original artículo titulado “Memoria de elefantes para la violencia política”, Laura Rafaela García reconstruye la historia de los elefantes en la literatura infantil argentina (comenzando por el legendario Dailan Kifki de María Elena Walsh) como un insistente y cariñoso portador de este (enorme y a veces pesado) imperativo.

Si bien la mencionada canción *Alicia en el país* y otras metáforas intertextuales lograron atravesar la censura, la literatura infantil fue uno de los terrenos más controlados durante las últimas dictaduras latinoamericanas. Los gobiernos militares estaban convencidos de que había que evitar que desde temprano se formara a los niños en el carácter e ideologías “subversivas” (véase el exhaustivo trabajo de Avellaneda, 1986). Así, una cantidad importante de libros infantiles terminó en las hogueras de las nuevas inquisiciones. Entre otros famosos paquidermos: *Un elefante ocupa mucho espacio* de Elsa Bornemann, que relata una huelga de animales en el circo. O *El pueblo que no quería ser gris* de Beatriz Doumerc donde los vecinos se oponen a que el rey pinte todas las casas de un mismo color (Gociol et al, 2007).

La “acción ideológica” de las dictaduras dedicada a la infancia no se limita a censurar el material de lectura sino que produce sus propios contenidos, sobre todo a partir de los manuales escolares.<sup>81</sup>

## Lo siniestro (*unheimlich*) como resto de los miedos infantiles

La positividad del poder (en términos foucaultianos) no solo reprime y censura sino que *produce*. Y no sólo manuales escolares. Quizás una de las particularidades más perversas de la última dictadura argentina fue, si no la creación, el perfeccionamiento de los mecanismos del terror a través de relatos sociales que intentaron producir el sentimiento de lo siniestro que Freud describió tan certeramente en 1919. La figura del detenido-desaparecido, la angustia y la desesperación que provoca fue sin duda uno de los puntos centrales de esta estrategia.

<sup>81</sup> Ver el trabajo de Carolina Kaufmann (2001, 2003 y 2006).

Lo *unheimlich* se produce para Freud en el momento en que algo que pone en duda nuestra lógica, nuestra organización racional del mundo, se desliza en la vida real. La mayoría de los ejemplos de Freud se basan en estrategias literarias del género fantástico, especialmente uno de sus creadores: E. T. A. Hoffmann. Es este momento de ruptura el que Todorov (1979), basándose en el artículo de Freud y para caracterizar el género fantástico, llamará *hésitation*: el instante en que se produce la ruptura con el orden de lo real y uno está seguro de que eso “no es posible” y, sin embargo, sucede.

Freud cierra su artículo interpretando la vivencia de lo *unheimlich* como la reactivación de miedos infantiles ya superados en la edad adulta (lo teoría psicoanalítica sostiene que todas las fases psíquicas que el sujeto atraviesa siguen latentes en la estructura, aún cuando son “superadas” por estadios posteriores del desarrollo). En palabras del mismo Freud:

Lo *unheimlich* de lo vivido se concreta en el momento en que complejos infantiles reprimidos vuelven a ser revividos por una impresión, o cuando creencias primitivas ya superadas parecieran reconfirmarse. De la soledad, el silencio y la oscuridad no podemos decir otra cosa que estos son realmente los momentos que en la mayoría de los hombres están relacionados con un miedo infantil nunca totalmente extinguido. (Freud, 1919; mi traducción).

La tesis de este artículo supone que las estrategias de los responsables de la última dictadura argentina utilizaron elementos del fantástico (ruptura de las nociones de tiempo y espacio, retorno de los muertos, desapariciones y apariciones, *nonsense*, arbitrariedad absoluta, etc.) como forma de potenciar el terror de una sociedad a través de la reactivación de miedos infantiles latentes.

Esta estrategia no es tan original como pareciera. Ya en 1963, en el manual de interrogatorios de la CIA (Kubark 1963, VIII, C9) se propone utilizar con las víctimas el método *Alice in Wonderland* que consiste en enloquecer a los interrogados a través de preguntas que no tienen ningún sentido, el cambio continuo y caótico de las horas de los relojes, informaciones y actitudes absurdas, no dejarlos dormir, etc. El método plantea quebrar al detenido a través de lo que los autores llaman regresión (a los miedos infantiles y al sentimiento de imposibilidad de entender lógicamente el mundo y a sus semejantes). Es exactamente el sesgo por el cual las Madres de Plaza de Mayo fueron llamadas “viejas locas” (Bousquet, 1983) y los secuestrados por los militares, “desaparecidos”.

Las mismas estrategias eran utilizadas incluso dentro de los campos de detención. Pilar Calveiro retoma en su libro *Poder y desaparición* el testimonio de Graciela Geuna, una sobreviviente del centro de detención La Perla, sobre el “asesinato del tiempo”: “Nosotros no tenemos apuro, nos advertían. ‘Aquí—subrayaban—el tiempo no existe’” (2004: 18). Si en el relato de Alicia una estrategia literaria que despierta sonrisas es el hecho de que el sombrero loco y la liebre de marzo están condenados a tomar eternamente el té porque el tiempo se ha enojado con ellos y *ya no pasa*, la violenta negación de la existencia del *tiempo* en un campo de concentración se convierte en una forma particularmente desgastante de la tortura. En el relato, la merienda en lo del sombrero loco es un encuentro de locos. Locos lindos, pero locos al fin. A quienes les robaron el tiempo, les robaron a su vez la razón en el doble significado de la palabra. En su adaptación cinematográfica de *Alice*, Tim Burton intuyó el carácter fuertemente político y el horror escondido en los giros fantásticos del relato: en su versión, el sombrero loco es una víctima de la tortura.

## Grietas del infierno

Tomo cualquiera de las palabras: digamos *incubus*, latina, o *nightmare*, sajona, o *Alp*, alemana. Todas sugieren algo sobrenatural. Pues bien. ¿Y si las pesadillas fueran estrictamente sobrenaturales? ¿Si las pesadillas fueran grietas del infierno? ¿Si en las pesadillas estuviéramos literalmente en el infierno? ¿Por qué no? Todo esto es tan raro que aun eso es posible.

Jorge Luis Borges, “La pesadilla” (1996: 231)

En su célebre *Antología de la literatura fantástica* (1965) Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo incluyen un brevísimo fragmento de Lewis Carroll no casualmente tomado de *Through the Looking-Glass* al que titulan *El sueño del rey*, en el que las figuras tratan de convencer a Alicia de que ella sólo es una figura del sueño del rey (al que ve durmiendo junto a un árbol):

—Ahora está soñando. ¿Con quién sueña? ¿Lo sabes?

—Nadie lo sabe.

—Sueña contigo. Y si dejara de soñar, ¿qué sería de ti?

—No lo sé.

—Desaparecerías. Eres una figura de su sueño. Si se despertara este Rey, te apagarías como una vela. (1965: 140; mi subrayado)

Leído casi medio siglo después, resulta *unheimlich* que este sea el único fragmento elegido en la *Antología* para dar cuenta de los mecanismos de lo fantástico en Alicia. Tal vez es, en verdad, el más poderoso. Expresa toda la amenaza de este género literario en su intención de invertir la lógica racional: se trata de la aniquilación del otro, de su “nunca existir” ya que es sólo figura de una pesadilla del poder.

El corto *ALUAP* fue una de las primeras producciones de una nueva generación de cineastas argentinos que intentan desde hace algunas décadas elaborar lo que significó crecer en dictadura. Alicia desempeña allí un papel central, en una intertextualidad que siempre retorna al problema de la pesadilla, de lo onírico como espacio donde nada tiene una razón y donde radica, para citar a Primo Levi en relación con Auschwitz, el lugar en el que “no hay un por qué” (“Hier gibt es kein warum”).

En las murallas externas del ex-campo de detención El Olimpo, en la ciudad de Buenos Aires, se ven hoy, entre pintadas como “Acá se torturó” y “Fuera la cana”, una cantidad de murales, la mayoría de ellos realizados por alumnos de escuelas primarias vecinas. Entre estos dibujos de los chicos se distingue una obra realizado por alumnos de la Escuela Técnica N° 6 D.E. 12, “Fernando Fader”, sobre el clásico de la literatura fantástica infantil: *Alicia*.<sup>82</sup> En el mural, a primera vista, se ve al personaje que todos conocemos, el conejo blanco mirando su reloj del chaleco. Del otro lado un ejército de naipes dirigido por la Reina de Corazones. Atrás se divisa la sonrisa lunática del (desaparecido) gato de Cheshire. Pero al conejo se le está derritiendo el reloj (¡el tiempo!), la reina lleva los anteojos negros que caracterizaban a los paramilitares durante la represión y Alicia tiene los ojos “tabicados” (práctica utilizada en los campos de concentración con los detenidos):

<sup>82</sup> El mural está firmado por Ignacio Lavizzari, Laura Ascitutto, Alejandro Sánchez O. y el Prof. Omar Anteri.



Imagen 1: Mural en El Olimpo.

Un texto difícilmente legible agrega:

La historia cuenta que Alicia, después de haber visitado el país de las maravillas y encantada con lo que allí había visto quiso regresar. Lamentablemente, aquello mágico que había conocido se había entorpecido y convertido en una pesadilla. También cuenta la historia que a pesar de las torturas que había recibido Alicia continuó luchando para poder volver a soñar con aquel país maravilloso que una vez conoció...

Del otro lado del espejo, el sueño de Alicia es una pesadilla de siglos.

## Bibliografía

- ALCOBA, LAURA (2008). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.
- AVELLANEDA, ANDRÉS (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BORGES, JORGE LUIS (1996). "La pesadilla". *Obras completas*, Vol III, Barcelona, Emecé, 221-231.
- BORGES, JORGE LUIS, ADOLFO BIOY CASARES, SILVINA OCAMPO (1965). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BOUSQUET, JEAN-PIERRE (1983). *Las locas de Plaza de Mayo*. Buenos Aires: El Cid.
- CALVEIRO, PILAR (2004). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- CARROLL, LEWIS (PE 1865). *Alice in Wonderland*. London: Mc Millan.
- CARROLL, LEWIS (PE 1871). *Through the Looking-Glass, and What Alice found there*. London: Mc Millan.
- CIA, KUBARK (1963). *Counterintelligence Interrogation* (July). <<http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB122/index.htm#kubark>>. Consultado 21/3/2013.
- CORTÁZAR, JULIO (1983). "Una maquinación diabólica: las desapariciones forzadas". *Argentina: años de alambradas culturales*. Buenos Aires: Muchnik Editores, 84-90.
- DORFMAN, ARIEL (2005). *La rebelión de los conejos mágicos*. Buenos Aires: De la Flor.
- FEIERSTEIN, LILIANA RUTH (2007). "El Proceso: De Kafka a Oesterheld". *Bilderwelten - Textwelten - Comicwelten*, ed. Frank Leinen y Guido Rings, Munich, Meidenbauer, 183-203.
- . (En prensa). *Of Boxes, Draws, and Crypts or How to Contain (the Work of) Mourning*.
- FOUCAULT, MICHEL (1975). *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- FREUD, SIGMUND (1919/2000). "Das Unheimliche". *Gesammelte Schriften*, Band 5, Frankfurt, Fischer.
- GARCÍA, LAURA RAFAELA (2009). "Memoria de elefantes para la violencia política". *Boletín del Núcleo Memoria* N° 17 (diciembre).
- GOCIOI, JUDITH et al (2007). *Un golpe a los libros*. Buenos Aires: Eudeba.

GOCIOL, JUDITH y DIEGO ROSENBERG (2000). *La historieta argentina: una Historia*. Buenos Aires: De la Flor.

HIRSCH, MARIANNE (2012). *The Generation of Post-Memory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.

KAUFMANN, CAROLINA (2001, 2003, 2006). *Dictadura y Educación* (tres tomos). Buenos Aires: Miño y Dávila.

KEILSON, HANS (1979/2005). *Sequentielle Traumatisierung bei Kindern. Untersuchung zum Schicksal jüdischer Kriegswaisen*, Stuttgart/Gießen, Psychosozial-Verlag.

LANZMANN, CLAUDE (2009). *La lièvre de Patagonie*. Paris: Gallimard.

LIPIS, GUILLERMO (2010). *Zikarón-Memoria. Judíos y militares bajo el terror del Plan Cóndor*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.

LISPECTOR, CLARICE (2008). *El misterio del conejo que sabía pensar*. Madrid: Sabina Editorial.

RUBIN SULEIMAN, SUSAN (2006). "The Edge of Memory: Experimental Writing and the 1.5. Generation: Perec/Federman". *Crisis of Memory and the Second World War*, ed. Susan Rubin Suleiman. Cambridge (U.S.): Harvard University Press.

SABAN, KAREN (2010). "Un carrusel de recuerdos" (entrevista a Laura Alcoba). *Iberoamericana* Nro. 39, 246-251.

SASTURAIN, JUAN (1993). *El domicilio de la Aventura*. Buenos Aires: Colihue.

TODOROV, TZEVAN (1979). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

WALSH, MARÍA ELENA (1979). "Desventuras en el País Jardín-de-Infantes". *Clarín* (16 de agosto) Reproducido en María Elena Walsh (1993), *Desventuras en el País Jardín-de-Infantes*. Buenos Aires: Sudamericana, 13-18.

## Filmografía

-*Alicia en el País de las Maravillas* (1976), Argentina. Realizador: Eduardo Plá. Ficción, 73 min.

-*Alice in Wonderland* (2010), Estados Unidos. Realizador: Tim Burton. Ficción, 108 min.

-*ALUAP* (1997), Argentina. Realizadores: Tatiana Mereñuk/Hernán Belón. Cortometraje, 16 min.

-*Cordero de Dios* (2008), Argentina. Realizadora: Lucía Cedrón. Ficción, 90 min.

-*Líneas de teléfonos* (1996), Argentina. Realizador: Marcelo Brigante. Cortometraje, 18 min.

Hijos

## Ficciones del yo y memoria epistolar de los años setenta en la Argentina

Jordana Blejmar  
Universidad de Liverpool, Gran Bretaña

Queridos hijitos, su papá poco sabe de ustedes / y sufre por esto.  
Quiere ofrecer un destino / luminoso y alegre, pero no es todo / y ustedes saben:  
/ las sombras, / las sombras, / las sombras, / me molestan y no las puedo tolerar.  
// Hijitos míos, no hay que ponerse tristes / por cada triste despedida: / todas lo  
son, es sabido, / porque hay otra partida, otra cosa, / digamos / donde nada /  
nada / está resuelto.

Francisco “Paco” Urondo, “Hoy un juramento” (*Del otro lado*, 293-294)

Las cartas que los militantes políticos desaparecidos en la última dictadura militar (1976-1983) les escribieron a sus hijos durante los años sesenta y setenta en la Argentina constituyen junto a las fotografías de esa época, el vínculo más directo que tienen los jóvenes con sus padres. Fueron concebidas al calor de los acontecimientos, en su mayoría cuando la derrota del proyecto revolucionario ya estaba consumada, en la clandestinidad o en el mismo infierno de los campos, siempre con la certeza de que la muerte esperaba paciente a la vuelta de cada esquina: “Soy una persona buscada—escribe Manuel Javier Corral a su hija Mariana, en 1977, acorralado en un bar del barrio de Once—. “Pasé todo el día deambulando por la ciudad [...] Hoy se muere y se vive muy rápido [...] No tengo la seguridad de terminar este escrito” (citado en Hacher, 2012: 12).<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> La Biblioteca Nacional en Buenos Aires inauguró, en 2014, el archivo *Cartas de la dictadura*, coordinado por Laura Giussani Constela. Se encuentran allí cartas escritas por exiliados políticos, detenidos y desaparecidos durante la dictadura. Vale la pena recordar también que algunos hijos de desaparecidos han utilizado el género epistolar para “hablar” con sus padres en el presente. Andrés Jaroslavsky (2005) utiliza las coincidencias entre los personajes y situaciones del cuento de

Como señalan los críticos (Longoni, 2007; Oberti y Pittaluga, 2006; Da Silva Catela, 2001), se trata de textos polivalentes, testamentos y necrológicas, a veces también hagiografías, testimonios de vidas intensas atrapadas en el atolladero que supone la elección de la lucha armada como medio para alcanzar la revolución y el deseo de estar allí donde y cuando los hijos lo necesiten. “Les escribo esta carta por temor a no poder explicarles nunca lo que pasó conmigo” –dice en otra epístola, escrita en 1972, el líder montonero Julio “Iván” Roqué–. “Porque los dejé de ver cuando todavía me necesitaban mucho y porque no aparecí a verlos nunca más” (Levinson y Jauretche, 1998: 174). Esquelas escritas para ser leídas no en el contexto de su escritura sino mucho tiempo después, en un futuro que encontraría a los mayores “libres o muertos, jamás esclavos” (según firma su carta Roqué) y a los menores con la edad suficiente para entenderlas. Son, en suma, textos exegéticos, objetos de transmisión de las ideas, ideologías y valores que animaron la vida y las decisiones de los militantes políticos en esos años de utopías y desencantos.

Este artículo invita a explorar estas cartas a partir de una serie de interrogantes: ¿qué imagen de la revolución construyen estos escritos? ¿Qué nos dicen de la tensión entre la vida privada y la vida pública de los militantes? ¿Cómo son leídos a cuarenta años del golpe? Me interesa analizar el modo en que algunos hijos e hijas de desaparecidos “responden” a las cartas de sus padres en recientes producciones artísticas. Me detendré, especialmente, en el documental *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué y en el libro *non fiction* del periodista Sebastián Hacher, *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2012).

Si, como veremos, las cartas de los militantes ofrecen una imagen escindida del “yo” epistolar (entre la condición paterna y la del revolucionario) y reproducen consignas de época pensadas para acatar antes que discutir, las lecturas de los hijos complejizan la ética sacrificial que animó el accionar de sus padres e introducen preguntas claves para pensar la tensión entre la po-

---

Borges “El milagro secreto” y la desaparición de su padre para escribirle una carta con la esperanza de que un milagro haga llegar sus palabras a quien le dio la vida. Por otro lado, en el primer número de *En ciernes epistolarias*, una publicación cuyos ensayos están escritos en forma de cartas, Nicolás Prividera publica una carta abierta ‘a los padres’, en referencia a la generación de los años setenta (2011). Finalmente, en 2010 un grupo de hijos de desaparecidos escribió una carta de despedida a Néstor Kirchner, considerado una suerte de padre simbólico (“se nos va un padre para muchos de los que lo tuvimos”, Pisoni y otros, 2010), dos días después de la muerte del ex presidente de la Nación.

lítica de la revolución y la política de los afectos durante los años previos al golpe. A su vez, ambas obras ofrecen lúcidas interpretaciones de lo que significa un legado. “Esas cartas son como una herencia, un deseo sobre nuestro futuro, una palabra que nos deja”, dice otra “hija” sobre su propia carta heredada (Gelman y La Madrid, 1997: 256). Pero, ¿qué hacer con esa herencia? Al producir variaciones en el relato “original” del pasado para construir una nueva y coral versión de los hechos que hable al presente, tanto la película de Roqué como el libro de Hacher revelan una idea de transmisión que nada tiene que ver con la mera repetición del legado ni con el deseo exclusivo de los hijos de inscribirse en una genealogía. Antes bien, Roqué y Hacher/Mariana Corral parecerían entender la herencia en sintonía con las ideas de Jacques Derrida y Elisabeth Roudinesco, para quienes el legatario debe responder a un doble mandato en apariencia contradictorio: primero reafirmar lo que vino antes de él/ella, para luego poner “firma contra firma” y apropiarse de la herencia, paradójicamente traicionándola (Derrida y Roudinesco, 2004).

## Las cartas del Che: ética sacrificial, hijos y revolución

No me reclame niño, si lo abandono / que peleo a la vida por usted, tesoro.  
 “Tristeza” (canción popular durante los años setenta escrita por los hermanos  
 Núñez e interpretada por Mercedes Sosa)

Toda carta propone una suerte de pacto, similar al autobiográfico, según el cual el lector asume que el autor empírico, el narrador y el protagonista son una misma persona. Del mismo modo, el que escribe lo hace bajo la suposición de que el sujeto a quien se dirige, a quien imagina y construye a través de su escritura, es el mismo que el destinatario real. No obstante, entre sujetos empíricos y “sujetos de papel” no hay a menudo coincidencia sino más bien divergencia: escribimos para mostrar nuestro mejor “yo” o, al menos, el “yo” que quisiéramos que nuestros lectores conocieran. De allí que Terry Eagleton sugiera que el que escribe una carta se escucha a sí mismo en los oídos del que la lee (Naficy, 2011: 103).

Las breves biografías que encontramos en las cartas de los militantes de los setenta utilizan estrategias tales como la selección y omisión de determi-



nados aspectos de sus historias de vida, ciertos artificios retóricos o estipulados puntos de vista, y adquieren entonces el estatuto de una (auto)ficción aun cuando descansen sobre elementos cuya veracidad no se discute. ¿Pero qué tipo de subjetividad construyen estas cartas? Para responder esta pregunta vale la pena detenerse primero en algunas de las estrategias discursivas presentes en las cartas que Ernesto “Che” Guevara escribió a sus hijos (“Hildita”, “Aleidita”, Camilo, Celia y Ernesto) antes de ser asesinado en la selva boliviana en 1967. Una de las hipótesis de este escrito es que las cartas del Che bien pudieron haber servido como modelo para las que militantes revolucionarios como Corral o Roqué les escribieron a sus propios hijos.<sup>84</sup>

Después de explicarles que “si alguna vez tienen que leer esta carta, será porque yo ya no esté con ustedes”, y que seguramente “casi no se acordarán de mí”, el Che les ofrece a sus hijos una imagen de sí mismo más cercana al mito que a la del padre: “su padre ha sido un hombre que actúa como piensa y, seguro, ha sido leal a sus convicciones”. La tercera persona del singular refuerza aquí la dimensión mítica y épica de ese relato, en coherencia con la imagen del revolucionario dispuesto a sacrificar su vida por la causa del pueblo. El consejo que les ofrece en esas palabras de despedida, y lo que espera de ellos, también está vinculado antes a la lucha pública y política que a la esfera doméstica y familiar: “Creczan como buenos revolucionarios”, escribe. Los alienta a estudiar, pero no para progresar egoístamente en sus elecciones individuales sino para aprender a dominar la naturaleza y volverse así útiles a la revolución.

Del mismo tenor es una larga carta escrita en 1965 y dirigida a Carlos Quijano, editor del diario *Marcha*, donde el Che explica las premisas y objetivos de la revolución cubana. El texto fue luego publicado en forma de libro bajo el nombre *El socialismo y el hombre en Cuba*. Allí el legendario líder guerrillero afirmaba que la condición revolucionaria de los militantes era más importante que cualquier otra, incluso que la de madre o padre porque, como dice en una de sus cartas a sus hijos, “cada uno de nosotros, solo, no vale nada” y “la revolución es lo importante”.

En *El socialismo y el hombre en Cuba* se lee, por ejemplo, que “los revolucionarios tienen hijos que en sus primeros balbuceos no aprenden a nombrar

al padre; mujeres que deben ser parte del sacrificio general de su vida para llevar a la Revolución a destino; el marco de los amigos responde estrictamente al marco de los compañeros de la Revolución. No hay vida fuera de ella”.<sup>85</sup> Guevara también menciona ciertas “debilidades” de los militantes que podrían poner en riesgo sus luchas políticas, incluyendo “la preocupación que a un hijo le falte determinado producto, que los zapatos de los niños estén rotos, que su familia carezca de determinado bien necesario”, todo lo cual funcionaría como verdaderas distracciones para el único deber del revolucionario que es, tal como lo profesaba un popular eslogan de la época, hacer la revolución.

En una de las cartas a sus hijos, Guevara no solo les pide que lo recuerden como alguien que siempre fue fiel a sus convicciones, sino que también presupone que seguirán sus pasos tomando su posta cuando ya no esté: “Sobre todo sean capaces de sentir en lo más hondo cualquier injusticia cometida contra cualquiera en cualquier parte del mundo. Es la cualidad más linda de un revolucionario” (Levinson y Jauretche, 1998: 41). Estos consejos se repiten en otra carta de octubre de 1966, tan solo un año antes de ser asesinado, en la que se dirige a cada uno de sus hijos individualmente: “Tatico, tú crece y hazte hombre que después veremos qué se hace. Si hay imperialismo todavía salimos a pelearlo” (Carnovale, 2015: en línea).

Las cartas del Che fueron publicadas por Casa de las Américas después de su muerte, en 1970, y estuvieron por tanto a disposición de los miembros de las organizaciones armadas durante esa década en la Argentina. No es arriesgado suponer que fueron entonces el modelo que muchos guerrilleros siguieron al escribir las suyas. Pero incluso para aquellos que ignoraban la existencia de estos escritos, el pensamiento y accionar del Che durante esos años estuvo seguramente presente cuando escribían sus cartas. En efecto, otra consigna popular de la época, “El Che está presente en cada combatiente”, ilustra hasta qué punto su ejemplo fue seguido por casi todos los militantes revolucionarios con independencia de la organización a la que pertenecían, pues como explica César Tchach, en esta frase quienes la hacen suya no se identifican con una clase o un partido sino con su condición compartida de “combatientes” (2003: 29).

<sup>84</sup> Todas las citas son de “Carta del Che a sus hijos”, en Gregorio Levenson y Ernesto Jauretche, eds., *Héroes. Historias de la Argentina revolucionaria*, 41.

<sup>85</sup> Todas las citas son de Ernesto Guevara, *El socialismo y el hombre en Cuba*, 31. Este pasaje también es citado por Carnovale en su libro sobre la historia del PRT-ERP.

Tanto las cartas del Che como las del resto de los guerrilleros son especialmente valiosas porque constituyen uno de los pocos documentos escritos que tenemos de la época para entender mejor la política de la familia en el discurso militante. Como señala una ex militante del Ejército Revolucionario del Pueblo, embarazada cuando la secuestraron los militares, “cuando uno pone el cuerpo, el cuerpo que pone es el de uno, no el de los compañeros [...] Nada más que ahí en el cuerpo propio estaba el cuerpo de un hijo [...] *sobre los hijos no había nada dicho*. Porque, claro, ¿quién iba a poner en letra escrita: ‘Bueno, querida, si vos tenés un hijo con vos, tenés que resistir aunque lo torturen y lo maten delante de ti?’” (Carnovale, 2011: 210; subrayado mío). La politóloga Pilar Calveiro, también secuestrada durante la dictadura, advierte al respecto que la exposición de los hijos a los riesgos de la militancia solo se puede entender como una suerte de ceguera, y por la convicción por parte de los militantes de que algo como lo que sucedió durante el terrorismo de Estado jamás podría llegar a pasar. Pero también, señala Calveiro, esos riesgos se deben entender como parte de una ética sacrificial que atravesaba todo el discurso militante y alentaba la lucha “en aras de un fin superior, que siendo aparentemente muy humano puede llegar a ser tan deshumanizante” (entrevista de Amado, 2006: 62).

Uno de los pocos escritos militantes sobre el lugar de los hijos en las luchas revolucionarias fue *Moral y proletarización*, un documento escrito aproximadamente en 1972 por Julio Parra, miembro del PRT-ERP (Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo), en la cárcel de Rawson y publicado luego en *La gaviota blindada* (Parra, 2006).<sup>86</sup> *Moral y proletarización* se convirtió en una suerte de manual para los militantes de diferentes ideologías sobre cómo conciliar familia y política durante los álgidos años setenta. De acuerdo con este informe, la hegemonía burguesa está presente en todos los aspectos de la vida cotidiana, incluidos los medios de comunicación que ofrecen modelos basados en valores de las sociedades capitalistas como el individualismo y la competencia salvaje. Pero los medios no son los únicos responsables de la reproducción de estos principios, puesto que “los adultos los transmiten consciente o inconscientemente a sus hijos, que empiezan a mamar individualismo con el primer trago

de leche materna” (Parra, 2006: 96). Los bebés competirán luego con sus hermanos por la leche o los juguetes, los niños con sus compañeros por mejores notas en el colegio, y los adultos por mejores trabajos. Así, “de lo que se trata es de hacer una verdadera revolución en nosotros mismos” reemplazando la lógica burguesa por la moral revolucionaria (Parra, 2006: 97). Esta moral solo puede ponerse en práctica mediante la *proletarización*, un proceso que alentaba a los militantes de las clases medias a abandonar sus lujos pequeño-burgueses, mudarse a las villas y trabajar en las fábricas. De este modo, los militantes aprenderían de sus compañeros proletarios valores como el sacrificio, la generosidad y la fraternidad.

Según el informe, la verdadera revolución empieza por un cambio en los hábitos de la casa. Para la moral revolucionaria, la familia era una célula militante más. Se alentaba la monogamia y se consideraba la revolución sexual como una transformación falsa que establecía una nueva forma de esclavitud para las mujeres que eran tratadas como objetos. Respecto de los hijos, se dice que las organizaciones apoyan que los militantes tengan hijos y que “el hecho de ser un buen padre o una buena madre no se contraponen sino que suplementa con la formación de un revolucionario cabal” (Parra, 2006: 111). Pero los militantes debían criar a sus hijos siguiendo una ética basada en la vida colectiva. Las organizaciones armadas alentaban así los intercambios parentales y la socialización de la maternidad, basada en la creencia de que “lo que los niños necesitan no es tanto ‘su’ padre y ‘su’ madre, sino la imagen de un padre y una madre” (Parra, 2006: 113). Además el documento advierte que los niños deben compartir todos los aspectos de la vida de los militantes, “incluso sus riesgos”, y que aunque ellos necesitan protección ésta no debe contraponerse a los “intereses superiores de la revolución” (Parra, 2006: 112).

Otras agrupaciones tenían visiones similares a las del PRT-ERP sobre el rol de los niños en la lucha armada. Montoneros, por ejemplo, seguía el modelo cubano que delegaba el cuidado de los niños a las instituciones a través de la creación de guarderías en barrios humildes (Cosse, 2010: 176). Uno de los ejemplos más conocidos fue la creación de una guardería en La Habana durante la así llamada Contraofensiva (Zuker, 2005: 4-13; Argento, 2013). Lo que importa señalar aquí es que tanto las cartas del Che como *Moral y proletarización* pregonan la idea de una comunión casi sin fricciones entre niños y revolución. No hay, en estos textos, lugar para disidencias familiares o gene-

<sup>86</sup>Daniel De Santis incluyó “Moral y proletarización” en una compilación de documentos sobre la historia del PRT-ERP (2006). Para un análisis profundo de este documento ver Carnovale (2011).

racionales, para la posibilidad de una derrota en el terreno político o militar, y mucho menos para vislumbrar el escalofriante escenario que instaló el golpe. Como bien advierte Vera Carnovale, “es poco sorprendente que los hijos constituyeran el punto débil de los militantes. Lo destacable es, en todo caso, el intento partidario de erradicar esa debilidad” (2011: 211).

Las cartas de Roqué y Corral, como las de muchos otros guerrilleros, están también animadas por la ética sacrificial del discurso militante que encontramos en estos escritos. No obstante, el yo epistolar en estos casos es más dubitativo que el del Che, aún a pesar de las intenciones de quienes las escribieron. En sus cartas, Roqué y Corral refuerzan su compromiso “hasta la muerte” con la causa revolucionaria, pero también dedican tiempo a pensar las consecuencias concretas de ese compromiso en la vida de sus familias (sus hijos, sus parejas), y a veces hasta incluso reservan un espacio para la autocrítica.

Las lecturas que sus hijas hacen de esas cartas más de cuarenta años después, revelan además que la aparente consubstanciación entre niños y revolución, vida pública y vida doméstica, era en verdad vivida la mayor parte de las veces como un conflicto por los militantes, y sugieren que es necesario volver a leer esos escritos teniendo en cuenta su contexto de escritura pero también lo que vino después y el tiempo presente de su lectura.

### *Papá Iván*: un diálogo anacrónico entre generaciones

Lo siento, Ángela, soy un hombre de guerra [...]

Leo: padre, yo le quiero (Usted, Ángela, escribió padre, yo le quiero: no lo olvide). Leo: por azar, por quimera, por un error que nace de un difícil, casi insostenible amor filial, le acompaño en esta historia.

Yo nací para cuidar gallinas. Necesito, padre, un hombre, no un Dios, que crea en mí, pura y sencillamente, en Ángela Castelli que cree que nació para cuidar gallinas, gansos, pavos, las verduras de una huerta, y no busque otra mujer destinada a recibir la versión espuria, a veces, de sus sueños, y, a veces, desvalida, y, a veces, increíble.

Andrés Rivera, *La revolución es un sueño eterno* (2005 [1987]: 115)

María Inés Roqué es hija de Julio “Iván” Roqué, cofundador de las Fuerzas Armadas Revolucionarias y líder montonero asesinado por los militares en 1977. Originalmente una tesis de maestría, *Papá Iván* es el resultado de

una serie de entrevistas que su directora llevó a cabo con compañeros, familiares y alumnas de su padre para descifrar el misterio que rodea su nombre y su legado. El documental gira en torno a la carta que Roqué escribió a principios de los años setenta y que les dejó a sus hijos, María Inés y Martín, antes de ingresar en la clandestinidad. Pero *Papá Iván* es mucho más que la lectura de esa última carta de despedida. Por un lado, *Papá Iván* es lo que el crítico iraní Hamid Naficy llama un “film-letter”, esto es una película que “inscribe cartas y actos de lectura y escritura de cartas a partir de personajes diegéticos” (2011: 101; mi traducción). Así, la cámara muestra constantemente a la directora leyendo la carta de su padre en un escritorio desbordado de fotografías familiares tomadas durante sus años de infancia. Pero además, *Papá Iván* es un “film-letter” porque la misma película puede leerse como una suerte de “carta respuesta” a la epístola de Julio Roqué. En un determinado momento, la voz en *off* de la directora dice:

... supongo que yo no dejaba de preguntar [donde estaba mi papá], porque mi mamá me dijo en algún momento que yo podía escribirle una carta. Y para mí fue muy doloroso porque un tiempo después de haber escrito esa carta, me encontré la carta guardada en un cajón de mi mamá. Entonces fue como si mamá me hubiera engañado, porque para mí era importante saber que tenía alguna manera de comunicarme con él.

*Papá Iván* es así, de algún modo, la reparación tardía, anacrónica, de esa injusticia, la palabra devuelta a la carta que ella recibió cuando su padre ya no estaba allí para leerla.

En el film padre e hija “dialogan” sobre la ausencia de Julio Roqué en la casa familiar, los motivos que lo llevaron a abrazar la lucha armada y las dificultades de conjugar familia y política durante los años setenta. En las secuencias inaugurales, la cámara filma una ruta y unos árboles en movimiento mientras la voz *en off* de la directora explica: “Cuando empecé a hacer esta película, sabía algunas cosas, lo que había oído, que no era una descripción clara de los hechos. [En esos relatos, mi padre] se convertía siempre en una persona muy heroica [...] yo una vez dije que prefería tener un padre vivo que un héroe muerto”. Pero, ¿cómo recordar a un padre si todo lo que se le ofrece es un monumento?, se preguntan Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga en su análisis del film (2006: 110).

En su carta, el mismo Roqué alimenta esa imagen épica haciéndose eco del modelo de militancia que proponían documentos como *Moral y proletarización* y tal como lo había hecho el Che en sus propias cartas unos años antes. Sin embargo, la carta de Roqué, escrita el mismo año que el informe del PRT-ERP, muestra al mismo tiempo signos involuntarios de una subjetividad dividida. Como advierten Oberti y Pittaluga, Roqué ofrece en la carta detalles de su biografía pero solo de episodios particulares vinculados a su militancia. Incluso se refiere a un segundo nacimiento, no biológico sino político (“yo recuerdo perfectamente cuando comencé a convertirme en un revolucionario”), cuando a los ocho o nueve años se encontró con un compañerito de primaria congelado en la puerta del aula y sintió una “una enorme vergüenza por mis ropas abrigadas”. Al mismo tiempo, esos detalles coexisten en la carta con otros de la vida familiar: “Yo amaba nuestra casa. Nada me gustaba más que jugar con María Inés o hacer un asadito en el patio”.

Si en algún momento ambas subjetividades (la del revolucionario y la del padre) parecían convivir armoniosamente, la entrada a la clandestinidad resulta de la imposibilidad de conjugar esas existencias paralelas sin poner en riesgo la propia vida y la de los seres queridos. Sobre ese conflicto girará todo el documental. En un momento la directora le pregunta a una amiga de su padre si era de día o de noche cuando éste entró en la clandestinidad. “Creo que fue de noche, pero realmente no recuerdo... ¿tiene mucha importancia?”, responde la entrevistada, a lo que la directora agrega: “Sí, para mí, es como un nudo importante el momento en que ya no se puede conciliar la vida familiar y la vida política”.

La película usa la voz en *off* y el montaje como dos herramientas claves para dar cuenta de la dificultad de conjugar la figura paterna con la del héroe público en el recuerdo de la hija. Después de explicar las razones que la llevaron a emprender su búsqueda, la directora lee un fragmento de la carta de su padre. Como sugiere Ana Amado, la voz femenina de María Inés Roqué leyendo la carta, en contraste con la voz varonil que imaginamos detrás de la letra, produce un desplazamiento e introduce dudas en relación al tono aparentemente confidente del yo epistolar (2004: 65). La voz en *off* de la directora pierde además aquí el rol que tradicionalmente cumple en los documentales, es decir el de ser proveedora de explicaciones y clarificaciones de las imágenes que acompaña, para adquirir en su lugar un tono más bien vacilante y subje-

tivo. “Nunca le pude decir a mi papá que no se fuera”, dice, por ejemplo, en un momento. “Siempre se fue de noche. ¿A quién le voy a reclamar?”

El montaje a su vez sirve en la película para armar un relato coral y abierto de la figura del militante. Los testimonios de la madre de la directora (Azucena Rodríguez), un compañero militante (Miguel Bonasso) y el hombre que supuestamente lo traicionó (Miguel Angel Lauletta) presentan versiones contradictorias de los últimos días de Roqué. El testimonio de Bonasso en el documental alimenta la imagen épica del líder montonero al subrayar que éste era incluso respetado por “el propio jefe del operativo del grupo de tareas” que habría dicho “yo, a un enemigo que muere combatiendo no le celebro su muerte”. Como bien señalan Oberti y Pittaluga, no obstante, María Inés Roqué elige contar cómo murió su padre no a través de las palabras de Bonasso sino por medio de las de Lauletta, poniendo en duda la credibilidad del género documental en tanto tal puesto que de un traidor no se espera que diga la verdad (Oberti y Pittaluga, 2006: 115). Asimismo, el testimonio de Azucena Rodríguez desestabiliza el relato épico de la militancia al criticar todo tipo de violencia (“La vida es para vivirla, no para inmolarla”) y al contar cómo se rehusó a que sus hijos fueran a visitar al padre a la prisión (“yo no podía permitir que ustedes pasaran los controles que se daban para verlo”). Sobre todo, su testimonio cuestiona una de las premisas centrales de la ética sacrificial con su convicción de que en esos años había otro tipo de lucha por la que también valía la pena vivir: “creo que tiene sentido la lucha de cada día, con tus hijos, con lo que hacés, con lo que piensas”.

Además, *Papá Iván* muestra la tensión entre estas dos subjetividades a partir del montaje de decenas de fotos que la familia guarda del líder montonero. La vida política de Roqué se alude en un retrato en blanco y negro que aparece dos veces en la película y que está vinculado a su actividad militante. Por un lado, la cámara captura esa foto al lado de otra que muestra una movilización popular en la que claramente se distingue la bandera de Montoneros. La foto está enmarcada con el símbolo de la organización y la leyenda “Comandante Julio Roqué”. Unas secuencias más tarde vemos ese retrato publicado en un diario el día en que lo asesinaron.

Junto a estas fotos, el documental también muestra numerosas fotografías familiares de expresiones de amor: su madre mirando embelesada a sus hijos, o la misma María Inés Roqué de pequeña contemplando afectuosa-

mente a sus hermanos. Roqué-padre aparece solo en un puñado de ellas, aunque no es arriesgado suponer que haya sido él quien las tomó. Si, como escribe Susan Sontag, “no fotografiar a los propios hijos, sobre todo cuando son pequeños, es señal de indiferencia de los padres” (2006: 22), estas fotografías no sólo retratan actos de amor sino que son ellas mismas la expresión de uno. Estas imágenes ilustran, además, los recuerdos familiares que el mismo Roqué menciona en su carta. Pero si en la carta el líder montonero también justifica su decisión de irse de la casa familiar y construye un legado donde su condición de revolucionario está en primer plano, María Inés Roqué abre y cierra su película con esas fotos familiares, acaso reforzando el relato de su madre y la convicción de que allí, en la vida familiar, también se libraban luchas cardinales.

En un momento de la película, la voz *en off* de la directora acompaña las imágenes del Río de la Plata donde fueron arrojados miles de cuerpos durante la dictadura, y revela que “lo que a mí siempre me atormentó de la muerte de mi padre era la imagen de que se había volado a sí mismo con una granada o con una bomba. Me atormentaba la imagen de un cuerpo despedazado, de un cuerpo irreconocible”. En oposición a esa imagen de un cuerpo fragmentado, la carta de Roqué busca ofrecer una impresión armoniosa, sólida y completa del guerrillero, una que sobreviva aún después de su muerte. No obstante, en su película María Inés Roqué muestra las grietas de esa figura heroica acaso con la secreta esperanza de encontrar allí las respuestas que nunca tuvo.

La investigación de la directora toma la forma de un viaje desde México, donde vive a partir del exilio, hasta Buenos Aires y varios otros lugares donde se encontró con los entrevistados. De allí que Ana Amado se refiera a *Papá Iván* como una suerte de “road movie de la memoria” (2004: 66). Si la idea de *road movie* parecería implicar un avance progresivo, hacia delante, en la investigación, la búsqueda de María Inés no llega nunca a ese punto de cierre y conclusión. “Pensé que esta película iba a ser una tumba... pero no”, confiesa algo desilusionada al final del viaje. Antes que la solución a un rompecabezas, el film ofrece un collage de narrativas e imágenes contradictorias que no encuentran una síntesis resolutoria.

En 2007, María Inés Roqué, Andrés Habegger y Nicolás Prividera participaron del debate “Búsqueda y (re)construcción de la memoria a través del

documental subjetivo”, coordinado por Ana Amado y Mariano Mestman en el marco del IX Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos que tuvo lugar entre el 9 y 16 de mayo de ese año en Buenos Aires. En esa oportunidad, la realizadora confesó tener sentimientos encontrados para con su película y la forma en que retrató a su padre: “Yo estaba muy enojada y me sentía abandonada”. Mientras filmaba el documental, en 1994, se produjo un intento de golpe en México, un acontecimiento que le hizo entender que ante ciertas injusticias “no queda más alternativa que la lucha armada”. Esa creencia en el documental está desdibujada por el dolor ante la pérdida del padre. Aunque ella misma no podría cuestionar su propio film desde un punto de vista emocional, explica en esa ocasión, sí cree que su relato es cuestionable desde un punto de vista político pues no le dio la oportunidad al padre de ofrecer argumentos más sólidos sobre las razones detrás de la lucha armada. El uso de la carta, continúa, es manipulativa porque no lee el texto completo (“lo dejo mudo cuando quiero”), y se refiere entonces a una supuesta trampa de los documentales subjetivos donde se les ofrece a los testificantes la palabra pero también se la manipula para decir la verdad de quien dirige la película. María Inés Roqué concluye entonces que “cuanto más pasa el tiempo menos siento que *Papá Iván* pueda ser un testimonio fidedigno para hablar de los setenta”.

Pero ¿cambiaría en algo leer la carta completa de Roqué? El texto en su versión original se publicó en *Héroes. Historias de la Argentina revolucionaria* (1998) editado por Gregorio Levenson y Ernesto Jauretche. Entre las partes omitidas en el documental hay algunas que son muy similares a las de la carta del Che. Por ejemplo, Roqué está seguro como el Che de que cuando sus hijos descubran y sientan “el dolor ajeno como propio” (178) se convertirán en verdaderos revolucionarios y, también como el Che, se dirige a cada uno de sus hijos individualmente. El líder montonero cuenta allí además que sus padres le enseñaron “a buscar la verdad en la discusión y en los libros” (179) y que en su casa siempre se trataba de ser justos y se discutía de todo, incluso de política. Escribe lo que ya sabíamos –que a duras penas pudo conciliar la vida familiar y la revolucionaria hasta mediados de 1971 (la carta es del 72)– y aporta un dato que ayuda a entender por qué hay tan pocas fotos de él en el documental: “Sé que no tienes fotos mías en casa, porque yo mismo hice destruir todas las existentes”, aunque también aclara que “como esa medida ya

no tiene objeto, porque la policía tiene fotos nuevas, trataré de mandarte alguna para que sepas siempre qué papá tuviste” (181). Al final de la carta les cuenta a sus hijos sobre su nueva compañera que fue detenida y torturada, cuyo “comportamiento revolucionario fue ejemplar” (182), y le desea a la madre de sus hijos que también encuentre un buen compañero, es decir un compañero revolucionario. La carta termina con el mismo grito de batalla que ya habíamos escuchado en el documental: “Libres o muertos, jamás esclavos. Vuestro Papá”.

Así, la lectura de la carta completa aporta algunos datos pero no cambia nuestra percepción de los conflictos internos que Roqué seguramente tenía cuando la escribió y a los que accedemos a través del documental. Más aún, si algo produce esa lectura es confirmar la imagen de subjetividad escindida que atraviesa las cartas de la mayoría de los militantes de esos años y que también encontramos, incluso con mayor claridad, en la larga carta sobre la que el periodista Sebastián Hacher escribió en *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2012).

## Las cartas de Mariana

No es nuestro tiempo ni nuestras opciones.  
Vos escribirás tus cartas, tendrás tus flaquezas, nunca las de él.  
Siempre van a ser las tuyas pero las habrá, y a montones.  
Ernesto Semán, *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011: 195)

Cuenta Hacher que *Cómo enterrar a un padre desaparecido* empezó a gestarse en abril del 2003, cuando se quedó a dormir afuera de una fábrica desalajada. Al tercer o cuarto día, Mariana Corral, maestra de Plásticas, estudiante de Bellas Artes e integrante del Grupo de Artistas Callejeros, y Lorena, una amiga, se le acercaron y lo invitaron a dormir a su casa ubicada a la vuelta de la fábrica. Fue una de esas mañanas que Sebastián Hacher descubrió la mesa.

Mariana Corral había recortado en tiras una larga carta (doce páginas) que su padre, Manuel Javier Corral, un albañil y militante político desaparecido, le había dejado cuando ella era todavía una niña.<sup>87</sup> Luego pegó esas tiras

en una mesa de madera como las que hacía su padre y las exhibió en una vereda como una suerte de intervención urbana. La obra de Mariana Corral fue, para Hacher, “una forma de entablar un diálogo. Cada palabra que adhiere es responder un poco a la carta. Los espacios en blanco representan las respuestas que tal vez nunca encuentre, los silencios que no se pueden pintar de ningún color” (Hacher, 2006: 30-31). Manuel Corral había escrito la carta la madrugada del 5 de marzo de 1977 en el mítico bar La Perla del barrio porteño Once donde Litto Nebbia y Tanguito escribieron “La balsa”, canción con la que según Hacher “nació el rock argentino” (2006: 9). La carta debía llegar a manos de Mariana cuando ella cumpliera quince años. El 21 de febrero de 1978 Corral fue secuestrado por un grupo de tareas en Iguazú, Mendoza, en la hostería Hoppe donde se encontraba con su pareja Ana María Cavallieri, luego liberada. Manuel “Manolo” Corral permanece desaparecido. Cuando Mariana tenía diecisiete años recibió la carta y pudo leer por primera vez las palabras que su padre le había dejado poco antes de desaparecer.

La carta de Manuel está signada por la misma encrucijada entre la condición de padre y la de revolucionario que encontramos en la de Roqué. Cómo en ésta, además, Manuel mismo advierte el carácter testimonial que tendrá el texto para su hija pero también para futuras generaciones: “no pretendo hacer de esto un testamento pero no puedo evitar que adquiera carácter de testimonio, el testimonio de mi verdad” (Hacher, 2012: 13). En medio de las urgencias del momento, Manuel se toma un instante para reflexionar sobre sus acciones pasadas y sobre lo que vendrá. La carta es por eso también una suerte de defensa frente a posibles críticas futuras de sus decisiones: “Yo, Manuel Javier Corral, doy comienzo a este relato testimonio, de mi pasado y del inicio de lo que creo que es una nueva etapa en mi vida, y te lo destino a ti, hija mía, para que cuando tengas la edad adecuada y si yo no estuviese presente, comprendas mejor el tiempo que te tocó para nacer y puedas también juzgarme sin impresiones de intermediarios” (Hacher, 2012: 13, subrayado mío).

Este carácter auto reflexivo de la carta desmiente la idea extendida en aquella época (pero después también) de una supuesta inconsciencia de los militantes respecto de las consecuencias de sus actos. Las cartas de Roqué y Corral evidencian una convicción en la moral sacrificial de las organizaciones armadas de esas décadas pero también una plena conciencia de los distintos desenlaces que podía llegar a tener el camino elegido. En su carta, Julio

<sup>87</sup> La carta completa en versión facsímil puede leerse en <<https://comoenterrar.wordpress.com/>>

Roqué escribe que “si las cosas han cambiado, ustedes necesitarán hacer un esfuerzo para entenderme” porque no habrán conocido la injusticia, y si no han cambiado “les será aún más difícil comprender lo que les quiero decir, porque ustedes estarán viviendo en un mundo deformado” (Hacher, 2012: 174). A su vez, Manuel Corral le dice a su hija que “es posible que cuando leas estas líneas hayamos alcanzado la victoria o la derrota” (Hacher, 2012: 12).

Sobre todo, las cartas son prueba del amor que los militantes tenían a sus hijos y lo difícil que debió haber sido para ellos separarse para continuar su lucha aun en condiciones adversas. “Pensarás quizás que soy un padre desamorado, carente de sentimientos, pero te aseguro que me muero en estos momentos por tenerte en mis brazos y cantarte el ‘Mambrú se fue a la guerra’” (Hacher, 2012: 13), escribe Corral. Estas declaraciones de amor en primera persona son importantes porque desarman también un discurso urdido maliciosamente por la prensa cómplice de la dictadura durante los años setenta que presentaba a los militantes como padres precisamente desamorados, egoístas y abandonados.<sup>88</sup>

En contraste con esta falsa imagen de los militantes, las cartas dedican un buen espacio a explicarles a los hijos las razones de la lucha. Como lo había hecho Roqué unos años antes, Corral decide también “realizar un poco de historia sobre mi persona”, para destacar su nacimiento político. A diferencia de lo que le sucedió a Julio Roqué, no obstante, en el caso de Corral ese momento clave está marcado por un acontecimiento de índole más pública que privada. Manolo divide su vida en siete etapas: desde el nacimiento a los doce años, de los doce a los dieciséis, y así. La primera es la etapa de la infancia feliz, cómoda:

<sup>88</sup> Baste leer, por ejemplo, las noticias el día que mataron a Francisco “Paco” Urondo, o al padre de Alejandrina Barry. El 19 de junio de 1976, *Los Andes de Mendoza* publicó la noticia de la muerte de Urondo y sostuvo que en el auto donde se encontraba el poeta junto a su compañera Alicia Raboy “fue dejado abandonado un niño (sic) de aproximadamente un año de edad [...] Este proceder, de utilizar niños como escudo para llevar a cabo sus intentos asesinos, exponiéndolos a ser heridos o muertos durante la acción y abandonándolos a su suerte ante el menor fracaso, habla claramente de la poca moral y desviados sentimientos que animan a estos delincuentes subversivos” (citado en Montanaro y Urondo, 2003: 200; el “niño” en cuestión era Ángela Urondo). A su vez, en 1977 y 1978 varias revistas, incluidas *Para Ti*, *Gente* y *Somos*, publicaron una foto de Alejandrina Barry, hija de militantes asesinados, acompañando notas con títulos como “A ellos no les importaba Alejandra (sic)” y “Los hijos del terror”. En 2014 Barry denunció a las editoriales de estas revistas, a los responsables de las notas y al uso perverso y mentiroso que hicieron de su imagen y de su historia familiar. (Ver Veiga, 2014).

... que termina abruptamente con un acontecimiento político: la caída de Perón (1955). El dolor popular, los enfrentamientos, la sangre derramada, el ver morir un hombre o el solo hecho de gritar ¡Viva Perón! Todo esto produjo un cambio muy profundo en mí, algo se rompió para siempre y fue reemplazado para siempre por un sentimiento, que el tiempo se encargaría de hacer pasión y bandera de mi vida: ‘La causa popular’. (Hacher, 2012: 21)

Luego vino el compromiso cada vez más fuerte con esa causa y paralelamente el descubrimiento del amor. Pero cuando los acontecimientos en la esfera pública empezaron a requerir más y más de los militantes, esa suerte de vida paralela entró en crisis. Si Roqué reconoce el punto de inflexión en 1971, Corral escribe que la disyuntiva amor-política surge en su quinta etapa, entre los veintisiete y treinta años. Cecilia, la madre de Mariana Corral, era como la madre de María Inés Roqué “sensible a los problemas sociales (pero) no era partidaria de una actitud militante y ello chocaba con mi postura concreta y cimentada de muchos años de sacrificio” (Hacher, 2012: 31). La madre de Mariana le había dado un ultimátum: o la pareja o la política, y aunque él eligió la pareja su compromiso revolucionario pudo más. Cuando Corral escribió la carta, ya estaba separado.

En suma, la carta de Corral es muy parecida en contenido y estructura a la de Roqué, y en ambas se escucha también la voz del Che: “Vivía para la política y fuera de ella no existía nada”, escribe Corral citándolo casi textualmente (Hacher, 2012: 22). No obstante la naturaleza testimonial de la carta, Mariana no es una lectora pasiva sino que, como María Inés Roqué, también busca entablar un diálogo con ella e incluso discutir con algunas de sus premisas. *Cómo enterrar a un padre desaparecido* da cuenta precisamente de ese “diálogo” tardío. El libro de Hacher es un ensayo afectivo, “memoria de otro” o diario de viaje que relata el recorrido de Mariana siguiendo las huellas de su padre al sur argentino, acompañada por el autor y con una libreta de anotaciones del último viaje de Corral, la tarjeta de un abogado que lo conoció (Pablo Surraco), algunas fotos y la larga carta que su padre le dejó. En muchos sentidos, el libro es similar a *Papá Iván* (“nuestra vida se convirtió en una *road movie*, totalmente alocada”, dice Hacher en la presentación que se hizo en el Museo de la Lengua con Gabriela Cabezón Cámara y Leopoldo Brizuela<sup>89</sup>), pero también

<sup>89</sup> En <<https://www.youtube.com/watch?v=9ggTXDnvg9A>> puede verse la presentación del libro de Hacher el 27 de diciembre de 2012.

a los trabajos de otros “hijos” como los ensayos fotográficos de María Soledad Nívoli o Guadalupe Gaona, quienes volvieron sobre los pasos de sus respectivos padres desaparecidos para retratarlos desde el presente (Blejmar y Fortuny, 2011: 205-208).

Un episodio clave en la búsqueda de Mariana Corral fue el encuentro en 2009 con Elsa, una mujer que entabló una fructífera relación epistolar con Manuel Corral poco antes de que él desapareciera. Elsa le muestra a Mariana esas cartas y, a través de ellas, la hija accede a un perfil hasta entonces desconocido del padre, en parte incluso opuesto a la imagen épica que aparece en su propia carta: “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” (Hacher, 2012: 154). “La imagen que tenía de su padre”, escribe varias páginas antes Sebastián Hacher, “está a punto de derrumbarse [...] La ficción que ella misma había construido se mezclará con otra: la que Manolo dejó plasmada en el papel [...] una ficción construida sobre otra ficción” (Hacher, 2012: 71).

Manuel Corral le escribe a Elsa desde la cárcel en 1970 y le cuenta, por ejemplo, que a pesar de que “me dieron con todo ni hablé” (Hacher, 2012: 76). Pero no todas las anécdotas son de este tono. También las hay de un verdadero “chamuyero”, como lo describe su propia hija: “Es como conocer a un niño de 23 años, alguien muy inmaduro. No es el mismo que conocí con mi carta, cuando estaba en una situación de crisis total” (Hacher, 2012: 80). Para Mariana, esas cartas “en un punto son un plomo, recalcitrantes. Por momentos se delira y por otros tiene una bajada de línea que es puro discurso. Una mezcla de Bombita Rodríguez con Paulo Coelho” (Hacher, 2012: 80).

El viaje que emprenden juntos Mariana Corral y Sebastián Hacher es sin duda un viaje que pretende dar respuesta al título del libro: ¿cómo enterrar a un padre desaparecido? Esta pregunta apunta a la imposibilidad de enterrar *literalmente* un cuerpo ausente, pero también a la dificultad de hacer el duelo cuando los hijos se enfrentan con las imágenes heroicas de sus padres. Como sucede en la película *M* (2007) de Nicolás Prividera, hay muchos datos de Corral que no han sido, precisamente, desenterrados. No se sabe si militó en las Fuerzas Armadas Revolucionarias o en Montoneros ni porqué estuvo preso en Devoto. Pero a diferencia de Prividera, a Mariana no le interesa demasiado revelar ese misterio:

Había renunciado hacía tiempo a saber en qué organización militaba su padre. El dato, que para muchos hijos de desaparecidos era un hecho relevante, para ella se había convertido en un asunto menor. Su teoría era que muchos hijos se preocupaban por tener esa información, de saber detalles y averiguar qué jerarquía tenían sus padres en las organizaciones de los '70 para darse importancia a ellos mismos. ‘Me chupa un huevo’, decía cuando le preguntaban. (Hacher, 2012: 125)

Si María Inés Roqué termina su película aceptando que no es una tumba, algo similar sucede con el viaje de Mariana. “¿Por qué se termina una búsqueda?”, escribe Hacher. “A veces por hastío: uno llega hasta un lugar —un dato, un personaje, una trama— y las fuentes se empiezan a volver predecibles” (2012: 125). Otras veces, continúa, hay demasiadas incógnitas y es mejor quedarse con las pocas certezas que sí se tienen.

No obstante el carácter abierto de la búsqueda de Mariana, al final el libro da una respuesta concreta, práctica e incluso instructiva a la pregunta “de manual” que lleva por título el libro de Hacher. En ese final se relata cómo Cristóbal Jodorvsky, hijo del chileno Alejandro Jodorvsky, le recomendó a Mariana realizar un entierro simbólico de su padre, un acto de psicomagia que es “la combinación de una performance poética, mezcla de psicodrama, psicoanálisis y magia para convencer al inconsciente de solucionar tal o cual problema” (2012: 147). “Lo que harás”, le habría dicho Jodorvsky, “es conseguir una foto, guardarla en una caja, cubrirla con miel y caramelos, e ir a un cementerio vestida de negro, con un vestido dorado debajo. Vas a hacer un entierro, como si fuera el cuerpo. Vas a llorar, a lamentarte. Y cuando termines dirás: ‘Papá te he enterrado. Ahora debo seguir con mi vida’. Te vas a sacar el vestido negro y quedarte con el dorado y reirás a carcajadas” (2012: 148). Mariana siguió paso a paso esos consejos y llevó a cabo la ceremonia en el cementerio de Flores el 2 de noviembre de 2011, el día en que según la tradición aymara las almas de los difuntos vuelven de visita para saber si todavía los recuerdan. Los videos de aquel entierro simbólico (que pueden verse en YouTube) ofrecen una imagen festiva del funeral lleno de colores, música andina de una banda de sicuris, mucha comida, alcohol y baile. En los platos de papel en los que se sirvió la comida, Mariana y sus amigas del GAC pegaron fotos y copias de la carta de Manuel Corral. También había una urna empapelada con la carta donde Mariana puso miel, chocolates y pancitos. La carta



se vuelve entonces, literalmente, el epitafio. Sobre ella está escrito: “Manuel Javier Corral 20-08-1943/02-11-2011”. El espíritu festivo de la despedida es similar al de los sueños con los que se cierra el libro de Hacher. En uno, Mariana baila flamenco y zapatea en El Olimpo, restándole solemnidad a la despedida y demostrando que los entierros no tienen que ser indefectiblemente amargos.

## Conclusión

En sus cartas, los militantes políticos de los años sesenta y setenta se dirigen a sus hijos no solo en tanto hijos sino también en cuanto futuros revolucionarios: “Espero, Mariana, que tu generación sepa levantar nuestras banderas, si es que el destino impide que nosotros las llevemos a la victoria”, escribe Corral (Hacher, 2012: 58). De allí que estas cartas sean también textos dirigidos a la Historia, y es ese doble destinatario (público y privado) el que hace de ellas un documento invaluable para nuestro presente. A su vez, en tanto escritos “últimos” en la vida de los militantes, las cartas son a menudo la posibilidad de hacer las paces con los parientes que no acordaban con el estilo de vida elegido (“por tanto daño causado, por tanto dolor, te pido perdón a ti, Mariana”, le escribe Corral a su hija [Hacher, 2012: 57]), prueba de que más allá de cualquier diferencia política los lazos de afecto seguían intactos. Las cartas son, en este sentido, puentes entre generaciones pues además de lo que comunican, ponen en contacto espacios, tiempos y personas. Como escribe Alberto Giordano, “las cartas dicen lo que dicen, pero antes de decir cualquier cosa, por su sola presencia, testimonian la voluntad de comunicarse y el deseo de respuesta de quien las escribió” (2006: 24). Su valor reside entonces no solo en su contenido sino en esa voluntad de diálogo.

Ahora bien, lo paradójico de la carta es que si establece un contacto sólo lo hace a partir de un juego de desplazamientos (espaciales y temporales) y de ausencias (la del destinatario cuando se la escribe y la del emisor cuando se la lee). Son esos desplazamientos y esas ausencias los que han llevado a algunos críticos a considerar la carta no como un monólogo sino antes bien como un diálogo “diferido” o “desviado” (por ejemplo Guillén, 1998). Es esta condición de la carta como *diálogo diferido* la que les permite a los hijos de los desaparecidos como María Inés Roqué y Mariana Corral retomar una comu-

nicación con sus padres a partir de una serie de estrategias artísticas de des-territorialización y re-territorialización en las que incluyen las cartas que éstos les dejaron y a las que suman sus propias respuestas. El arte y la literatura permiten a los destinatarios de esas cartas retomar un diálogo suspendido con sus padres para discutir sus ideas y expresar acuerdos y desacuerdos. Es como si los rostros de esos encuentros ficticios entre generaciones, que tan mágicamente supo reconstruir Lucila Quieto con sus montajes fotográficos<sup>90</sup> ahora pudieran hablar, y como si las hijas prestaran a sus padres sus voces para que las escuchemos todos.

<sup>90</sup> Me refiero al conocido trabajo de Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia* (1999-2001), donde la fotógrafa e hija del desaparecido Carlos Alberto Quieto reconstruye retratos familiares imposibles con fotografías de padres desaparecidos e imágenes de los hijos tomadas en el presente. (Véase Blejmar, 2008).

## Bibliografía

- AMADO, ANA (2004). "Ordenes de la memoria y desórdenes de la ficción". *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*, ed. Ana Amado y Nora Domínguez. Buenos Aires: Paidós, 45-82.
- . (2006). "Entrevista con Pilar Calveiro: El orden de los cuerpos en los años 70". *Revista Mora* 12: 57-67.
- ARGENTO, ANALÍA (2013). *La guardería montonera*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BLEJMAR, JORDANA (2008). "Anacronismos". *El río sin orillas. Revista de filosofía y política* 2: 200-211.
- BLEJMAR, JORDANA y NATALIA FORTUNY (2011). "Miradas de otro: El regreso a lo perdido en dos ejercicios fotográficos de memoria". *Revista Estudios* 25: 205-218.
- CARNOVALE, VERA (2011). *Los combatientes: Historia del PRT-ERP*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . (2015). Centro de Estudios Guevara. <<http://www.centroche.co.-cu/cche/?q=node/130>>. Consultado 28/3/2015.
- COSSE, ISABELLA (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- DA SILVA CATELA, LUDMILA (2001). *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen.
- DERRIDA, JACQUES y ELISABETH ROUDINESCO (2004). *For what tomorrow...: A dialogue*. Stanford: Stanford University Press.
- GELMAN, JUAN y MARA LA MADRID (1997). *Ni el flaco perdón de Dios: hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GIORDANO ALBERTO (2006). *Una posibilidad de vida: Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editor.
- GUEVARA, ERNESTO (2007). *El socialismo y el hombre en Cuba*. La Habana: Centro de Estudios Che Guevara.
- GUILLÉN, NICOLÁS (1998). *Múltiples moradas*. Barcelona: Tusquets.
- HACHER, SEBASTIÁN (2006). "La carta de Mariana". *Treinta ejercicios de memoria*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, 30-31.

———. (2012) *Cómo enterrar a un padre desaparecido*. Buenos Aires: Marea Editorial.

———. (2012). Presentación de *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (27 diciembre). <<https://www.youtube.com/watch?v=9ggTXDnvg9A>>. Consultado 25/3/2015.

JAROSLAVSKY, ANDRÉS (2005). “El mismo diecinueve”. *Página/12* (19 de noviembre). <<http://www.pagina12.com.ar>>. Consultado 1/04/2015.

LEVENSON, GREGORIO y ERNESTO JAURETCHE, eds. (1998). *Héroes. Historias de la Argentina revolucionaria*. Buenos Aires: Ediciones del pensamiento nacional.

LONGONI, ANA (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Norma.

MONTANARO, PABLO y FRANCISCO URONDO (2003). *La palabra en acción: biografía de un poeta y militante*. Santa Fe: Homo Sapiens.

NAFICY, HAMID (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Pinceton: Princeton University Press.

OBERTI, ALEJANDRA y ROBERTO PITALUGA (2006). *Memorias en montaje: escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

PARRA, JULIO (2006). “Moral y proletarización”. *A vencer o morir. Historia del PRT-ERP. Documentos*, ed. Daniel Santis. Tomo I, Vol. 2 (desde el primer plan operativo militar hasta la respuesta a Cámpora). Buenos Aires: Nuestra América, 92-116.

PISONI, CARLOS y OTROS (2010). “Carta abierta de los hijos de desaparecidos”. *Página/12* (29 de octubre). <<http://www.pagina12.com.ar>>. Consultado 1/4/2015.

PRIVIDERA, NICOLÁS (2011). “Carta a los padres”. *En Ciernes Epistolarias* 1(1): 22-25.

RIVERA, ANDRÉS (2005). *La revolución es un sueño eterno*. Buenos Aires: Booket.

SEMÁN, ERNESTO (2011). *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Buenos Aires: Mondadori.

SONTAG, SUSAN (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.

TCHACH, CÉSAR (2003). *La política en consignas: Memorias de los setenta*. Rosario: Homo Sapiens.

URONDO, FRANCISCO (2006). *Obra poética*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

VEIGA, GUSTAVO (2014). “Las acciones de propaganda”. *Página/12* (11 de noviembre). <<http://www.pagina12.com.ar>>. Consultado 25/3/2015.

ZUKER, CRISTINA (2005). “La casita de caramelo”. *Lucha armada* 3: 4-13.

## Los niños subversivos y la intermemoria

Luz Celestina Souto

Universidad de Valencia, España

La revolución se come a sus hijos, pero no así, carajo. No a mí, que a mi humilde modo había sido un buen revolucionario en las dieciséis semanas que llevaba en esta tierra. No a mí que soy tu hijo, Luis, Qué Quilombo. El hijo de la revolución, el hijo del amor del camarada Abdela, del que de alguna manera supo, en ese mismo momento, que su abortado filicidio era un gesto que duraría en el tiempo, y con luz propia se proyectará mucho más allá de la revolución, mucho más allá de su vida misma, decidida a rebanarse en este mundo a como dé lugar, años después de servir a mamá con las leches que me producen, eternamente huérfano e indeseado.

Ernesto Semán (2011: 106-107)

Comienzo con una cita de *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán porque en ella se condensa una serie de constantes que caracterizarán la producción cultural de los hijos de los desaparecidos de la última dictadura militar argentina: el sentimiento de filicidio, la orfandad, la parodia aciaga, la desconfianza y el reconocimiento (y a la vez el peso) de ser los hijos de una revolución truncada. Sus obras nacen del absurdo gestado a orillas del horror, en el límite, se gestan en el fondo de un conocimiento extremo, el de saber que mientras ellos nacían sus padres estaban *siendo asesinados*. Y lo escribo en pretérito imperfecto más gerundio porque esa acción se perpetúa con un efecto de progresión en el tiempo, porque la desaparición se ha extendido desde el pasado hacia el futuro, que es este presente; porque la muerte propagada y sin duelo se ha pegado como marca generacional, transmisora de una memoria en carne viva. Ellos son los integrantes de una generación que llega junto a la *catástrofe*<sup>91</sup>, no antes ni después, a la vez, ya que muchos fueron pari-

<sup>91</sup> Entiendo *catástrofe* de acuerdo a lo esbozado por Gabriel Gatti (2011) a partir de los estudios del historiador argentino Ignacio Lewkowicz (2006). En este sentido la *catástrofe* es entendida como

dos en momentos de terror (en la clandestinidad o en centros clandestinos de detención), alumbrados en medio de la muerte. Alumbramiento que conlleva, como dice el párrafo de Semán que recupero en el epígrafe, una “luz propia”, una proyección “mucho más allá de la revolución”. De manera que la memoria que ellos construyen no sólo estará ligada a los padres desaparecidos (generación anterior) sino también a la condición que les ha marcado como niños-víctimas, niños-estigma. Son memorias *entre, en medio* de dos experiencias. En este sentido propongo para ellos no hablar de una *postmemoria* (Hirsch) sino de una *intermemoria*, porque se trata de 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 por la maduración personal (desde el crecimiento intelectual hasta la consolidación de sus propias familias, ya no como hijos huérfanos sino como padres).

Esto explica que en sus relatos no sólo se recuperen los acontecimientos del pasado sino lo que les ocurre a los narradores (hijos) a partir de esas acciones pretéritas, de manera que el recuerdo se nutre del encuentro entre lo que fue vivido por sus progenitores (la memoria familiar y la memoria colectiva) y lo que fue vivido por ellos (la memoria propia). Hay una circulación entre los dos estados, la recuperación del otro es atravesada por la necesidad de construcción de una identidad personal forjada en la experiencia directa, no de la *desaparición* pero sí de lo que les sucede a quienes tienen que convivir con ella. El sociólogo Gabriel Gatti, también *hijo*<sup>92</sup>, lo advierte antes de comenzar su estudio:

---

“la inestabilidad estable: el desajuste permanente entre palabras y cosas convertido en estructura. Frente al trauma se distingue por su intensidad; frente al acontecimiento por su duración [...] no sólo sucede que la causa de la catástrofe no se retira sino que ningún acuerdo de orden nuevo acude en lugar del que fue sometido a destrozamiento. Es, en fin, un imposible hecho posible: la anomia hecha norma, la ambivalencia hecha valor, la excepción permanente, la anormalidad de la norma, un duelo perpetuo” (Gatti, 2011: 37).

<sup>92</sup> Hablaré de *hijos* cuando me refiera a los hijos de desaparecidos de la última dictadura militar argentina. Con ello no me refiero a ninguna de las asociaciones en particular, sino a los huérfanos de la dictadura.

Pero no hablaré de ellos aquí, téngase en cuenta, sólo de lo que ocurre *en torno* a ellos desde que son desaparecidos: cómo se administra su presencia-ausencia, cómo se gestiona ese imposible, cómo se les representa, cómo su entorno da forma a su identidad. Es pues de eso, de los *entornos* del detenido-desaparecido, de lo que trata este libro. No voy más lejos; no entro al agujero. Mi lenguaje, el lenguaje, sólo llega hasta ese borde. Más allá rebota, se agota. (2011: 18)

Desde ese quiebre de sentido que produce la figura del detenido-desaparecido nacen “identidades sin cuerpo, y cuerpos sin identidad; y filiaciones quebradas, y normalidades resquebrajadas, sin soportes” (Gatti, 2011: 19). Allí, en ese “entorno” “terrible” (Gatti) surge también la producción de los *hijos* (novelas, películas, pinturas, dramaturgias, instalaciones, etc.). Sus obras se mueven entre la memoria familiar, la social y la propia, pero también y sobre todo se revuelven en la ficción, porque, en palabras de Piglia “todo se puede ficcionalizar”, porque la ficción también “trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad, y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) un texto” (2001: 10-11).

Ahora bien, y para ejemplificar el concepto de *intermemoria*, por un lado, algunas de estas obras, las de los autores nucleados en el *Colectivo de Hijos* (CdH), están enunciadas desde un reconocimiento público de que son “huérfanos producidos por el accionar genocida del Estado”.<sup>93</sup> Esta declaración reivindica la condición de orfandad, antes estigmatizada, como un lugar desde el cual lanzar sus discursos, promover su arte y producir ideología. De modo que la voz autoral, el yo creativo, se manifestará desde la figura de la víctima, y desde allí cuestionarán las acciones del pasado, las actuaciones del presente y situarán sus trabajos en un arte político, “no sólo porque hablan en nombre de los acontecimientos pasados y su memoria, sino porque expresan su reclamo en nombre de los vínculos de parentesco, de una genealogía filiar en la cual lo social y lo histórico no pueden disociarse” (Amado, 2003: 140).

Por otro lado, el lugar desde el cual se produce ese acto enunciativo (ser huérfanos, guachos, víctimas) no representa los efectos “a largo plazo” como en el caso de la *postmemoria*, sino las secuelas inmediatas del trauma, ya que

---

<sup>93</sup> Disponible en <<http://colectivodehijos.blogspot.com.es/p/somos.html>>.

muchos de ellos nacieron en cautiverio, fueron secuestrados junto a sus padres o apropiados por los torturadores. Y todos en algún momento “esperaron” días, años, décadas que sus padres regresaran:

Yo deseaba con todas mis fuerzas que no estuviera con los brazos y las piernas rotas boca abajo en un bosque oscuro y húmedo, esperando que los compañeros la fueran a buscar, y trataba de imaginármela escondida en una “casa segura”, jugando a las cartas con los niños que sí habían podido ser rescatados, buscando un momento de distracción del Enemigo para venir a buscarnos. (Robles, 2013: 27)

Esa infancia en dictadura asistiendo a la violencia cotidiana, a la marginalidad de ser “hijo de rojos”, “niños subversivos”, y sufriendo una espera infructífera, presenta un estado anterior a la posterioridad que lleva implícita la acepción de *postmemoria* enunciada por Hirsch. Y en todo caso, como afirma Ciancio, será la próxima generación la que pueda ubicarse en este sitio: “Son los hijos de estos hijos (...) quienes constituyen una segunda generación y quienes habrán crecido en medio de políticas públicas de la memoria, en mayor o menor medida avaladas, politizadas, judicializadas o fetichizadas, pero que circulan en la esfera pública” (2013: 9).

## El contexto de producción

Estas obras, desde lo formal, están ligadas a la prolífica producción de la Nueva Narrativa Argentina<sup>94</sup>, en las que Elsa Drucaroff encuentra una “entonación” particular que sobresale aún en las obras más “serias”, un tono signado por una disociación irónica, y que incluso, en algunos casos, se vuelve autoironía. “La voz autoral de NNA suele establecer una distancia con los avatares que representa, distancia que no implica un saber ominicomprendido, un tipo de distancia que, en general no existía en el realismo original y mucho menos en las variantes del realismo social políticamente comprometido” (Drucaroff, 2011: 22).

<sup>94</sup> Elsa Drucaroff distingue dos generaciones de postdictadura, la nacida entre 1961-1970 y la que lo hace entre 1971-1989. Retoma la acepción de Nueva Narrativa Argentina (NNA) para distinguir una continuidad temática entre los dos grupos. No obstante, el apelativo surge promovido por la segunda generación de postdictadura, con las publicaciones de antologías de relatos que salieron al mercado a partir del año 2004, y en la que se autodenominan NNA.

Las obras de los hijos comienzan a gestarse a fines de los años 90, pero la mayoría se publican o estrenan a partir del 2000. Aunque hay antecedentes como *En memoria de los pájaros* (2000) de Gabriela Golder, fue *Los rubios* (2003) de Albertina Carri el documental que propició una ruptura con lo que se había producido la década anterior.<sup>95</sup> A Carri se le debe la apertura de un camino alternativo, entiéndase desacralizado, marginal dentro de los discursos que circulaban sobre el tema. Detrás le siguen muchos ejemplos que después de diez años aún continúan surgiendo, y que abarcan documentales autobiográficos y autoficcionales tales como *Papá Iván* (2004) de María Inés Roqué; *El tiempo y la sangre* (2004) de Alejandra Almirón; *Encontrando a Víctor* (2005) de Natalia Bruschtein; *M.* (2007) de Nicolás Prividera.<sup>96</sup> También películas autoficcionales como *El premio* (2011) de Paula Markovitch o *Infancia Clandestina* (2011) de Benjamín Ávila. Y asimismo fotografías por parte de hermanos de desaparecidos como *Buena memoria* (2006) de Marcelo Brodsky o *Ausencias* (2006) de Gustavo Germano, y por parte de hijos como *Arqueología de la ausencia (1999-2001)* de Lucila Quieto.<sup>97</sup>

En el ámbito literario encontramos *76* (2008), *Los topos* (2008) y *Las chanchas* (2014) de Félix Bruzzone; *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán; *Diario de una Princesa Montonera - 110% Verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez; *Perder* (2008) y *Pequeños Combatientes* (2013) de Raquel Robles; y *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urondo. En el espacio teatral,

<sup>95</sup> Fueron muchas las discusiones que se produjeron en torno a esta producción. Ver Macón (2004) y Kohan (2004).

<sup>96</sup> Ninguna de estas producciones puede entenderse como un documental tradicional. En el caso de *M.*, por ejemplo, Prividera trasmite la militancia y desaparición de su madre como una historia de investigación y policial negro.

<sup>97</sup> La obra de Marcelo Brodsky reflexiona sobre el destino de quienes aparecen en una serie de fotografías de los años 70. Por un lado los compañeros del colegio Nacional Buenos Aires, muchos hoy desaparecidos, y por otro lado su hermano también desaparecido. La exposición funciona como homenaje y evidencia de la falta (<<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/brodsky/defaultsp.htm>>). En la serie *Ausencias* (2006) Gustavo Germano retrata el paso del tiempo atravesado y resignificado por la ausencia. Dos fotos, una en algún momento antes de la desaparición, la otra en el siglo XXI, en el mismo lugar, con los familiares que siguen vivos. Ellos, los sobrevivientes, y lo inconmensurable del desaparecido (disponible en <<http://www.gustavogermano.com/>>). En el proyecto *Arqueología de la ausencia (1999-2001)* Lucila Quieto realiza una genealogía “ficcional” a partir de montajes fotográficos. En los mismos repone imágenes y recuerdos de la relación con sus padres, y deja en evidencia cómo la memoria se basa también en mecanismos de invención (entrevista con la autora sobre su obra disponible en <<http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2013/04/noticias-entrevista-lucila-quieto.shtml>>).

un ejemplo es *Aparecidos* (2009) de Victoria Grigera, interpretada por Grigera y Leonardo Fossati, los dos jóvenes restituidos.<sup>98</sup> Victoria Grigera también participa como actriz en la obra *Vic y Vic* de Erika Halvorsen, en la cual representa, una vez más, su propio personaje. Otras puestas en escenas son *Mi vida después* (2009) y *El año en que nació* (2012) de Lola Arias, que confronta a hijos de desaparecidos, hijos de militares y jóvenes restituidos. Además, hay gran cantidad de dramaturgias surgidas a partir de la iniciativa *Teatro x la identidad*. También destacan las obras artísticas de Ana Adjiman, Lucila Quieto, María Giuffra, Nicolás Bai Quesada, María Toninetti, Victoria Grigera y Jorgelina Molina Planes.

Muchas de estas producciones intentan, mayormente, acercarse al pasado traumático con ese lenguaje propio que mencionaba al comienzo del trabajo, con una mirada que evidencie el quiebre entre la experiencia vivida (la de ellos, la de la construcción de una identidad singular) y la contada (la oficial, la de las organizaciones de Derechos Humanos, la de los testimonios de los sobrevivientes, la de los compañeros de los padres, la de los familiares). Ellas ponen en abismo aquello que Piglia conceptualizaba como la “memoria falsa” porque “la realidad está tejida de ficciones” (2001: 11), de manera que no se trata de oponer a la memoria un olvido sino una falsedad urdida sobre los recuerdos. Porque no sólo el discurso militar tuvo la pretensión de ficcionalizar los hechos, también los sobrevivientes, las organizaciones de Derechos Humanos crearon su propia ficción del pasado. La crítica es acérrima desde las ficciones de Semán y Perez:

Mandá TEMITA al 2020 y participá del fabuloso sorteo. Una semana con la princesa montonera [...] ¡El Show del Temita! El reality de todos y todas. Humor, compromiso y sensualidad de la mano de nuestra anfitriona, que no se priva de nada a la hora de luchar por la Memoria, la Verdad y la Justicia. Cada día un acontecimiento único e irreplicable relacionado con El Temita: audiencias orales, homenajes, muestras de sangre, proyectos de ley, atención a familiares de la tercera edad y militontismo en general. (Perez, 2012: 39)

<sup>98</sup> Más información de *Aparecidos* disponible en: <<http://obradeteatroaparecidos.blogspot.com.es>>.

Las producciones abordadas coinciden en recrear una niñez cercenada por la ausencia de los padres, pero también por las consecuencias de la derrota histórica, que durante mucho tiempo los convertiría en excluidos. Son vástagos de quienes perdieron la vida y con ella también el proyecto revolucionario: “¿Si ellos estaban muertos la Revolución también había muerto? Al menos la Revolución era algo que podíamos hacer resucitar. Me propuse hacerle respiración boca a boca, zapatearle el pecho, hacerle cualquier cosa pero hacerla vivir otra vez” (Robles, 2013: 152). En sus relatos se percibe cómo no sólo tuvieron que convivir con el agujero de la desaparición, sino también adaptarse a una nueva forma de relacionarse con una sociedad que los marcaba como los hijos de los subversivos, niños guerrilleros, niños rojos. Adjetivos que en su mayoría fueron elididos durante los primeros gobiernos democráticos del vocabulario de los argentinos, pero que desde hace más de una década son reivindicados a través de las obras de la Nueva Narrativa Argentina.<sup>99</sup> Influyeron en el cambio asociaciones como H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio) que, fundada en 1995, reivindicó no sólo la justicia sino también “la lucha de los padres”. Ya en pleno siglo XXI esta tendencia se afianzará de la mano de obras que desde el título reconocen el lugar desde el cual enuncian, como es el caso de “princesa montonera” o los cuadros de María Giuffra.

## Narrativas de la espera y la búsqueda

En la reelaboración de la “catástrofe” que media la *intermemoria*, desde las diferentes disciplinas y soportes, se mantienen latentes los tópicos de la “espera” y la “búsqueda”. El primero, ligado a la infancia, transforma la espera en una perspectiva activa, en un adiestramiento, como tan bien lo describe la narradora de *Pequeños combatientes*, cuando instruye a su hermano para for-

<sup>99</sup> Elsa Drucaroff señala *Una vez Argentina* (Neuman, 2001) como uno de los primeros textos de la NNA que se atreven a nombrar lo indecible, que rompe con el tabú impuesto sobre el lenguaje luego de la dictadura, tabú que demonizaba todo aquello que hiciera referencia a lo *subversivo*. En este relato, Andresito, el personaje autoficcional, tiene un sueño donde es un militante armado que está siendo torturado. En su novela “Neuman no tiene miedo a la palabra y no necesita oponer subversivo a humano” (Drucaroff, 2011: 314).

mar un ejército: “podíamos parecer niños cualquiera, o incluso niños perturbados, pero nosotros éramos pequeños combatientes” (Robles, 2013: 16). El entrenamiento tiene la finalidad de aguardar el momento de salvar a sus padres: “También pensaba que si tan sólo supiera en qué cárcel estaban mis padres, con las ganas que tenía de verlos podía cavar yo sola el túnel para liberarlos” (Robles, 2013: 35). Si debido a la edad y a la vigilancia extrema de los adultos a cargo no se puede salir ni investigar, sí se puede hacer algo: resistir, perseverar y sobre todo, crecer. En esa evolución los juegos adquieren una connotación distinta a la de los niños que no han pasado por “lo peor” (Robles), por “el temita” (Perez) o “la catástrofe” (Gatti). En los niños subversivos hay una cognición permanente sobre la tragedia, crecerán en un estado de alerta. “Mi hermano y yo escuchábamos las canciones con tanta atención que parecía que estábamos esperando decodificar algún mensaje cifrado [...] mientras mis padres no estuvieran no se nos iban a morir las neuronas por entumecimiento” (Robles, 2013: 45). También hay un hiato respecto a la experiencia del resto de los niños: “Yo trataba de trabajar sobre su conciencia pero a ella lo único que le importaba era hablar de sus muñecas” (Robles, 2013: 115).

En estos casos el crecimiento será acompañado por la presencia de adultos en duelo, por abuelas que lloran, por tíos que se esconden, y por el incisivo discurso que se despliega alrededor de la política y la violencia de los setenta. Todo se mezclará y regulará lo cotidiano, aunque se desconozca la magnitud del vocabulario revolucionario éste impregnará el espacio de lo lúdico: “Yo sabía perfectamente que la religión era el opio de los pueblos. No estaba muy segura qué era el opio, pero sin dudas era algo muy malo, algo que cuando el pueblo se lo tragaba atrasaba irremediablemente el Proceso Revolucionario” (Robles, 2013: 9). También lo expresa la Princesa montonera: “Picana, golpes, pentotal, colgado. Eso decía un libro que encontré en casa a los ocho o nueve años [...] No sé qué significa pentotal, no sé qué significa picana, no entiendo cómo puede ser colgada una persona” (Perez, 2012: 24-25). Y lo manifiesta la voz infantil de *La casa de los conejos*, cuando inventa un crucigrama “imaginando palabras que, al entrecruzarse, hablaran un poco de lo que nos sucedía” (Alcoba, 2008: 76).



Figura 1: Crucigrama de *La casa de los conejos*.

El segundo tópico, la *búsqueda*, será el tema que marque el paso de la niñez a la adolescencia y la vida adulta. En estas narrativas los protagonistas se hallan desde sus infancias en una tensión de búsqueda permanente: de los cuerpos desaparecidos, de los hermanos apropiados, de un lugar que los defina dentro de la sociedad y sobre todo de sus identidades: “Pasan los años. Soy adolescente y encuentro una foto de Jose que nunca había visto (...) Y en esa foto, sonriendo con la boca cerrada, estoy yo. Mi versión masculina. Mi hermano. Mi gemelo perdido. Perdido, sí. Porque ahora mi único hermano es R\*, el bebé que nació en la Esma y que Tengo Que Encontrar” (Perez, 2012: 25). Buscar es lo que da sentido frente a la ausencia de sentido del detenido-desaparecido. Uno de los autores que más persiste en este tópico es Félix Bruzzone. En su novela más reciente, *Las chanchas*, el personaje de Mara reconoce que “era como si la idea de tener una hermana perdida por ahí me ayudara a vivir” (2014: 111). En *Los topos* era la búsqueda de Maira el motor de la acción, y en *76 la del padre*, trasladada a una dimensión futura, situada en el año 2073.

La parodia, el humor negro, la risa triste, la ironía, la hibridación de géneros o el collage, se configuran como síntoma y como respuesta a la muerte de las certezas que produjo la masacre de la dictadura. Pero entre ellos también se ha acentuado el recurso de la autoficción. El yo autoficcional les permite fracturar el peso de una herencia que fagocita sus identidades, porque “el yo de las autoficciones no responde plenamente ni al yo comprometido de las autobiografías ni al yo desconectado de las novelas. El yo autoficcional sabe y si-

mula sus límites” (Alberca, 2007: 205). De este modo, la autoficción les da la clave para cuestionar a los padres ausentes y quitarlos de la categoría de “héroes”. En *Los topos* (Bruzzone), *Soy un bravo piloto de la nueva China* (Semán) y *Diario de una Princesa Montonera -110% Verdad* (Perez) se hace evidente, pero también está presente en textos más cercanos a lo autobiográfico como *¿Quién te creés que sos?* de Ángela Urondo. La reconstrucción que hace Urondo de la muerte de sus padres es también un cuestionamiento sobre el lugar desde el que ella debe posicionarse: “Hasta que la revolución fuera hecha, nada volvería a la normalidad. Hasta la victoria, no podríamos ser una familia verdadera. Nunca pudieron prever lo que ocurriría ante la derrota” (2012: 201). La revolución no se logra y la autora toma posición de esa anormalidad que instauró la muerte de los padres, se piensa desde una derrota ajena que la condiciona. La pregunta que elige para titular la obra, que parece estar destinada tanto a lectores anónimos como a personas concretas para las que enuncia—el público reducido de amigos, familiares, *hijos*—, es también una pregunta que rebota, se vuelve interrogante sobre su propia filiación. ¿Quién te crees que soy? ¿Quién me creo que soy? ¿Quién soy sin (a pesar de) esa “familia verdadera”? Su relato da cuenta del no ser—no estar de sus padres (por medio de postales, fotos, recortes de periódicos, anécdotas oídas) pero también del proceso de búsqueda de identidad. El título del libro está secundado por un montaje en el que aparece un sonajero como metonimia de la infancia; sin embargo esta iconografía también puede ser interpretada como un espejo de mano que muestra la cara de una muñeca antigua. Pero ese rostro no es un reflejo, está superpuesto, añadido, impuesto artificialmente. Ese instrumento que debería darnos la imagen de la autora es en realidad un artefacto sobrecargado que ni siquiera refleja. Impone una imagen de algo que no es, un muñeco inanimado de una niñez truncada. Accesorio barroco que acompaña al título y su interrogación.

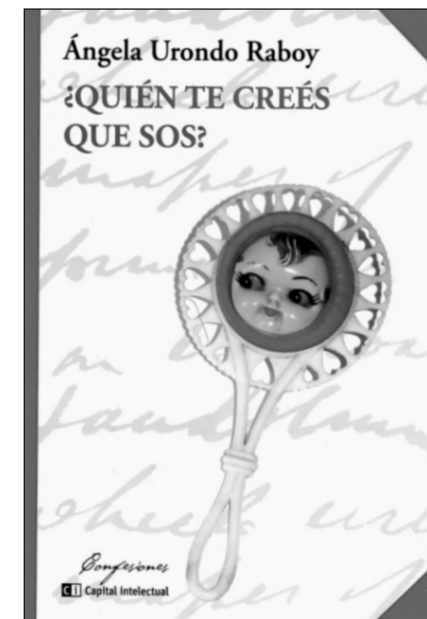


Figura 2: Portada de *¿Quién te creés que sos?*

El impacto visual del arte *kitsch* se repetirá también en *Diario de una Princesa Montonera* (Perez). Son portadas que remiten a la imitación, a lo falso o lo que suplanta al original. Sus identidades están en tensión permanente con la idea de herencia, ocupar el lugar del otro que desapareció, crecer y parecerse a ellos, tener la misma edad que los padres cuando murieron y haber pasado parte de sus vidas persiguiendo sus huellas, siendo imitadoras de una lucha que no es la propia. Tanto el libro de Urondo como el de Perez se han editado en Capital Intelectual y mantienen una línea temática como parte de la colección “Confesiones”. Aunque no sean confesiones, y si en algún punto en concreto lo son, superan continuamente el acto confesionario y lo llevan a la ficción.

La actividad plástica de María Giuffra también es un ejemplo de la transformación del discurso que los *hijos* han llevado adelante y de la utilización de la autoficción más allá del género literario. Destacan las series “Familia”, “Exilio” y “Los niños del proceso”. En ellas recomponen la historia del país a partir de la experiencia personal, de los documentos encontrados, de los testimonios, de los recuerdos pero también de su imaginación. En su página declara:



“armo mi versión de nuestra historia. La historia de cómo nosotros, siendo bebés o niños, tuvimos que cargar con sangre, muerte, robo de identidad, exilio, soledad y tristeza” (2005).<sup>100</sup>

En algunos casos, como en *Diario de una Princesa Montonera* (Perez), también encontramos una mayor voluntad de ficcionalización. La narradora intenta construirse *siendo y haciendo* ficción. Pareciera que sólo tergiversando la tragedia familiar fuera posible referirse a eso que en realidad es para muchos imposible de contar, a ese sitio donde el lenguaje (cualquiera sea su forma) es insuficiente. Ellos, que han convivido con la tragedia de la desaparición forzada de personas como algo del orden de lo cotidiano, a partir del cambio de siglo han irrumpido mostrando a la sociedad su propia construcción de la “catástrofe”, indicando que las faltas también son lugares donde se puede habitar, a pesar del dolor, la ausencia y la orfandad.<sup>101</sup> Las obras de los hijos demuestran que allí, desde aquellas figuras del vacío, desde las siluetas sin nombres, desde el no ser y no estar, ellos también pueden configurar una identidad, claro que por fuera de los márgenes de lo políticamente correcto o esperable por ser “hijos de”. Gabriel Gatti hablará, en referencia a ellos, de “identidades inquietas”, “monstruos renegados y post-huerfanitos paródicos” (2011: 176). “Monstruos” que logran “renegarse” contra el sentido único: el arte de Giuffra, el lenguaje de Bruzzone, de Semán, de Perez, el análisis sociológico de Gatti explotan sobre esta estigmatización, la saturan, la estallan.

Impactantes e inocentes, “Los niños extremistas” de Giuffra desbaratan cualquier categoría. Las miradas incisivas, el puño cerrado del niño buscando una mano que ha dejado de estar presente —y que por eso mismo se convertirá en búsqueda incesante—, los dientes apenas perceptibles de la niña y sus lágrimas inconclusas, la ansiedad contenida, muestran también una monstruosidad, pero diferente a la de ser “guerrilleros”, “subversivos”. Los cuerpos diminutos que figura la artista se vuelven atroces por su vejez, por sus expresiones ajadas, dislocan la interpretación porque eso que no se dice que sucede ahí es lo que aterra.

<sup>100</sup> Tanto los textos como los cuadros de Giuffra están disponibles en: <<http://www.mariagiuffra.com.ar/>>.

<sup>101</sup> Que suceda en el cambio de siglo puede entenderse por varias razones: la crisis del 2001, el posterior cambio político en Argentina con la llegada al poder de Néstor Kirchner (2003), la anulación de las leyes de “Obediencia Debida” y “Punto Final”, y el juicio a los responsables de los crímenes

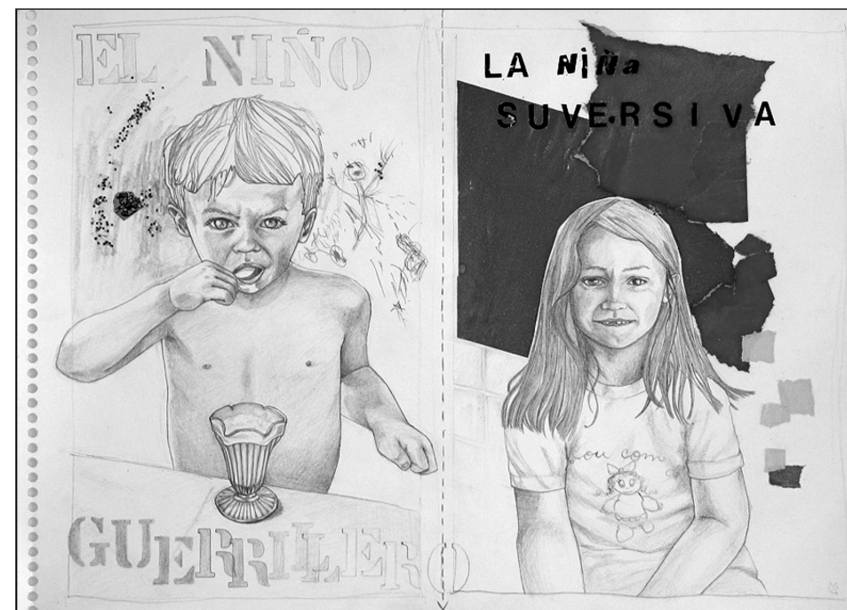


Figura 3: “Los niños extremistas” (Giuffra, 2006).

En “Los niños extremistas”, los pequeños parecen estar posando para una foto familiar pero no hay foto sino dibujo, hay un lápiz que se ciñe sobre aquello que el recuerdo dice que podría haber sido una foto. Tampoco hay familia, hay ausencia. Hay posibilidad de agregar detrás de la niña a un padre y una madre, pero no se hace, como en el cuadro “Los papás que no tuvimos” la tragedia se repite también en el arte. La *desaparición* reaparece porque nunca se fue. Es contradicción, es fantasma, es sombra.

Esto se ilustra también en el film *Aparecidos* (2008) de Paco Cabezas. Dos hermanos, en el año 2001, quieren salvar a los fantasmas de una familia asesinada por un médico torturador. No importa lo que hagan para cambiar la historia, tendrán que presenciar sus muertes una y otra vez. La pérdida es per-

de lesa humanidad. Una razón más básica pero no menos significativa es la maduración intelectual de muchos de los hijos de desaparecidos que, nacidos en los setenta, en la primera década del siglo XXI estaban acabando su formación. Tampoco debemos olvidar la explosión de las nuevas tecnologías, ya que éste es el medio donde algunas de estas obras se gestan, se promocionan, se distribuyen y posteriormente se analizan, dialogan, polemizan y polinizan blogs, Facebook, Twitter y las webs de cada uno. Tal es el caso de Mariana Eva Perez, Ángela Urondo o Félix Bruzzone.

petua, circular y transita por el tiempo. Contra lo inmutable del pasado, está lo cambiante del presente. Los llamados monstruos se “reniegan”, cambian. La monstruosidad evoluciona porque a comparación de sus padres, que quedarán detenidos en las fotografías en blanco y negro, ellos sí envejecen. Las princesas montoneras de Perez “ya se tiñen el pelo y se ponen cremas” (2012: 20). Desde ese estadio, desde lo alto de la torre, para acudir a una imagen de Drucaroff (2012), la parodia es posible. La risa es alivio y reformulación, es rebeldía y construcción de una nueva identidad. Pero para lograr construir la identidad de quien enuncia, sus producciones se mueven en la dicotomía niños-adultos vs. adultos-infantiles. Mariana Eva Perez recuerda la niñez por medio de canciones para niños y personajes que estaban de moda en los años siguientes a la dictadura. Alterando el “Arroz con leche” escribe: “Niñas que saben coser y saben bordar/ pero la parte de abrir la puerta para ir a jugar te la deben/ porque se hicieron responsables por todo demasiado pronto/ por lo que recordaban y por lo que habían olvidado. / *O cursed spite!* / Princesas del cuento equivocado” (2012: 19).

Albertina Carri en *Los Rubios* reconstruye los relatos sobre su familia y sobre su pasado a partir de las voces en segundo plano de los compañeros de militancia de sus padres, los vecinos que presenciaron el secuestro, los lugares donde creció, pero también los juguetes de la niñez. Los episodios de persecución y captura están representados por *clicks* de *Playmobil*, por juegos detectivescos y por disfraces. La escenificación de la infancia es construida como un retorno al espacio lúdico en el que esconderse de las fuerzas armadas era un juego y en el que en cada cumpleaños, al apagar las velitas de la torta, se desplegaba un ritual obsesivo: pronunciar el sortilegio del regreso y renovar la espera.

Los hechos del pasado y la ligazón del sujeto con ese pasado, especialmente en los casos traumáticos, pueden implicar una fijación, un permanente retorno: la compulsión a la repetición, la actuación (*acting-out*), la imposibilidad de separarse del objeto perdido. La repetición implica un pasaje al acto. No se vive la distancia con el pasado, que reaparece y se mete, como un intruso, en el presente. Observadores y testigos secundarios también pueden ser partícipes de esta actuación o repetición, a partir de procesos de identificación con las víctimas. (Jelin, 2002: 14)

En este aspecto, las obras de los *hijos* desbordan de actos repetitivos y duplicaciones<sup>102</sup>, todas las experiencias cotidianas retornan a la penuria de la *espera*, no hay separación del objeto perdido. La narrativa que quizás lo expresa más descarnadamente es *Perder* (Robles, 2008), donde la pérdida se extiende incluso al futuro, el trauma de la desaparición de los padres obsesiona al personaje y, ante una nueva pérdida, la del hijo, la compulsión se expande e inmoviliza. Anula cualquier salida.

*La casa de los conejos* (2008) es otro de los relatos que, a partir de los recuerdos de la autora como hija de militantes montoneros, reproduce la experiencia de una niña de siete años que vive en la clandestinidad. Entre los juegos, participa de las tareas de vigilancia del camino hasta su casa, para que su madre no sea descubierta:

Aprendí a disimular estos actos de prudencia bajo la apariencia de un juego. Me adelanto encadenando tres saltitos, luego entrechoco las palmas y me doy vuelta de pronto, saltando con los pies juntos. Entre la casa de mi abuela y la de su hermano Carlitos, tengo tiempo de hacerlo unas diez veces, comprobando, así que nadie nos ha descubierto y nos persigue. (Alcoba, 2008: 16)

La cronología de la historia se completa en *El azul de las abejas* (2014), donde Alcoba se centra en sus últimos días en la Argentina, el exilio en París y las cartas que su padre le envía desde la cárcel. También asiste a las noticias de la muerte de los compañeros de su madre:

Fue Raquel quien empezó, después del segundo mate. De repente se puso a pasar lista de ausentes [...] Parecía guardar en su cabeza no una sino muchas listas, listas interminables [...] evocaba a cada una de estas personas por su nombre verdadero [...] y si mentaba a veces su nombre de guerra lo hacía en segundo lugar [...] Ante las mesitas suecas yo seguía, mal que mal, con mi tejido [...] Y sin embargo no me perdía ni una sola palabra de la lista de Raquel, tratando también de grabarla en mi memoria. (Alcoba, 2014: 85-87)

<sup>102</sup> Algunos ejemplos de películas y dramaturgias de *hijos* hacen más explícita la fractura de la identidad por medio de la duplicación. Ellos pueden ser representados por otros personajes, desdoblarse en otros o incluso interpretarse a sí mismos. En el caso de *Mi vida después* de Lola Arias y *Aparecidos* de Grigera, son los mismos *hijos* quienes personifican sus historias frente al público. En el caso de otras obras de Victoria Grigera o de *Los Rubios* de Albertina Carri, hay una actriz que las encarna, el personaje se duplica en la escena.

En Alcoba, el retorno de la narradora, la regresión al horror, se produce desde la contemplación de las escenas cotidianas: una charla entre adultos, el mate y el tejido de una bufanda a punto espuma. La niña sentada en las sillitas suecas, oyendo e intentando memorizar la lista de muertos recuerda, por su vejez prematura, otro cuadro de Giuffra: “Ustedes, hijos de desaparecidos, siempre haciéndose las víctimas”.

Por su lado, Benjamín Ávila intercala la narración de *Infancia clandestina* (2011) con diseños de cómics. En el film cuenta su niñez, el exilio y la vuelta para la Contraofensiva montonera de 1979. La película está atravesada por dos núcleos opuestos. Por un lado el que recupera la inocencia, los juegos y el primer amor. Por otro lado, la violencia externa: el niño se encuentra en un fuego cruzado cuando intentan secuestrar a sus padres, oye el relato del violento suicidio de su tío y vislumbra, por la mirilla de un escondite improvisado entre cajas, cómo secuestran a su madre. La percepción infantil de la muerte, la militancia y la guerra se reelabora por medio de dibujos como antes lo hacía Carri con los muñecos de *Playmobil*. La película da cuenta de una niñez signada por la lucha política, la doble identidad y la clandestinidad. Sin embargo, el director coincide con muchos otros narradores en una normalización de su experiencia: “Entendía perfectamente lo que tenía que hacer, igual que mi hermano mayor. Para nosotros, era absolutamente normal la vida que llevábamos. La vida clandestina-militante era un estado de normalidad total. No era algo diferente de los demás” (Ávila, citado por Ranzani, 2012: en línea).

Por medio de todos estos ejemplos he intentado demostrar cómo en el lenguaje que despliegan las producciones de los *hijos* hay un gesto social y político. El proceso subjetivo de sus *intermemorias*, ancladas en el relato de los otros pero también en sus experiencias concretas, construye un arte político que se enfrenta a la “memoria falsa”. Eligen la ficción como modo de bordear el dolor, el agujero, y de descarnar los sucesos porque “la ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso” (Piglia, 2001: 13). Partiendo de esta base, todo puede devenir ficción y todo relato sobre el pasado será ficción. Por eso, si en muchas de estas narraciones persiste un dejo de realismo social lo hace como esperpento, como ironía descarnada. Sus obras vienen después de la lucha, de la derrota y de la masacre, pero no como algo ajeno sino como producto de la onda expansiva del terror.

## Bibliografía

- ALBERCA, MANUEL (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALCOBA, LAURA (2014). *El azul de las abejas*. Buenos Aires: Edhasa.
- . (2008). *La casa de los conejos* (trad. Leopoldo Brizuela). Barcelona: Edhasa.
- AMADO, ANA MARÍA (2003). “Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria”. *Revista Iberoamericana* LXIX, 202 (Enero-Marzo): 137-153.
- BRUZZONE, FÉLIX (2008). 76. Buenos Aires: Tamarisco.
- . (2014). *Las chanchas*. Buenos Aires: Mondadori.
- . (2008). *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori.
- CALVEIRO, PILAR (2001). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- CIANCIO, BELÉN (2013). “Sobre el concepto de posmemoria”. <<http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/default/files/2-2%20Ciancio.pdf>>. Consultado 20/02/2015.
- COBAS CARRAL, ANDREA (2013). “Narrar la ausencia. Una lectura de *Los topos* de Félix Bruzzone y de *Diario de una princesa montonera* de Mariana Perez”. *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas* 20: 23-45.
- DRUCAROFF, ELSA (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- GATTI, GABRIEL (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo.
- HIRSCH, MARIANNE (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- JELIN, ELIZABETH (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- KOHAN, MARTÍN (2004). “Una crítica en general y una película en particular”. *Punto de Vista* n° 80 (Diciembre): 47-48.
- LEWKOWICZ, IGNACIO (2006). *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires: Paidós.
- MACÓN, CECILIA (2004). “Polémica sobre Los Rubios”. *Punto de Vista* 80 (Diciembre): 44-47.
- NEUMAN, ANDRÉS (2009). *Una vez Argentina*. Barcelona: Anagrama.

- PÉREZ, MARIANA EVA (2012). *Diario de una Princesa Montonera—110% Verdad*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- PIGLIA, RICARDO (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- RANZANI, OSCAR (2012). Entrevista a Benjamín Ávila. “Militancia no es sinónimo de muerte sino de crecer”. *Página/12* (20 de mayo). <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-25270-2012-05-20.html>>. Consultado 13/02/2015.
- ROBLES, RAQUEL (2013). *Pequeños combatientes*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . (2008). *Perder*. Buenos Aires: Alfaguara.
- SEMÁN, ERNESTO (2011). *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Buenos Aires: Mondadori.
- URONDO RABOY, ÁNGELA (2012). *¿Quién te creés que sos?* Buenos Aires: Capital Intelectual.

## Identidad y familias mutantes en *Los topos* y *Las chanchas* de Félix Bruzzone

Camilla Cattarulla  
Universidad Roma Tre, Italia

A la hora de describir la evolución de la literatura argentina sobre el tema de la dictadura a partir de 1976, año del golpe, Carlos Gamerro indica cuatro fases. La primera incluye la producción literaria durante los años del régimen, constelada de metáforas y alegorías para no caer en las redes de la censura; la segunda inaugura la etapa democrática y trata de la memoria de los supervivientes, con el objetivo de esclarecer la verdad de los hechos; la tercera apunta sobre todo a producir memoria sin preocuparse demasiado de asentar la verdad; la cuarta es la de la literatura producida por los hijos de los militantes (Gamerro, 2010:25).

Efectivamente, a partir del nuevo milenio una nueva clase de autores es protagonista de la producción artística sobre este tema, formando un corpus heterogéneo de ficciones que presentan el punto de vista (sobre el pasado y/o sobre el presente) de los hijos de los opositores al régimen, que durante los años de militancia de sus padres eran niños. Sólo por citar algunas de estas obras, se recuerdan aquí las novelas: *La casa de los conejos* (2008), *Los pasajeros del Anna C.* (2012) y *El azul de las abejas* (2014) de Laura Alcoba; *El mar y la serpiente* (2005) de Paula Bombara; *Los topos* (2008 y 2014) y *Las chanchas* (2014) de Félix Bruzzone; *Diario de una Princesa Montonera -110% verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez; *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles; *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán; *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy; así como la colección de relatos *76* (2008 y 2014) también de Félix Bruzzone. Se trata de obras que en su mayoría nacen a raíz de la aparición de la asociación de derechos humanos

H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio) activa desde 1995, ya que algunos de los autores mencionados fueron fundadores o militantes de la misma.<sup>103</sup> Pero estas obras nacen también de las políticas kirchneristas en el tema de los derechos humanos (entre éstas destaca, por su valor simbólico, la transformación de la ESMA en “Espacio por la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos”); de la recuperación de los nietos apropiados por parte de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo; y de la abolición de las leyes sobre el indulto y la consiguiente reapertura de los juicios. Todas ellas son condiciones que clausuran la fase anterior y resultan indispensables para que se dé una producción artística de este tipo.

La novedad del corpus de ficciones realizado por los “hijos de” estriba sobre todo en la presencia de una nueva figura de testigo que revierte su trauma personal en el acto literario, la herramienta *per se* de la elaboración del luto. Situados en la línea fronteriza entre el pasado (vivido indirectamente), el presente (que acusa el trauma pasado) y un futuro que aparece nebuloso pero en constante cambio, los protagonistas de estos textos literarios se centran más bien en reivindicar el derecho a reconsiderar su propio pasado desde una perspectiva diferente, criticando tanto las acciones y el modelo de H.I.J.O.S. como la política kirchnerista que ha ensalzado como héroe-víctima la figura del militante.

<sup>103</sup> Se trata de un fenómeno que se refleja también en películas y obras de televisión y de teatro. Como ejemplo podemos recordar las películas y documentales: *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué; *Historias cotidianas (H)* (2001) de Andrés Habegger; *Los pasos perdidos* (2001) de Manane Rodríguez; *Che vo cachai* (2002) de Laura Bondarevsky; *Los rubios* (2003) de Albertina Carri; *Escrache* (2003) de Ronith Gitelman y José Ignacio Lescano; *Nietos, Identidad y Memoria* (2004), *Hijos del dolor, nietos de la esperanza* (2004) e *Infancia clandestina* (2011) de Benjamín Ávila; *Nietos, historias con identidad* (2004) de Mariano Mucci; *H.I.J.O.S. El alma en dos* (2005) de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes; *M* (2007) de Nicolás Prividera. Asimismo, la serie de televisión *Televisión por la identidad – Tatiana, Juan y Nietos de la esperanza* (2007) de Miguel Colom; y la obra de teatro *Mi vida después* (2009) de Lola Arias, que no es hija de desaparecidos (pero los actores en escena sí lo son). Este último no es el único caso de autores que, aunque no tengan familiares desaparecidos, los incluyen entre los personajes de sus obras. Otro ejemplo es *Kamchakta* (2002, película de Marcelo Piñeyro convertida posteriormente en novela por Marcelo Figueras). Hay también obras de ficción cuyos autores no son hijos de desaparecidos. Entre ellas *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López, la colección de relatos *Cuando hablábamos con los muertos* (2013) de Mariana Enríquez, y el texto multimedia (relato y película) “Mazinger Z contra la dictadura militar” (2010) de Iván Moiseff. Recuerdo, por último, *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2012) de Sebastián Hacher,

Según el razonamiento de Beatriz Sarlo sobre la post-memoria, estas obras presentan un discurso imaginario producido por testigos de segundo grado con fuertes implicaciones subjetivas, que a la hora de la verdad impiden una división maniquea entre la memoria de aquellos que han vivido los hechos y la de sus hijos (Sarlo, 2005: 128-130, 157).<sup>104</sup> De ahí las distintas representaciones que involucran a las figuras paternas y/o maternas e incluso a la imagen misma del desaparecido. Pero lo que prevalece en estas novelas son formas de auto-representación filial que bien podrían resumirse en el comentario de Nicolás Prividera, quien a la hora de presentar *Los topos* de Félix Bruzzone declara:

Podríamos decir que si por un lado hay hijos “replicantes” (que repiten las inflexiones fantasmáticas de la voz del padre), y por el otro lado hay hijos “frankensteinianos” (que pretenden escapar de ese mandato negándose a su destino hamletiano de reclamar simbólica venganza), entre ambos están los hijos “mutantes” (que asumen su origen pero no quedan presos de él). La condición “mutante” ayuda a escapar de ese laberinto por arriba, y a buscar las respuestas en el presente (o incluso en el futuro) más que en el pasado. Y lo más estimulante es que esa “mutación” produce obras abiertas, imperfectas, y de múltiples caras (aunque no escapen a un involuntario “espíritu de época”) cuyo aire familiar es su ofendido pero nunca humillado desamparo, que sabe que esa intemperie puede ser también una condición de posibilidad, para construir desde esa mirada un inquebrantable mundo propio.<sup>105</sup> (Prividera, 2009: en línea)

cuya protagonista es Mariana Corral, artista plástica e integrante del Grupo de Arte Callejero, hija de Manuel Javier Corral, desaparecido en 1978.

<sup>104</sup> Desde el punto de vista del lenguaje, la memoria es filtrada por la parodia y por cierto humor negro que Gabriel Gatti considera estrategias centrales en la narrativa de Bruzzone y otros hijos de desaparecidos, que él define como “huerfanitos paródicos” (Gatti, 2011: 106).

<sup>105</sup> El propio Bruzzone ha afirmado que existen muchos tipos de “hijos”: “Están los que militan y los que nunca se han acercado a la política y no han querido saber nada sobre su pasado [...] La figura pública más reconocida es la del hijo militante, me parece bien que sea así, que esté presente en el imaginario colectivo, pero eso no quita que haya otras experiencias ricas. En la historia hay matices, no todo es blanco ni negro. La ficción permite olvidarse un poco de los hechos y jugar libremente con ellos” (Mannarino, 2014: en línea). La imagen del hijo militante que reivindica el discurso político de los padres empieza a desfallecer con *Los rubios* de Albertina Carri, pues la película muestra que hay muchas formas de ser “hijos” y que la identidad no es sólo política.

Félix Bruzzone es sin duda uno de los autores más interesantes de la denominada “segunda generación”.<sup>106</sup> Nacido en 1976, con ambos padres desaparecidos ese mismo año, en sus obras Bruzzone trata de forma casi irreverente el tema de la memoria y la desaparición, poniendo del revés esa representación homogénea de los “hijos de” que se ha instalado en el imaginario argentino, sobre todo después de la aparición de la organización H.I.J.O.S. A partir de esta condición previa, el presente ensayo estudia la forma en que los personajes de *Los topos* y *Las chanchas*, aun interactuando en un espacio social comprometido con la batalla por los derechos humanos que los involucra personalmente, consiguen desmarcarse de semejante contexto y generar nuevas clases de familias en las que los vínculos no son sólo los de sangre sino que ponen de manifiesto la tensión entre un destino, que parece estar predestinado por la memoria colectiva vigente, y la capacidad de modificarlo.

El protagonista de *Los topos* pertenece sin duda a esa condición de “hijos mutantes” a la que se refería Prividera. La trama misma de la novela es un ejemplo muy significativo, pues *Los topos* cuenta la historia de un hijo anónimo de desaparecidos que al cabo de dos años de noviazgo con una chica (Romina), la deja cuando se entera de que está embarazada y se enamora de Maira, un travesti cuya razón de ser es matar a ex represores.<sup>107</sup> El protagonista, según va desarrollándose la historia, cree que Maira es aquel hermano que, como cuenta la abuela, nació durante el período en que su madre estuvo secuestrada. En su viaje para buscar a Maira, que ha desaparecido misteriosamente, llega a Bariloche, donde, siendo ya travesti él mismo, conoce al Alemán, un hombre con quien mantiene una relación morbosa de amor/odio hasta el punto de que acepta someterse a una operación de implante de senos.

<sup>106</sup> La primera obra de Félix Bruzzone es *76*, ocho relatos publicados en 2007 cuyos personajes, todos ellos en busca de sus padres desaparecidos, marcan una trayectoria cronológica desde la infancia hasta la edad adulta. En 2014 se publicó *76* con dos cuentos más. En 2010 se publicó la novela *Barrifondo*, historia de un hombre que limpia piscinas, trabajo que el autor ejerce en su vida real.

<sup>107</sup> En la novela, es precisamente a través de H.I.J.O.S. que el protagonista se entera de que existen distintas clases de “hijos” que, aunque rechazadas por los miembros de la asociación, se consideran útiles para sus objetivos: “me explicaron que Maira no era el único ejemplo de hijo de desaparecidos que se dedicaba a matar torturadores. Ellos conocían el caso de uno que se había hecho policía para obtener información y matar compañeros de trabajo. Y no estaban de acuerdo, ni mucho menos, con esas actividades. Hasta habían hecho algunas denuncias para no comprometer a la organización. Pero de todos modos, la información de ese tipo de hijos –dijeron así: ‘este tipo de hijos’– era muy valiosa y ellos la usaban con otros fines: para buscar justicia y todo eso” (Bruzzone, 2008: 60).

El protagonista vive distintas mutaciones sexuales pasando de heterosexual a travesti y luego a transexual. Precisamente por estos aspectos relacionados con los problemas de género, la novela ha sido calificada de *queer* (Sosa, 2011). Sin embargo, en la obra no se llega a tratar a fondo los problemas políticos, culturales y sociales del travestismo y el fenómeno se reduce, aparentemente, al estereotipo de la prostitución. Porque en el caso de Maira hay algo más, pues el travesti está buscando a esa hermana melliza que su madre dio a luz junto con ella durante su encarcelamiento. “Una fantasía de ella” (Bruzzone, 2008: 62), afirma en la novela uno de los militantes de H.I.J.O.S., y otro agrega que “el travestismo representaba en Maira las dos mitades de la mellicidad quebrada [...] lo lleno y lo vacío, lo cóncavo y lo convexo, el yin y el yan, el pasado y el futuro rotos y a la vez aunados en un presente enfermo...” (Bruzzone, 2008: 62-63). Una suerte de transferencia que el protagonista rehúye pero en cuyas redes quedará atrapado hasta el punto de transformarse, quizá, en esa hermana a la que tanto tiempo estuvo buscando Maira.

En resumidas cuentas, al cruzar las fronteras del género la trayectoria sexual del protagonista se presenta más bien como la representación de una identidad mutante vinculada al pasado de los padres desaparecidos que, a pesar de permanecer en segundo término, están presentes en todas y cada una de sus acciones y en todos y cada uno de sus encuentros. Y su objetivo, que va cobrando forma a medida que se desarrolla la novela, es crear una familia real e imaginaria a la vez, en la que nadie es exactamente lo que parece. El aspecto mutante se refleja incluso en el nombre del animal en el título mismo de la novela, pues una de las acepciones coloquiales de “topo” según el *Diccionario de la Real Academia* es “Persona que, infiltrada en una organización, actúa al servicio de otros”. Cronológicamente, el primer “topo” de la novela es el padre, delator de su propia esposa y posteriormente también él desaparecido, despreciado por los abuelos maternos de quienes el protagonista consigue muy poca información:

En realidad era imposible saber algo de papá, en casa nunca habían hablado y, si lo hacían, era para ejercitar o perfeccionar insultos. Desde “tibio” hasta “asesino” podían escucharse variantes de “traidor” –“espía”, “infiltrado”, “filtro”, “fru-fru”, “mal parido”, “hijo de puta”, “hijo de un vagón de putas”, “conchudo hijo de re mil”. Cuando una vez pregunté si había fotos de él me mostraron una de mi mamá [...]

¿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, cigarillo en la boca y campera negra de cuero [...] ¿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: 133-134)

Topos son también la novia Romina, que participa en las reuniones y las iniciativas de H.I.J.O.S. sin tener ningún vínculo familiar con la desaparición política; Maira, el travesti que se infiltra en grupos de militares implicados en la dictadura para matarlos; y el Alemán, el hombre que se convierte en torturador del protagonista (aunque con un constante intercambio de roles entre víctima y verdugo), en quien la historia deja entrever la figura fantasmática del padre:

... vos sos parecida a una turrta que conozco, sí, una putita así, como vos, capaz que la conocés, es una yegüita que atiende en Liniers [...] y aparte la loca cada tanto me decía papá, vos sos mi papá [...] me decía eso y que yo lo sabía, y hasta me inventaba una historia de doble agente, decía que yo había mandado matar a su vieja, que era mi mujer o mi novia, ni ella sabía, y decía que ya alguien se iba a vengar de las personas como yo y todas cosas así, incoherentes, me decía topo, topo choto, ya vas a ver, y yo le mostraba el choto y le decía dale, yo soy un topo choto y vos sos el Topo Gigio, vení, poné la voz finita y empezá a laburar. (Bruzzone, 2008: 162-163)

Los procesos de mutación que se desarrollan en la novela incluyen también la figura de los desaparecidos definidos como “neodesaparecidos” o “postdesaparecidos”, es decir aquellos que (como Maira) han desaparecido después de la dictadura y después de los desaparecidos sociales (Bruzzone, 2008: 80). Y el propio protagonista es un neodesaparecido: después de la muerte de la abuela materna, último vínculo con su familia biológica, pierde la casa y los documentos, por lo que “desaparece” para la sociedad argentina. Por lo demás, es cuando muere la abuela—figura inmutable y representante del tono “solemne” del discurso sobre los derechos humanos, igual que la novia Romina a la que ya había abandonado—que el protagonista puede empezar su búsqueda personal de una familia. Y lo hace yendo a Bariloche, un lugar que encierra una simbología especial. Bariloche es el sur, es la Patago-

nia, es decir ese lugar utópico tan visitado por la literatura argentina.<sup>108</sup> Y es en el sur junto a Maira donde el protagonista imagina un futuro feliz: “montañas, bosques, lagos. Una casa de troncos y chimenea. Un único ambiente, además del baño y la cocina, y un entresuelo donde dormir abrazado a mi medio hermano” (Bruzzone, 2008: 72). Bariloche ha sido al mismo tiempo también refugio de criminales nazis (en Bariloche, en 1994, fue capturado Erich Priebke, que vivía allí desde el final de la segunda guerra mundial), y tal vez no sea casualidad que aparezca justo allí el personaje del Alemán, figura con doble vida: por un lado un irreprochable *pater familias* y defensor de los valores de ésta, y por otro un hombre violento, homosexual y quizás incluso el raptor de Maira.

Patricia Rotger explica que ésta y otras novelas escritas por hijos de desaparecidos:

... abren el juego a los roles de las víctimas que desde la marginalidad sexual recuperan su pasado para reconocerse y transformarse a sí mismos, ya sea desde un trabajo de identificación [...] o desde los rastros cómicos de, finalmente, una novela de amor travesti como en *Los topos* que también encarna un proyecto no narrado por otros textos: el ejercicio de la justicia. (2001: 200)

Efectivamente la búsqueda de justicia parece guiar las acciones de los personajes de *Los topos*, exceptuando al Alemán, en cuya figura podrían personificarse los crímenes perpetrados durante la dictadura. Interpretada así, la búsqueda de justicia (y venganza) del protagonista quizá pueda darse por terminada en el momento mismo en que, ya definitivamente transexual, penetra al Alemán sexualmente ejerciendo así su propia violencia sobre él.<sup>109</sup> Sin embargo, el estatus de neodesaparecido del protagonista le brinda por fin la libertad de buscar una familia, de buscar a ese padre que no ha conocido nunca. Apoyándonos en el razonamiento de Massimo Recalcati sobre las dis-

<sup>108</sup> Como ejemplo podemos recordar las fugas a la Patagonia de Roberto Astier, personaje de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, y de Martín, personaje de *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato.

<sup>109</sup> Sobre el cambio de identidad sexual en *Los topos*, Mario Antonio Santucho ha escrito: “Se precisan otro tipo de cuerpos para encarnar sensiblemente lo que—por su propia desmesura—no admite expresión simbólica eficaz. Pero en la novela el travestismo deviene traición, cuando quienes están en la búsqueda son capturados por los topos. Estos últimos no han cesado de cavar túneles en un mundo subterráneo que los reflectores del espectáculo tribunalicio no llegan a iluminar. Y a través de esos pasadizos ocultos se reconstituyen las sujeciones más opresivas e inconfesables” (2010: en línea).

tintas clases de padres e hijos en la sociedad contemporánea, el protagonista de *Los topos* se parece al hijo-Edipo que no sabe ser hijo: “Él quiere negar cualquier forma de dependencia y de deuda simbólica con el Otro. Quiere negar el estatuto mismo de hijo, tal como hiciera en la mitología el Otro, que negó su responsabilidad como padre” (Recalcati, 2014: 101; mi traducción). Es decir, el protagonista ve en el Alemán a ese padre que le ha abandonado y cuya imagen borra definitivamente a través del incesto, así como borra también la idea misma de autoridad paterna con la que, al fin y al cabo, tampoco él supo identificarse cuando abandonó a Romina estando ella embarazada.

Si mediante el incesto arregla las cuentas con el pasado, este hecho hace que el protagonista se sienta preparado para una nueva identidad y una nueva familia, aspecto que se hace patente en sus sueños en plena vigilia contrapuestos a los que tiene estando dormido.<sup>110</sup> En aquéllos imagina que Maira ha regresado y que junto a ella viaja por el país en compañía del Alemán y de Amalia, la criada:

El pensamiento guía era “hamaca niebla”, y era la imagen de una hamaca en la niebla que iba, se perdía y volvía de golpe. Recorriamos el país [...] De día viajar, paisaje, todos los colores de la tierra nacional en nuestros ojos, y de noche los pueblos distantes, cada noche un pueblo y el Alemán que nos cuida, porque nosotras somos las vírgenes que venimos de lejos con mensajes de paz y amor para todos los hombres que buscan la verdad en nosotras, las hermanas de la verdad o las hermanas verdaderas. Lo que Maira quería, lo que quería mamá, y papá a su manera, mundo nuevo, nuevo mundo, hombre nuevo, hombres felices por la llegada, y la promesa de retorno, de las hermanas blancas, las más puras, las hijas de la nieve, del frío más intenso que se vuelve noche de amor. (Bruzzone, 2008: 184-185)

Sin embargo, en los sueños que tiene dormido descubre que Maira es él:

Maira aparece en una ventana. Me saluda con un pañuelo blanco con bordes bordados en blanco donde se puede leer, también en letras blancas, según como se mueve la tela con el viento, distintas formas de la palabra amor: roma, ramo, mora,

<sup>110</sup> El sueño como estrategia narrativa es recurrente en las novelas de los hijos de desaparecidos, por ser una técnica que lleva a un primer plano el inconsciente del trauma o simbologías relacionadas con las figuras de los padres.

Omar. ¿Quién es Omar? Hola, Omar, me dice Maira mientras abre la puerta y entra a la camioneta, ahora convertida en colchón. Todos se despiertan y dicen ¡volviste, Maira!, y cuando pienso que le hablan a ella me doy cuenta de que no, porque repiten ¡volviste, Maira!, y me miran sonrientes, me desvisten, me tocan las tetas recién operadas y empiezan a acariciarme como si fuera un gato. (Bruzzone, 2008: 186)

El pañuelo blanco con una palabra bordada—¿un guiño en referencia al de las Madres de Plaza de Mayo?—confiere un nombre al protagonista: Omar, entre cuyos anagramas figura la palabra amor. Y así, aunque sea en un final abierto a nuevos desenlaces, la búsqueda de Maira, y de sí mismo, tal vez pueda darse por terminada con la autoidentificación del protagonista con el hermano que buscaba y con la unión de dos figuras de neodesaparecidos, la suya propia y la de Maira.

Los tipos de neodesaparecidos no se agotan con *Los topos*. En la última novela de Bruzzone, *Las chanchas*, dos quinceañeras jugadoras de hockey, Mara y Lara, después de haber pedido ayuda porque temen ser víctimas de un intento de secuestro acaban desaparecidas “casualmente” en casa de Andy, el hombre que las había atendido y se convierte en su secuestrador, aunque se trata de una casa-prisión con puertas abiertas que no impedirían la huida de las chicas. La novela está dividida en tres partes, cada una de las cuales se relata según la perspectiva de un personaje (Andy, Mara y Romina) y se refiere a la parte de la historia que él/ella conoce. En esta tónica hay tres finales abiertos: no hay solución para la desaparición de las dos chicas y es legítimo imaginar que quien dictamina la vida de los protagonistas sigue siendo el azar, al margen de cualquier implicación social y política.

En una novela donde nadie es lo que parece, tal como ocurre en *Los topos*, la ambientación también juega un rol determinante. Si el arranque es una declaración de ficcionalidad—“Es una tarde cualquiera en el Planeta Marte” (Bruzzone, 2014: 9)—en el nudo de la historia el lector se encuentra ante un escenario que recuerda el conurbano bonaerense, el delta del Río de la Plata y las sierras de Córdoba. El único elemento extraterrestre son los marcianos que viven en los árboles o en los pozos, seres silenciosos que observan a los humanos. Su presencia en la historia es señal de que puede ocurrir cualquier cosa, que no hay nada establecido o, más sencillamente, que lo de Marte es una invención de Andy que concibe historias para que disfrute su hijo. Del



mismo modo, según ha declarado el propio autor, también Mara y Lara podrían ser fruto de la imaginación de Andy, contribuyendo así a la construcción de un personaje desencantado, visionario, sumergido en su mundo personal y ajeno a la realidad (Caamaño, 2015: en línea).

En cualquier caso, *Las chanchas* establece cierta línea de continuidad con *Los topos*, asegurada por distintos factores textuales y extra textuales. El primer rasgo de continuidad aparece en el título: también en este caso nos encontramos ante una metáfora relacionada con el mundo animal. En efecto, en el argot del hampa y de la policía, la chancha o el chancho son las personas que han sido secuestradas para exigir su rescate.<sup>111</sup> Y aunque para la liberación de Lara y Mara no se exige ningún rescate, su participación en algunos programas de televisión (karaokes, espectáculos de magia, cumbias) organizados por Gordini, amigo de Andy y única persona que sabe de la presencia de las chicas en su casa, hace pensar que se utiliza a las chicas con fines lucrativos.

El segundo rasgo de continuidad aparece en el personaje de Romina, la ex novia del protagonista de *Los topos* y aquí la esposa de Andy. De Romina se sabe que fue militante y por eso es una de las primeras en promover las marchas para exigir el regreso de Mara y Lara: “Romina tuvo sus días de militancia, hace mucho, y supongo que ahora empieza a revivirlos. Es como si alguien hubiera venido a tocarle sus días más felices, su época intensa y vital, y ella entonces quisiera desquitarse, saltar, gritar, después de tantos años en silencio” (Bruzzone, 2014: 39). En cualquier caso, los años transcurridos desde la militancia de Romina en H.I.J.O.S. no impiden el uso de lemas consolidados en el imaginario colectivo y que ahora se aplican en un contexto diferente que amplía el significado de las marchas. Si es verdad que los panfletos y las pancartas llevan escrito “POR MARA Y LARA APARICIÓN YA” (Bruzzone, 2014: 40), no es menos cierto que su desaparición, en opinión de Romina, puede servir para que la opinión pública y la prensa conozcan más de cerca el hockey femenino:

<sup>111</sup> El término debe su origen a un hecho delictuoso relacionado con la mafia de Rosario, encabezada por el siciliano Juan Gali que en 1932 secuestró a Abel Ayerza, hijo de un rico médico de la zona, para extorsionarlo. El secuestro tuvo un desenlace trágico por un problema de comunicación entre los secuestradores, ya que la frase “Manden al chancho”, con la que se entendía que había que poner en libertad al joven después del pago del rescate, fue entendida como “Maten al chancho”, determinando así su muerte. El caso produjo mucho revuelo a nivel nacional, hasta el punto de que hubo un debate en el Congreso para ratificar la pena de muerte mediante la silla eléctrica, instancia que finalmente fue desestimada.

A Romina la idea de los palos de hockey le fascina. Piensa que los carteles que vamos a hacer podrían estar sostenidos por palos de hockey. Habla con entusiasmo poco común y es como si de golpe se hubiese vuelto a enamorarse de mí. Y también es como si fuera una promotora del hockey, porque se pone a pensar en voz alta cómo la gente del hockey se acercaría a la marcha, cómo la prensa intentaría profundizar la relación de ese deporte con los sectores de riesgo del secuestro, puesto que el hockey femenino es un deporte tan popular entre chicas como las afectadas, y hasta piensa en una organización testimonial “Madres de palos”. (Bruzzone, 2014: 46)

El pasaje, si bien en la forma paródica que caracteriza la escritura de Bruzzone, no está exento de alusiones críticas a una tradición en las luchas por los derechos humanos y por la exigencia de justicia y verdad que ve en la marcha una de sus principales herramientas y símbolos de protesta. Pero en este caso la manifestación no es contra la dictadura o sus crímenes, sino más bien para exigir más seguridad en el contexto en el que se vive. El aspecto paródico aumenta además por la presencia de Mara en la marcha, impulsada por el deseo de comprobar “hasta dónde creció la propia fama y la popularidad que tiene[n]” (Bruzzone, 2014: 55). Exceptuando a Andy y Gordini, naturalmente nadie más la ve pese a que está a la vista de todos. Éste no es el único momento de invisibilidad de las dos desaparecidas. En los espectáculos organizados por Gordini, a las chicas se las presenta como Mara y Lara, pero nadie entre el público cree que son ellas de verdad. Por lo que parece, ni la propia Romina ve a Mara cuando se cruza con ella en el jardín de la casa, y tampoco parece preguntarse nada cuando en la sala de ensayo donde estaban escondidas halla pruebas de su paso en los dibujos realizados por las chicas. La invisibilidad de Mara y Lara ante los demás ha sido interpretada como un guiño a esos desaparecidos llevados en auto a ver las fiestas del Mundial de Fútbol de 1978 cuando ganó la selección argentina (Cardona, 2014:13). Pero podría ser interpretada también como una referencia a la ausencia de imágenes que documenten el período de los secuestros o los vuelos de la muerte, un aspecto sobre el que se ha abierto un debate en la Argentina, también por la importancia que ha adquirido la imagen para los movimientos por los derechos humanos y para la construcción de la memoria de la historia reciente (García y Longoni, 2012).

O incluso todo ello –sobre todo la actitud de Romina, el único personaje verdaderamente comprometido de la novela– podría interpretarse como la

imposibilidad de quien participa en acciones de militancia como son las marchas de preocuparse realmente por las exigencias de los individuos, porque la militancia adquiere siempre un significado colectivo y político y no se ocupa de problemas individuales, aspecto que aparece en *Los topos* y en otras obras de hijos de desaparecidos. Del mismo modo, la actitud de los padres de Mara, quienes no participan directamente en las marchas sino que se quedan rezagados y en silencio, por un lado puede ser interpretado como el desapego de una conducta estereotipada que establece en este tipo de manifestaciones una de las prácticas de las políticas sobre la memoria, pero por otro lado como la pérdida de la autoridad parental que Recalcati reconoce como una señal de la sociedad contemporánea. Así se explican las palabras de Mara:

Ellos no hablaban porque no tenían nada para decir, y porque no sabían qué hacer. Mis papás en eso eran unos adelantados. No lo querían, no era la intención de ellos. Son gente sin intención. Gente a la que alguien vino y les mató la intención. Porque para todos los que estaban ahí los días iban a pasar, las marchas iban a pasar, y las únicas personas que iban a tener que hacer algo, al final de cuentas, éramos nosotras. ¿Qué se puede esperar de papás como los míos? No es culpa de ellos. No los responsabilizo. A veces las leyes de la vida son crueles, pero son así, es lo único que hay.<sup>112</sup> (Bruzzone, 2014: 142)

Los padres de Mara ejemplifican la fórmula lacaniana de la evaporación del padre con la que Recalcati define el rol parental de nuestra época:

Utilizando esta expresión no he hecho sólo un comentario sobre la crisis del padre real a la hora de ejercer su autoridad, sino, más radicalmente, sobre la ausencia de la función orientativa del Ideal en la vida individual y colectiva. Para ser más exactos, esta fórmula muestra la imposibilidad de que el padre tenga todavía la última palabra sobre el sentido de la vida y de la muerte, sobre el sentido del bien y del mal. (2014: 20; mi traducción)

<sup>112</sup> Mientras tanto, tal como predijo Mara, las marchas terminan y el caso empieza a perder interés para la opinión pública que ya no cree en el secuestro: “lo que todos sospechan es, en efecto, que las chicas están trabajando para alguna red clandestina” (Bruzzone, 2014: 64). Se insinúa así la sospecha de una trata de blancas, circunstancia que sitúa su desaparición en la contemporaneidad y carga de un nuevo significado la figura del neodesaparecido.

Por tanto, en una inversión generacional que confunde los roles, a los hijos les corresponde el cometido de tomar cartas en el asunto. Es lo que se teoriza también en *Las chanchas*: es Mara la que tiene que actuar y encontrar esa figura-guía que echa de menos en su vida, arrastrando en su búsqueda personal también a Lara.

Esta figura –y aquí tenemos otro elemento de continuidad con *Los topos*– es Gordini, el *alter ego* de Andy capaz de manipular a personas y situaciones. Como hemos podido ver, para el protagonista de *Los topos* el Alemán acaba encarnando la figura del padre; y para Mara, Gordini “era bueno, mejor que mi papá y que mi mamá” (Bruzzone, 2014: 147), hasta tal punto que le gustaría que fuera su padre. E incluso Andy imagina una familia en la que Lara y Mara son hermanas, Gordini el padre, y él, un tío bueno (Bruzzone, 2014: 59). Así, en un secuestro con rasgos anómalos y al que nadie parece querer poner fin, se forma, al igual que en *Los topos*, una clase de familia no biológica formada por Andy, Gordini y las dos chicas. De esta familia quedan excluidos Romina y el hijo que Andy tuvo con ella, y no podía ser de otra manera pues Romina y el hijo representan la solidez de una familia canónica, la seguridad del futuro. Una condición que no encaja ni con el personaje de Andy –él también padre “evaporado” y *peterpanesco*– ni con una novela en la que todo parece estar dictado por el azar y encauzado hacia un porvenir incierto. Sobre este punto, esto es lo que piensa Mara: “Nosotras no estábamos pérdidas. Más bien al revés. Andy nos había encontrado, Gordini nos había encontrado. Yo había encontrado a Lara, mi hermana, y ella me había encontrado a mí, su amor. Lo que faltaba era ver qué íbamos a hacer con eso, nada más” (Bruzzone, 2014: 143).

Si Gordini es el “padre”, también en *Las chanchas* nos encontramos ante un incesto ya que ambas chicas terminan quedando embarazadas de él. Y al igual que en el incesto de *Los topos*, también en esta novela el embarazo simultáneo de Mara y Lara deja suponer la conformación de una nueva familia cuyo padre (Gordini) responde a las necesidades de pasión por la vida exigidas por lo menos por Mara, que tal vez ella misma sabrá transmitir a su hijo. En *Las chanchas* se podría decir incluso que hay un doble incesto. De nuevo en continuidad con *Los topos* tenemos la búsqueda de su hermana por parte de Mara, cuya madre siempre ha sostenido que dio a luz a dos mellizas: “Y era como si la idea de tener una hermana perdida por ahí me ayudara a vivir [...]”

Con Lara todo era tan instantáneo y fulminante que enseguida pensé que ella podía ser mi hermana” (Bruzzone, 2014: 111, 114). Mara imagina haber compartido con Lara una infancia feliz y, una vez que la conoce, desarrolla un instinto de protección hacia ella que desde lo maternal se desvía hacia una relación homosexual, favorecida por la propia Lara; una relación que, una vez más, establece un nexo de unión entre las dos novelas.

Para concluir, como ha señalado Jiménez Kaiser sobre la narrativa de los hijos de desaparecidos:

Es posible que todos estos mensajes de las nuevas generaciones estén tratando de pedir una tregua a la imposición de vivir en busca de la memoria, para poder ir en búsqueda de la identidad. Esto, desde una nueva perspectiva del rescate de la memoria con discursos diversos que siguen siendo reprimidos. Estas nuevas generaciones no quieren olvidar; sólo claman por el derecho a recordar e identificarse ante su historia desde su propio punto de vista; no para formar un consciente colectivo, pero sí una personalidad individualizada que permita ser más que la víctima o el responsable de un algo que impide explorar otras posibilidades. (2015: en línea)

Bruzzone y otros escritores de la segunda generación presentan un punto de vista fuera del imaginario político y social dominante. Esto no significa no tener conciencia de la condición de ser hijos de desaparecidos. Al contrario, es precisamente en nombre de esta conciencia que ellos exploran otras posibilidades de representación identitaria que les sitúa con pleno derecho tanto en el discurso sobre la memoria como en las nuevas letras argentinas. Como afirmó Félix Bruzzone: “Soy hijo de desaparecidos, es una condición real, no es inventada. Pero eso no me convirtió en escritor” (citado en Mannarino, 2014: en línea). En el fondo, para representarse a sí mismo como hijo de desaparecidos, Bruzzone no elige el camino testimonial porque —es como si dijera— escoger la escritura testimonial no es un valor añadido sino sólo amoldarse a esquemas estereotipados para relatar la memoria del pasado sin ninguna proyección futura.

## Bibliografía

- BRUZZONE, FÉLIX (2008). *Los topos*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- . (2014). *Las chanchas*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- . (2014). 76. *Un clásico + dos nuevos cuentos*. Buenos Aires: Momo-fuku.
- CAAMAÑO, MARTÍN (2015). “Entrevista a Félix Bruzzone”. *losinrocks* (17 de enero). <<http://www.losinrocks.com/libros/entrevista-a-felix-bruzzone#.VPCs-5S6Qzpc>>. Consultado 15/2/2015.
- CARDONA, LAURA (2014). “Trama marciana”. *ADN Cultura* (6 de noviembre): 13.
- GAMERRO, CARLOS (2010). “Tierra de la memoria”. *Página/12* (11 de abril): 25.
- GARCÍA, LUIS IGNACIO y ANA LONGONI (2012). “Imágenes invisibles: acerca de las fotos de desaparecidos”. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, ed. Jordana Blejmar et al. Buenos Aires: Librería, 1-21.
- GATTI, GABRIEL (2011). “El lenguaje de las víctimas: silencios (ruidosos) y parodias (serias) para hablar (sin hacerlo) de la desaparición forzada”. *universitas humanística* 72 (julio-diciembre): 89-109.
- JIMÉNEZ KAISER, MARÍA NORMA (2015). “LOS TOPOS: Narrativa de la destrucción de la identidad por la búsqueda de la memoria”. *Revista destiempos* 42 (Diciembre Enero). <[www.revistadestiempos.com](http://www.revistadestiempos.com)>. Consultado 10/2/2015.
- MANNARINO, JUAN MANUEL (2014). “Ficción y origen en la narrativa de Félix Bruzzone”. *InfojusNoticias* (26 de enero). <<http://www.infojusnoticias.gov.ar/nacionales/ficcion-y-origen-en-la-narrativa-de-felix-bruzzone-3013.html>>. Consultado 16/12/2014.
- PRIVIDERA, NICOLÁS (2009). *El plan de evasión*. <<http://haciaelbicentenario.blogspot.com/2009/2005/plan-de-evasion.html>>. Consultado 15/12/2014.
- RECALCATI, MASSIMO (2014). *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*. Milano: Feltrinelli.
- ROTGER, PATRICIA (2011). “Narrativas de la memoria: apuntes a un mapa literario a treinta y cinco años del golpe”. *Estudios* 25 (enero-junio): 189-204.
- SANTUCHO, MARIO ANTONIO (2010). “Temporalidades de la infancia (apuntes metodológicos)”. <<http://amontonadosamontonados.blogspot.com.ar>>. Consultado 2/2/2015.

Camilla Cattarulla

SARLO, BEATRIZ (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

SOSA CECILIA (2011). "Los topos and Kirchner's Death. Queering affiliations in mourning / Los Topos y la muerte de Néstor Kirchner: filiaciones *queer* en el duelo". <[http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa\\_24/sosa\\_mesa\\_34.-pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_24/sosa_mesa_34.-pdf)>. Consultado 2/2/2015.

(RE)VISIONES

## Desde el cuerpo de las madres: nuevas figuraciones del testimonio después del testimonio

Emilia Perassi  
Universidad de Milán, Italia

1. En un trabajo anterior (Perassi, 2013: 23-32) propuse una reflexión sobre el surgimiento, en el contexto de las narrativas sobre terrorismo de Estado en el Cono Sur, de una práctica testimonial nueva que no se fundamenta en la experiencia directa sino en la cita, o en la cita de la cita, de modelos textuales procedentes de testimonios autorizados y anteriores. En tal ocasión, mi discurso se apoyó en el examen sintético de algunas significaciones latentes del término *testimonium*. Recordé a este respecto uno de sus matices, que confluye en el vocablo *testimonia*: colección o cadena de citas sacadas de textos proféticos veterotestamentarios que se utilizaban en calidad de pruebas para aseverar los acontecimientos neotestamentarios. Basándome sobre Falchetta (2003: 280-299), precisé que la de los *testimonia* era una práctica textual no exclusiva del cristianismo, sino de honda tradición griega y semítica. Al aprovechar las intuiciones suscitadas por el movimiento del árbol etimológico, mi intención era encontrar una sustancia semántica capaz de integrar –en términos fundacionales– la relación entre experiencia y narración con la de su transmisión y herencia.

Es constante el flujo de conceptos derivados de la interpretación del legado ético del testimonio como lugar de una enunciación plural, cuyo eje es el vínculo entre la dimensión individual del ‘yo’ con la colectiva del ‘nosotros’. Sin embargo, y teniendo en cuenta la teoría testimonial postestructuralista fundada en la indecibilidad del trauma, lo que hoy considero necesario es la apertura de las estructuras básicas de la práctica testimonial tal como ha sido

canonizada, al estudio de su desarrollo, conforme con la realización de sus premisas éticas: las de la donación y la transmisión. Un estudio, pues, que por un lado permita volver al testimonio con formas renovadas de lectura (procesos de producción y recepción) y que por otro autorice hermeneútics ulteriores: su punto de partida sería el del testimonio como ‘acto’. En el testimonio como ‘acto’, la performance de una historia se injerta en la continuidad de su narración por parte de sujetos póstumos o diferidos. Tales sujetos son los implicados en los textos originarios como destinatarios encargados de cumplir con el mandato testimonial.<sup>113</sup> La coexistencia desjerarquizada de sujetos históricos y sujetos póstumos, de donantes y herederos llega así a conformar la peculiaridad de la subjetividad testimonial. Su fundamento es la transitividad del yo en el nosotros. Plural, transhistórica, transgeneracional, dicha subjetividad funde de manera intrínseca lo testimonial con lo postestimonial, las vivencias directas con la rememoración de estas mismas vivencias, ofreciendo el acontecimiento a la múltiple autoría tanto del sujeto histórico (el que vivió los hechos) como del sujeto diferido (el que recibe la narración y faculta su vigencia a través del tiempo o de los tiempos).

2. Resultó alentador en este camino un artículo de Michel Givoni (2011: 147-169) que, al analizar las evoluciones de las teorías testimoniales que se dieron en las décadas de los años 60 y 70, subraya el desplazamiento de una ‘ética’ de lo testimonial hacia una ‘cultura’ de lo testimonial. Este cambio no se registró adecuadamente en el ámbito de la práctica filosófica, que da escasa cabida tanto al discurso testimonial que se elabora “in less consensual settings” [“en escenarios menos consensuales”] (Givoni, 2011: 153), es decir en los poscoloniales, como a los “second hand testimonies” [“testimonios de segunda mano”] proporcionados por la actividad de ciudadanos globales y solidarios, como por ejemplo los miembros del asociacionismo *non-profit*. “Humanitarian organizations”, escribe Givoni, “replace the first hand witness, who speaks of his or her direct experience, with second hand testimony by parties who report what they have seen and heard” [“Las organizaciones humanitarias rempazan al testigo de primera mano, que habla a partir de su experiencia directa, con un testimonio de segunda mano proveniente de personas que reportan lo que han

visto y oído”] (Givoni, 2011: 162). Esta aseveración contribuye a definir el objetivo del testimonio, que es el de la transmisión como objetivo político, “a vehicle for creating witness in the plural” [“un vehículo para crear testigos en plural”] (Givoni, 2011: 150), “a testimony without a witness” [“un testimonio sin testigo”] (Givoni, 2011: 151). La naturaleza política del testimonio implica y al mismo tiempo trasciende “the performance of a story [...] The political dimension of testimony is not calcified in a basic structure; it is made and remade, defended and reinvented by agents who perform and produce testimonies” [“la actuación de una historia (...) La dimensión política del testimonio no está calcificada en una estructura básica; se hace y se rehace, se defiende y se reinventa por parte de agentes que actúan y producen testimonios”] (155).<sup>114</sup>

Parece entonces imposible pensar en la actualidad del testimonio sin asumir no solo su voz sino también su huella, es decir su acceso a un nuevo territorio ético, generado por la transferencia de experiencias perturbadoras que formarán parte de la vivencia de los herederos y transmisores de la narración originaria. Esto es, de los sujetos diferidos, sucesivos, encargados de testimoniar, o sea de actuar de manera coherente con respecto al legado dejado por los antecesores. Al recuperar la múltiple autoría del testimonio —una autoría que no necesariamente se desarrolla en un plano de simultaneidad en relación con el acontecimiento, sino que puede explicitarse también como cadena de sucesivas posteridades—, la cultura del recuerdo como cumplimiento de un deber social que concierne al grupo (Assman, 1992) reformula el pacto con el pasado, actualizándolo de manera permanente y viva, sin limitarse a su archivamiento monumental y ceremonial, extra-ordinario, extra-cotidiano. Al mismo tiempo, la múltiple autoría que el testimonio originario implica y que el sujeto diferido desarrolla a partir de “lo que queda” (Agamben, 1998), permite al ámbito de la práctica testimonial abastecerse de la sucesión histórica, que constituye la materia originaria del acto testimonial, siempre proyectado hacia el futuro. A partir de estas premisas, la teoría y el análisis detectarían a su vez el pasaje de la “era del testigo” (Wieworka, 1998) a la del “hacerse testigo”, donde la respetuosa escucha de los *superstites* compete con la urgencia de conformar/confirmar la significación ético-política de sus narrativas dentro del metatexto de la memoria colectiva.

<sup>113</sup> Considero a este respecto el texto de Tununa Mercado, *Yo nunca te prometí la eternidad* (2004), como uno de los ejemplos más logrados y definitivos.

<sup>114</sup> Todas las traducciones, tanto de textos originalmente en inglés como en italiano, son mías.

3. Un *corpus* creciente de obras que podríamos calificar de pseudotestimoniales, o testimonios ficticios, caracteriza las literaturas del Cono Sur, con especial relevancia en la Argentina. Se trata de un corpus basado no solo en la memoria de la violencia y en la elaboración del trauma, sino también en la cita—a veces literal, otras, más frecuentes, simbólica—de las narraciones testimoniales directas, esto es de la Historia de las víctimas cuyo tormento ha llegado tanto por el trámite de una escritura literaria como por las transcripciones realizadas y difundidas por los informes de las comisiones nacionales sobre los crímenes perpetrados durante las dictaduras. Las citas pueden implicar fragmentos, secuencias, segmentos del relato testimonial canónico, o su reproducción simbólica. La forma general y genérica a la que el proceso citacional reenvía es el de la reescritura de este mismo relato, una reescritura no problematizadora del texto originario sino encargada de su perpetuación y actualización. Excluyo de estas consideraciones aquellas obras que están abasteciendo el mercado de la memoria, obras ‘sin resto’, sin anterioridad ni posteridad (Masiello, 1989; Avelar, 2000). Me ajusto a las obras ética y políticamente comprometidas, vinculando además de manera firme el trabajo crítico-estético a una hermenéutica cultural refundida—tal como sugiere Vidal apelando a “the fundamental attitudes” [“las actitudes fundamentales”] del compromiso adorniano—“en torno a la problemática universal de los derechos humanos” (1994: 9), a una concepción de la literatura y de la crítica literaria como anamnesis que rememora el sufrimiento humano, base de la construcción de la cultura.

Estas obras a su vez remiten a un concepto de la literatura como lugar (el *lieu* de Pierre Nora) donde se realiza el ritual de la memoria. Literatura, pues, como ‘lugar’ de un lenguaje que emancipa la memoria del recuerdo personal, individual, almacenado en el cuerpo del testigo (Zerubavel, 2003), restituyéndolo al cuerpo social. Una restitución que opera de manera transitiva a través de intermediarios mnésticos: los sujetos pósteros, los que vienen después, los que recogen la cadena de narraciones originarias como cita, actualización e interpretación de los textos primeros.

La memoria colectiva se construye gracias a estos intermediarios, que generan bibliotecas, bibliografías, genealogías, es decir lo que Zerubavel llama la “topografía sociomental del pasado” (2003: 18), fenómeno que por definición es transhistórico y transcultural. Hasta llega a instigar una acción literaria global, como demuestra el significativo desarrollo de narrativas testimoniales

ficticias en algunos países no latinoamericanos.<sup>115</sup> El objetivo de estas obras, de la topografía que deslindan, es el de reanudar el contacto entre pasado y presente, un contacto fracturado por el advenimiento traumático de la violencia. Y las cadenas del contacto histórico, los testimonios después del testimonio, las engarzan regenerando linajes y genealogías que no se limitan a la conexión biológica sino que comprenden también estructuras de ascendencia fuertemente simbólicas (Zerubavel, 2003: 109). No se trata de una regeneración épico-heroica, sino más bien del “desafío melancólico” (Traverso, 2012: 195) indisociable del recuerdo de los vencidos que da la tónica de los proyectos de cambio en la edad hipermoderna. En las narrativas testimoniales ficticias, la reescritura de la historia de las víctimas, las citas implícitas o explícitas de las fuentes testimoniales de primer nivel, la repetición y actualización de su memoria, equivale a fijar un origen a partir del cual los nuevos testimonios establecen su propia ascendencia. La derivan de una Historia, de unas historias que se instalan como relato fundacional.

Lugar del lenguaje y edificio genealógico, esta literatura enlaza el recuerdo como referencia al pasado; la identidad, como imaginativa política; la perpetuación cultural, o sea la construcción de una memoria social. Y la memoria colectiva, nos recuerda Assman infiriéndolo de Halbwachs, se construye a través de cuadros mnemónicos que fijan el recuerdo también y sobre todo *in absentia* (del testigo) (Assman, 1992: 14).

4. Un fragmento del corpus de los testimonios ficticios está constituido por obras como las de las argentinas Matilde Sánchez (*El Dock*, 1993), Liliana Heker (*El fin de la historia*, 1996), Patricia Sagastizábal (*Un secreto para Julia*, 2000), Manuela Fingueret (*Hija del silencio*, 2006), María Teresa Andruetto (*Lengua madre*, 2010), con antecedentes en *Conversación al Sur* (1981) de Marta Traba o *Informe bajo llave* (1983) de una autora tan controvertida como Marta Lynch. El listado no está completo, evidentemente. Sin embargo, creo

<sup>115</sup> Estudié el caso italiano, sin embargo la investigación puede extenderse a otros contextos europeos. La dictadura militar argentina es el eje, entre otras, de las novelas pseudotestimoniales de *Le irregolari. Buenos Aires Horror Tour* (1999) de Massimo Carlotto; *1978. Come un romanzo* (2008) de Manuela Correrros; *Buenos Aires troppo tardi* (2010) de Paolo Maccioni; *Per vendetta* (2009) de Alessandro Perissinotto; *Giorni di neve giorni di sole* (2012) de Fabrizio y Nicola Valsecchi; y *Due volte ombra* (2011) de Nicola Viceconti.

que sugiere la existencia de un conjunto de textos que tienen algunos rasgos macroscópicos en común: en este caso están escritos por autoras que no han sido víctimas de la represión; se colocan desde la perspectiva de mujeres que han sido víctimas de la represión; su eje es un personaje (mujer y militante) que desde la cárcel, el campo de concentración, el exilio, el insilio o la muerte transita minuciosamente por su pasado desde su presente; y convocan en su estructura la forma del testimonio, si bien de manera totalmente ficticia, ya que las protagonistas dejan elocuente constancia de su encierro y suplicio dentro del universo totalitario. No me parece una buena opción taxonómica dejar que este corpus disuelva su proyecto discursivo en el *mare magnum* de la novela histórica, tal como parece sugerir Andrés Avellaneda cuando comenta el éxito de los relatos históricos a partir de los noventa, muchos de los cuales –anota– “mantuvieron un alto nivel de calidad literaria e ingresaron por ello en el debate ideológico-escritural de la década” (Avellaneda, 2003: 131), señalando entre otros grupos temáticos los “sobre 1976-1983” e incluyendo a Sagastizábal. Al difuminar el trato de lo testimonial ficticio en la agenda de la novela histórica no solo se perdería la cadena narrativa, es decir la relación articuladora de nuevos sentidos con el testimonio directo, sino que además se corre el riesgo de subestimar su carácter de señal y de síntoma escritural. Los testimonios ficticios sellan en efecto con una marca alusiva, y no elusiva, el corpus-cuerpo literario contemporáneo a la manera de una ‘excrecencia’, de una ‘pro-liferación’ temática, estructural y semántica que reclama una atención dedicada. Si se injertan dichas narrativas en el tronco de las nuevas prácticas testimoniales (el testimonio después del testimonio al que aludí más arriba), se consigue enfocar de manera más adecuada y pertinente su propuesta de desarrollo memorial, de posteridad y de herencia con respecto del testimonio directo, ya que no solo vuelven a hurgar en el mandato del pasado sino que se enfrentan con el trabajo de la memoria en el presente. Lo que equivale a poner las cosas “en su justo lugar”, dice Julia en *Lengua madre* de Andruetto (2010: 228): no el lugar del ‘antes’ sino el del ‘ahora’, abarcando temporalidades coextensivas que manejan el ‘séquito’, es decir, lo que vino después y que está siendo, el devenir en la historia del testimonio originario en pos de sus huellas, de su desarrollo, de su magisterio.

Me detendré brevemente en dos de las obras que mencioné: *Lengua madre* de María Teresa Andruetto e *Hija del silencio* de Manuela Fingueret. Las con-

sidero, en efecto, emblemáticas con respecto a un tema que atraviesa la serie de los testimonios ficticios: el tema de la genealogía, a menudo abordada desde la relación entre madres e hijas. Una relación que no solo repercute el cambio de la idea de maternidad como se dio gracias a las Madres y a las Abuelas de Plaza de Mayo (Rosman, 2003), sino que también actúa en un contexto contemporáneo global, caracterizado por la lacaniana ‘pérdida o evaporación del padre’ como consecuencia radical de la crisis del concepto de la autoridad (Recalcati, 2011).

En *Lengua madre* el eje narrativo gira alrededor del desciframiento/descubrimiento del testimonio de la madre, Julia, por parte de la hija, Julieta. Militante y perseguida, Julia ha tenido que encerrarse en el sótano de una casa de amigos en Trelew, desapareciendo sin desaparecer a lo largo de cuatro años. En el sótano nace Julieta. Para protegerla, Julia se desprende de ella y la entrega a sus padres. La figura de la madre se instalará imaginativamente en Julieta como figura del abandono, de la desunión y del descuido, enjuiciada por el furioso dolor de una niña que interpreta la militancia de la madre (junto con la del padre) como acto egoísta, de desamor hacia ella: “y entonces se pregunta por qué sus padres –por qué su madre que como ella se ha criado en esa casa– habrán ahogado sus mejores sentimientos para correr detrás de una idea...” (2010: 32).

La narración pone en escena el tema controversial de la maternidad tal como se dio entre las militantes en los setenta: para algunas los hijos eran para los tiempos de paz, para otras una presencia que motivaba ulteriormente la lucha para un futuro mejor. En la novela, el tema deja de estar bajo el dominio de las madres y su enfoque cambia: ahora la perspectiva es la de una hija cuyo punto de vista desvía la reflexión del ámbito político (sinónimo de un poder materno, inescrutable y duro, vacío de palabras compartidas) e instala en su lugar una mirada otra, problematizadora y rebelde con respecto a la autoridad de la madre, percibida como omnímoda. Al calificar de ‘inconsciente’ a su madre revolucionaria, Julieta cuestiona el modelo de su militancia, generador de una relación abandonica que justifica por antítesis traumática su rechazo de todo compromiso, su indiferencia social.

La dinámica intersubjetiva de la militancia, en lo que afectó a la relación entre padres e hijos, es un argumento todavía poco explicitado. Por lo general, ha sido tematizado desde la perspectiva de las madres, como es el caso de



*Oblivion* (2007) de Edda Fabbri, testimonio de sus doce años de cárcel (1973-1985) en Punta Rieles, Uruguay. En *Lengua madre* –testimonio ficticio que produce el estallido póstumo de las múltiples voces que el testimonio directo auspiciaba– el silencio de los hijos toma la palabra. Este silencio finalmente hablado ficcionaliza una opción coherente con el desgarramiento del abandono: el castigo que la hija le inflige a la madre por su ausencia, negándose a acudir a su llamada cuando se está muriendo. Dos silencios dialogan, junto con dos testimonios: el de Julieta, ausente en la escena originaria, que todavía no ha encontrado la palabra de la madre; y el de Julia, al contrario presente, que todavía no ha podido ofrecer su palabra, separados los dos amores –el filial y el materno– por una época trágica y sus secuelas.

La palabra de la madre, civilizadora, esto es, humanizadora<sup>116</sup> se reinstalará a través de su herencia: una caja llena de cartas, dibujos, papeles. Ninguna de estas cartas, salvo una, está escrita por Julia, sino por todos los demás (la abuela, el padre, los amigos, la misma Julieta cuando era niña): no habrá palabra materna autoritaria, obligatoria, dominante, que acondicione el descubrimiento por parte de Julieta del testimonio de Julia, de sus razones, sentimientos y elecciones. Julia ha sido la tesorera que con determinación y paciencia ha esperado a la hija para devolverle voces, murmullos, silencios grávidos, ecos reunidos en una caja que es archivo, un archivo que es herencia, y esta herencia partitura en la cual Julieta tendrá el papel de intérprete. Ausencia y rearticulación de la ausencia: Julieta puede realizarla a partir del testimonio de su madre, un testimonio que no se propone como ideal normativo. La caja y los fragmentos, cunas y tumbas de un pasado archivado pero al mismo tiempo donado, disponible y componible, vivido y al mismo tiempo dejado para otra vivencia que vuelva a significarlo, silencian la auto representación de Julia. De escribir en primera persona, Julia negaría la relación con su hija, imponiéndole su yo incontestable. A cambio de esa auto representación, este

testimonio ficticio e indirecto ofrece pues su *munus* o donación de silencios en la forma de una caja de fragmentos incompletos, a su vez emblema de un pasado incompleto que no ha acabado todavía. Este pasado insta al heredero a apropiarse de su deseo de ser volviendo libremente a la madre, después de haber cruzado realmente toda la angustia del duelo por lo perdido. Y Julieta

... más que leer descifra, interpreta en las cartas las preguntas y respuestas que con respecto a ese tiempo se dieron su abuela, su madre, las amigas de su madre, su tía... traduce lo que ellas dicen haber sentido, lo que escribieron. Lo hace intentando no traicionarlas, no traicionarse. Lee signos, marcas –leves pero indelebles marcas– de mujeres, en papeles, en pañuelos, fotografías, dibujos y tarjetas... como en el idioma secreto de las mujeres chinas. Lee y se inserta en una genealogía de la que es parte. (155)

5. En *Hija del silencio* el eje es el diálogo mental de Rita secuestrada en el altillo de la ESMA con su madre, Tínkele, que ha sobrevivido a los campos de concentración nazis. El relato se desarrolla en dos planos alternos: el de Rita (Rivke en yidish) en primera persona, que se produce al cesar las sesiones de tortura, cuando rememora y piensa en su madre, sacando de su historia familiar, del linaje judío, las razones de su resistencia; el de Tínkele en tercera persona, que se desarrolla en Minsk, Terezín, Auschwitz, Buenos Aires, y evoca la trama de otra persecución y otra resistencia, la que funda el modelo genealógico en que su hija se apoyará para que no la quiebren:

Atada a la cama de hierro, mojada, sedienta, dolorida, soy toda cuerpo y palabra. Afuera circulan autos [...] Son parte de un paisaje audible que reconozco. Un espacio distinto de éste, un espacio en que la gente existe. Se oye un grito desgarrado que corta mi contacto con el mundo. Estoy sola frente a este grito y detesto la acritud del desamparo. Aún resuena en mi cabeza el chirrido de las gomas sobre el asfalto húmedo. Brazo que me levantaron [...] Y tiraron dentro de un camión [...] un trayecto infinito en el que pensé en mi madre, en otro camión, en otro lugar, pero con la misma violencia. Ella en Minsk hacia Terezín; yo en Buenos Aires, hacia ¿dónde? (2006: 64)

Ambas vidas, ambos relatos están urdidos por el silencio: lo que se recuerda es la fuerza, el testimonio y el ejemplo, los afectos, el calor de las amistades, la protección y el cuidado. No son las palabras las que unen a Rita con Tínkele, ni

<sup>116</sup> Me inspiran estos conceptos las palabras de Recalcati (2013:30): “E’ l’evento della parola a umanizzare la vita e a rendere possibile la potenza del desiderio introduciendo nell’umano l’esperienza della perdita [...] E’ il linguaggio che agisce come una struttura di separazione imponendo alla vita una perdita di vita come condizione della sua umanizzazione” [“Es el acontecer de la palabra lo que humaniza la vida y posibilita la potencia del deseo ya que introduce en lo humano la experiencia de la pérdida [...] El lenguaje actúa como una estructura de separación al imponer a la vida una pérdida de vida que resulta la condición misma de su humanización”].

a Tínkele con Rita: es el reconocimiento mutuo de un respeto y una dignidad radical, la pertenencia a un linaje siempre presente y nunca aniquilado, la capacidad de estar en el dolor y entenderlo. El fin del relato es ambiguamente infausto: la última frase la pronuncia el victimario: “Mañana te trasladan” (2006: 201). El cierre es inesperado dentro de un relato aparentemente en primera persona, lo cual pone en duda la autoría del relato mismo. ¿Quién es la ‘autoridad’ que controla la información y la transmisión de la historia de Rita y de Tínkele? Ninguna autoridad controla el texto: la novela de Fingueret reivindica el derecho de anular la propiedad de la enunciación del texto por parte de una sola voz. Por eso se construye a través de fragmentos: citas sacadas y literaturizadas del infinito relato de los testigos cuando habla Rita, o del testimonio de Josef Bor (1963) cuando Tínkele está en Terezín. Su fuente incesante es la inmensa narración producida por los sobrevivientes de los campos de concentración alemanes y argentinos. La primera persona existe solamente en un plano formal, puesto que la persona verdadera que pronuncia la narración es abrumadoramente plural, y corresponde a la pura multitud de las víctimas. Al mismo tiempo, esta pura multitud corresponde a una sola persona, transitando los dos sujetos a través del cuerpo real y emblemático de Rita/Rivke: “Me pienso como otra de mí. Como las otras que debí reunir para volverme piedra y no estatua de sal. Soy un discurso. Sí, me descubro como una cinta interminable de palabras” (2006: 178). Palabras que se hunden en el silencio de su muerte, que se renuevan en cada testimonio, que vuelven a hundirse sin descanso en otras tantas muertes incesantes.

En un excelente artículo sobre *Hija del silencio*, Mennell (2003) acude a las reflexiones de Horowitz (1997) sobre los narradores de Auschwitz para acercarse a la novela. En *Voicing the Void*, a propósito de la retórica del silencio entramada por los testimonios de los campos de concentración nazis, Horowitz observa que sus lagunas y elipsis significan un testigo ausente que es al mismo tiempo conocible e incognoscible. La posibilidad de que este testigo ausente llegue a hacerse presente está determinada “by radical imaging” [“por una imaginación radical”] (1997: 14), esto es, por un lector integral e integralmente cooperativo, un lector que construye la significación del texto a partir del estatuto de lo no dicho, de las preguntas que no tienen respuestas explicitadas o que tienen respuestas puramente retóricas. Toda la novela de Fingueret de hecho está atravesada por la más meticulosa edificación de silen-

cios, explayados tanto en el plano simbólico como en el sintáctico y morfológico, insinuándose también en la organización de la página cuyos espacios vacíos manejan con esmerada intención toda la elocuencia de la página en blanco, del “grand silence typographique-respiratoire”, como lo define Sibelman (1995: 16). “While death may eliminate the victim, it cannot eliminate the silence of the victim” [“Si bien la muerte puede eliminar a la víctima, no puede eliminar el silencio de la víctima”], escribe Patterson (1992: 34) sobre los testimonios de la Shoah, interpretando el silencio no como constante derrota de la palabra sino como lugar donde el sujeto se pospone, suscitando la palabra del otro, su intervención en el proceso de significación. La verdadera derrota del testimonio sería la privacidad de un discurso inmunizado de la relación con el otro. Las últimas palabras de Rita no son suyas ni del victimario sino que son nuestras, que prohibimos su silencio y seguimos hablándolo.

6. Ambas narraciones, a pesar de las diferentes pautas escriturales que recorren, articulan en mi opinión su semántica rectora alrededor de unos focos discursivos puestos en común, además de estar profundamente vinculados a las formas de pensar el mundo a través de la mirada de las mujeres: una mirada genealógica, comunitaria, que replica a la insuficiencia del modelo individualista-universalista de la contemporaneidad. Algunos de estos focos podrían ser los siguientes:

- el silencio como retórica propia del testimonio ficticio de las madres (y presente en muchas de las obras señaladas al principio), un silencio no mortífero ni desarticulador sino que permite e impulsa la afirmación de la voz de las herederas, no subyugadas por el poder materno, al contrario dejadas libres –y por eso sujetos plenos– de una interpretación propia. El silencio, pues, no significa afasia, sino agudización de la percepción, instigación a la presencia en la escucha, relación, descapacitación de la amnesia;

- el secreto (la caja con la cartas en *Lengua madre*, la caja con la estrella amarilla en *Hija del silencio*, ambas escondidas, ambas señal de un lenguaje materno que se expresa a través de lo incompleto para que se complete en el otro). El secreto, de la misma manera que el silencio, remite al límite, a la carencia del lenguaje, un límite y una carencia que humanizan la vida abriéndola a la necesidad del encuentro con el otro;

- la verdadera herencia como transmisión del deseo de ser, posibilitada por el testimonio de la madre ofrecido no como ley o ideal sino como vivencia auténticamente humana, generadora de un legado de resistencia que es antítesis del nihilismo. En su lugar se instala lo que Luisa Muraro (2006) ha conceptualizado como ‘el saber maternal’, identificándolo como metáfora del pensamiento de la no violencia: un saber que promueve otro orden simbólico para la cultura. Un orden basado en la carencia y no en la potencia; en la naturaleza relacional del ser humano que se reconoce permanentemente como ‘parte de’; en la ética del cuidado y del deseo;

- lo impersonal, o sea el testimonio en tercera persona (porque así están escritos los testimonios de Julia y de Tinkele, así como una gran parte de los testimonios ficticios), como otra manera de pensar en la persona no aislándola nunca de su esencia relacional, lo que en nuestras narraciones repercute también en el manejo constante de los temas de lo transgeneracional, de lo intersubjetivo, de las genealogías rizomáticas a través de las cuales se construye una vida. Acudo en este caso a Roberto Esposito (2007), quien—desarrollando las reflexiones de Benveniste sobre la naturaleza de los pronombres—problematiza el dispositivo de la primera persona como separación, singularización del yo en el contexto del género humano. La tercera persona, al contrario, saliendo de los confines lógicos y gramaticales del yo fisura el mecanismo excluyente de la primera persona singular y remite a la originaria unidad del ser viviente.

7. Vuelvo al tema inicial: el testimonio ficticio como cita, cadena narrativa procedente de textos anteriores autorizados y memorizables. Estos textos anteriores cuyo mensaje es necesario transmitir como herencia para que no se disuelva en la amnesia, son justamente los testimonios directos. Examinada la mención a Andruetto y Fingueret, considero que su genealogía se remonta a Alicia Partnoy (1986), Alicia Kozameh (1987), Nora Strejilevich (1997), Edda Fabbri (2007), cuyos textos afirman además un rasgo específico de género.

En efecto, la escritura de estos testimonios resulta de por sí un acto procreativo que destituye la ‘contra creación’, ‘la mística del vacío’ que Primo Levi indicó en *La tregua* (1963) como sustancia del totalitarismo. Los textos de Partnoy, Kozameh, Strejilevich, Fabbri, son ‘pro-creativos’ porque humanizan lo que ha sido deshumanizado, volviendo a dar vida a los ausentes

(inclusive a su propia ausencia). Su respuesta a la violencia no consiste en la rememoración del odio sino en el recuerdo de la irreductible solidaridad entre compañeras, su dignidad en la humillación, la piedad por el otro, por la otra. El fundamento de su resistencia radicó en la conciencia de ser parte de una relación en la cual cada una consiguió no ser reducida a pura corporalidad gracias al cuidado y al afecto de las otras, instaurando un circuito regenerador de vida. El ‘nosotras’ es el pronombre que rige estos testimonios. No coincide totalmente con la radicalidad de la tercera persona tal como se da en las inquietas razones de Esposito, pero sí abandona los confines lógicos y gramaticales del ‘yo’, volviéndolo impensable sin el otro e introduciendo una presencia amorosa y maternal hasta en el mundo de “hielo y de odio” del cautiverio (Valdés, 1996: 72). Sobre esta presencia se instala la posibilidad de la escritura del trauma, o sea el recuerdo, porque la funda no solo en la rememoración del horror y el dolor sino también en el de la ternura, las risas, las tretas para conseguir una miga de pan o para aflojar la venda que cubrió los ojos de las prisioneras, la complicidad entre amigas al entretener redes y estrategias de resistencia, el cuidado después de las heridas, las sevicias, las violaciones.

Este ‘nosotras’ permitió pues la palabra: si la violencia y el miedo significaron el abandono y la regresión a lo que está fuera o antes del lenguaje, o sea al grito y al llanto (Scarry, 1985), la vigencia de un saber maternal permitió restaurar una memoria digna de cada una y de las demás. Una memoria que pudo alojar un recuerdo articulado e independiente de la voluntad de los victimarios y, a partir de aquí, su—por supuesto compleja—decibilidad.

Sugiero, en suma, que los testimonios ficticios (aquellos que son éticamente auténticos porque no se someten a las ‘lógicas’ del mercado de la memoria) están recogiendo esta herencia.

## Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO (1998). *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri.
- ANDRUETTO, MARÍA TERESA (2010). *Lengua madre*. Buenos Aires: Mondadori.
- ASSMAN, JAN (1999) [1992]. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Torino: Einaudi.
- AVELAR, ILDEMAR (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio.
- AVELLANEDA, ANDRÉS (2003). "Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo". *Revista Iberoamericana* LXIX, 202: 119-135.
- BOR, JOSEP (1963) [2014]. *Il Requiem di Terezín*. Firenze: Passigli.
- ESPOSITO, ROBERTO (2007). *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*. Torino: Einaudi.
- FABBRI, EDDA (2007). *Oblivion*. La Habana: Casa de las Américas.
- FALCETTA, ALESSANDRO (2003). "The Testimony Research of J. Rendel Harris". *Novum Testamentum* 45, 3: 280-299.
- FINGUERET, MANUELA (1999) [2006]. *Hija del silencio*. Buenos Aires: Booket.
- GIVONI, MICHEL (2011). "Witnessing/Testimony". *Mafté'akh. Lexical Review of Political Thought* 2: 147-169.
- HOROWITZ, SARA R. (1997). *Voicing the Void. Muteness and Memory in Holocaust Fiction*. Albany: SUNY University Press.
- KOZAMEH, ALICIA (1987) [2006]. *Pasos bajo el agua*. Córdoba: Alción.
- LEVI, PRIMO (1963) [1997]. *La tregua*. Torino: Einaudi.
- MASIELLO, FRANCINE (1989). "Cuerpo/presencia: mujer y estado social en la narrativa argentina durante el proceso militar". *Nuevo texto crítico* II, 4: 155-171.
- MENNELL, JAN D. (2003). "(Im)penetrable Silence: The Language of the Unspeaking in Manuela Fingueret's *Hija del silencio*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XXVII, 3: 485-505.
- MERCADO, TUNUNA (2005). *Yo nunca te prometí la eternidad*. Buenos Aires: Planeta.
- MURARO, LUISA (2006). *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Editori Riuniti.
- PARTNOY, ALICIA (1986) [2006]. *La escuelita. Relatos testimoniales*. Buenos Aires: La Bohemia.

- PATTERSON, DAVID (1992). *The Shriek of Silence. A Phenomenology of the Holocaust Novel*. Lexington: University Press of Kentucky.
- PERASSI, EMILIA (2013). "Testis, superstes, testimonium. Colectivizar memoria: la literatura italiana y la dictadura argentina". *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 29, 1: 23-32.
- RECALCATI, MASSIMO (2011). *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- ROSMAN, SILVIA (2003). "Militancy and Motherhood in Matilde Sanchez's *El Dock*". *MLN* 118, 2: 455-465.
- SCARRY, ELAINE (1985). *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press.
- SIBELMAN, SIMON P. (1995). *Silence in the Novels of Elie Wiesel*. New York: St. Martin's Press.
- STREJILEVICH, NORA (1996) [2007]. *Una sola muerte numerosa*. Córdoba: Alción.
- TRAVERSO, ENZO (2012). *Il secolo armato. Interpretare la violenza del Novecento*. Milano: Feltrinelli.
- VALDÉS, HERNÁN (1974) [1996]. *Tejas verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*. Santiago: LOM.
- VIDAL, HERNÁN (1994). *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos*. New York: Juan de la Cuesta–University of Illinois.
- ZERUBAVEL, EVIATAR (2003) [2005]. *Mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato*. Bologna: Il Mulino.
- WIEWORKA, ANNETTE (1998). *L'ère du témoin*. Paris: Plon.

## La forma de la pesquisa en la narrativa contemporánea de la memoria

Ilaria Magnani

Universidad degli Studi di Cassino  
e del Lazio Meridionale, Italia

"Dar testimonio es una forma de confrontar el horror otorgándole sentido no al pasado sino al presente", afirma Nora Strejilevich (2006: 17). De ahí que múltiples textos hayan encarado los años de la dictadura y sigan haciéndolo, transitando por diferentes tipologías en un amplio abanico que va del género testimonial a la ficción narrativa. El paulatino paso del tiempo ha llevado a un cambio generacional y ha abierto paso a la escritura de los hijos o de cuantos, por su edad, no han conocido aquellos años sino, a lo sumo, desde la incomprensión de la niñez. Para esta generación se reafirma más que para las anteriores la necesidad, a la que apela Agamben (1998), de distinguir entre una reconstrucción de la verdad con finalidades procesales y una con valor ético o psicológico. Si la labor judicial alentada por la presidencia Kirchner había empezado a responder a las demandas de la historia y la justicia, los afanes íntimos siguen sin solución y la buscan a menudo en la escritura.

La relación con el pasado de las jóvenes generaciones, que impone la mediación de un 'informante', es decir que excede el recuerdo, marca los contenidos y las estrategias discursivas de la producción más reciente empezando por las formas de la narración-reconstrucción-pesquisa. La investigación del pasado se declina en itinerarios íntimos, lindantes con la poesía o la novela de formación-iniciación. Me refiero a novelas como *Kamchatka* (2003) de Marcelo Figueras, *Un comunista en calzoncillos* (2013) de Claudia Piñeiro, *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López. O también al (re)uso de las narrativas de género, entre las cuales priman las que aluden al policial –pienso por

ejemplo en *Una misma noche* (2012) de Leopoldo Brizuela y *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron—o el género horror, como en el caso de *Cuando hablábamos con los muertos* (2013) de Mariana Enríquez. La relación con el pasado trágico de la nación informa estas narraciones y marca sus estructuras. Mi intención es considerar los procedimientos narrativos de la literatura de las generaciones posdictatoriales a partir de obras a las que los autores imprimen cierto pseudo-auto-biografismo, deteniéndome finalmente en las que se fundan en una libre frecuentación del canon de la llamada literatura popular.

## El largo proceso de escritura de la H/historia

Con una afirmación ya clásica Walter Benjamin ha puesto de relieve la labor creadora que somete la historia a una constante interpretación y redefinición marcada por el enfoque y las necesidades propias del momento de la elaboración, recordando que “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino aquello lleno de ‘actualidad’” (1982: 83; traducción mía). Análogamente pocas páginas antes, en el mismo ensayo, reivindicaba el componente arbitrario presente en la labor histórica, diciendo que “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como propiamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal como ése se manifiesta en el instante del peligro” (1982: 77; traducción mía). Indicando el carácter instrumental propio de la producción histórica, indirectamente anticipaba la valoración del elemento discursivo que décadas más tarde subrayaría Hayden White. Recordar esas consabidas máximas nos permite acercarnos a la narrativa contemporánea argentina sobre los 70 con la conciencia de movernos en un territorio de frontera donde historia y ficción coexisten y se influyen mutuamente, donde la historia se declina en reconstrucción de los acontecimientos mayúsculos y de la vida diaria, en macro y micro historia, en memoria individual y memoria cultural, con su dimensión colectiva. Pensando en esta última disyuntiva cabe evidenciar que la relación con los años de la militancia y del terrorismo de Estado sigue procesándose y da lugar a una escritura cambiante que enfoca siempre nuevos detalles de la época y actualiza sus formas.

En la primera década del nuevo siglo empieza la literatura que involucra a los hijos y los ve protagonistas de las obras y de su escritura. Este fenómeno, que cuenta ya con una nutrida producción<sup>117</sup>, está vinculado a dos aspectos. Por un lado, el paso de casi cuarenta años que ha llevado una generación de niños a la adultez, hijos de desaparecidos abandonados a la orfandad y/o condenados a crecer con los opresores de sus padres o, simplemente, descendientes de una generación marcada más allá de todo posicionamiento ideológico por el terrorismo de Estado que, igualada o superada la edad de sus padres al momento de los hechos, reflexionan sobre el pasado y sus implicaciones. Por el otro, una serie de acontecimientos que atravesaron, modificándola, la sociedad argentina: la fundación de la asociación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio) en 1995; las políticas kirchneristas que a partir de 2003 abolieron las llamadas leyes de impunidad—las leyes de Punto final (1986) y Obediencia debida (1987) y los indultos realizados por Carlos Menem (1989-1990)—y reactivaron los juicios a los responsables del terrorismo de Estado; la implementación, en 2004, de las políticas de la memoria y su territorialización en el predio de la ex ESMA y otros lugares análogos que hoy son centros culturales.

A partir de la edad de los autores mencionados nacidos entre 1960 y 1975 y, más específicamente, de su biografía se advierte que aun centrándose sus obras en la narración y análisis de la relación entre generaciones—los padres militantes y los hijos abandonados/desilusionados—ninguno de ellos está personalmente involucrado en una experiencia de desaparición. Dicho esquemáticamente, los escritores mencionados en este estudio son hijos y no de H.I.J.O.S., y no acompañan a esos últimos ni siquiera en la actitud militante. La selección de los autores responde a la decisión de superar el giro subjetivo—como lo denomina Sarlo—que ha marcado el “reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes [...] sost[eniendo] gran parte de la empresa reconstructiva de las décadas del sesenta y setenta” (Sarlo 2005: 22), a fin de rebasar la profusión de obras testimoniales sobre los años

<sup>117</sup> Se pueden recordar, sin pretensión de exhaustividad, *La casa de los conejos* (2008, escrita originalmente en francés y editada en 2007 con el título *Manèges*) de Laura Alcoba, *Los topos* (2008) y *Las chanchas* (2014) de Félix Bruzzone, *Diario de una Princesa Montonera* (2012) de Mariana Eva Pérez, *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2012) de Sebastián Hacher. Cabe mencionar además la película *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri que despertó muchas discusiones en su estreno.

del Proceso según la argumentación de Sarlo. Al respecto, la ensayista argentina evidencia los muchos cuestionamientos teóricos que el género despierta y subraya los límites involuntarios, pero no por eso marginales, de la utilización emotiva y acientífica de la memoria, para terminar proponiendo una salida al problema de la reconstrucción del pasado que se aleja de la narrativa testimonial para conducir hacia la ficción: “La literatura, por supuesto, no disuelve todos los problemas planteados, ni puede explicarlos, pero en ella un narrador siempre piensa desde afuera de la experiencia. Como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla” (Sarlo 2005: 166). Privilegio entonces la ficción y un posicionamiento libre del afán testimonial.

La narrativa seleccionada prefiere aludir a lo político a partir de lo privado, adoptando a menudo el enfoque, el imaginario y el lenguaje infantiles para construir una escritura que quiere manifestar la cercanía emocional con los años 70 en el intento de desentrañar un nudo fundamental de la vida nacional contemporánea. Para eso, los autores frecuentemente bucean en su propia experiencia, que sin embargo nada tiene que ver con el universo de la desaparición. Aunque la auto referencialidad de estas narraciones no excede el grado normalmente presente en la creación literaria, cabe resaltar que los narradores-protagonistas comparten con los autores detalles biográficos y vivenciales que marcaron su experiencia en los años de la dictadura. De esa manera, la introspección que caracteriza las novelas se vuelve una herramienta para examinar la historia nacional de forma antiheroica y emotiva. La mirada desde la infancia y lo personal permite considerar las secuelas que los hechos mantienen en el presente y poner de relieve el enfoque de las víctimas al momento de considerar el pasado.

En las entrevistas los escritores indican que las novelas son la narración de la victimización, vivida en carne propia por el autor en cuanto miembro de una sociedad herida por estar afectada en todos los niveles por una práctica violenta, arbitraria y falta de sentido: “Afortunadamente, mis padres no murieron” afirma Figueras, quien sin embargo declara que “La cruel y fría violencia del Estado lo contaminó todo y es la responsable del sentimiento de culpa que arrastramos todos los que sobrevivimos” (Mora, 2003: en línea). Julián López, que parte de un detalle autobiográfico—su infancia transcurrió en la época del Proceso y perdió a su madre cuando era pequeño—inscribiéndolo en el escenario de la violencia de la última dictadura militar, declara:

Cuando murió mi vieja, yo tenía diez años. Recuerdo que cuando veía las propagandas por el Día de la Madre no tenía manera de pararme ante eso. La perversión más absoluta es un Estado que desaparece gente. Las muertes civiles son el horror; para mí y para mi familia fue tremendo lo que sucedió. Imaginate que eso te lo haga el Estado. Mi vieja no fue secuestrada, pero su muerte definió mi vida [...] El Proceso fue una máquina de dejar gente huérfana, de quebrar una transmisión generacional. ¿Cómo destruir una construcción colectiva? Sacando una generación. Por eso la memoria vuelve a tejer ese entramado quebrado. Y por eso es un discurso que necesita vitalidad. (Friera, 2013: en línea)

Mientras que Pron describe así su relación con el pasado y el origen de su novela:

Mi interés por las últimas décadas de Argentina viene de las historias que escuchaba en casa sobre el pasado del activismo político de mis padres y de mi propia incapacidad para comprender ese proceso, la voluntad de sacrificio y las decisiones que les habían llevado a comprometerse en hechos trágicos de la historia argentina... Mi interés no era literario en el sentido de que no tenía como objetivo escribir una novela... pero... fue el descubrir en un momento que de la misma forma en que yo procuraba averiguar quiénes habían sido mis padres, mi padre había estado buscando a una persona... y, a su vez, en esa búsqueda, él buscaba otro desaparecido anterior y ambos eran hermanos... Y fue esa doble simetría que se establecía entre nosotros la que me llevó a pensar en escribir sobre esos años... (Manrique Sabogal, 2011: en línea)

El reflejo en la ficción narrativa de la vinculación íntima que los autores mantienen con el pasado se reitera en Brizuela quien, en ocasión de la presentación de su libro en la Casa Argentina de Roma, el 16 de junio de 2014, aclaró que sugiere intencionalmente la identificación de su persona con el protagonista de la novela. Baste pensar que éste, Leonardo Bazán, comparte con el autor, las iniciales, la fecha de nacimiento, el oficio, la ciudad de La Plata y el barrio Tolosa. Sin embargo, en las entrevistas el escritor puntualiza: “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. Me interesaba ser absolutamente fiel a lo que me acordaba de esa época, lo que había hecho el vecino de la otra cuadra, lo que decía” (Friera, 2012: en línea). Y al mismo tiempo reivindica un detalle

autobiográfico, central a la hora de entender la relación con el pasado y la intención misma de la novela, cuando afirma:

El único recuerdo absolutamente autobiográfico es que cuando hicieron la requisa en casa, en toda la cuadra, yo estaba tocando el piano. A mi mamá la llevaron para un lado y a mi papá para otro. Y yo tocaba el piano con un tipo al lado con una Itaka. Y seguí tocando. No recordé este hecho durante veinte años porque me parecía muy impresionante –ahora me doy cuenta–, hasta que leí la novela *El silencio de Kind*, de Marcela Solá, en donde la protagonista hace algo parecido y muy distinto también. (Frieria, 2012: en línea)

Según los autores, la ficción se les ofrece como medio para desentrañar vivencias personales/familiares del pasado represivo y se vuelve una herramienta para que los lectores puedan ahondar en el pasado y comprender sus mecanismos. En palabras de Marcelo Figueras: “Harry [el protagonista] utiliza la ficción no como escape, sino como conocimiento. La ficción como mentira es puro escapismo; la que a mí me gusta es la que ayuda a entender lo que está pasando” (Mora, 2003: en línea). Un concepto que López corrobora refiriéndose a su novela: “La escritura es una mediación extraordinaria [...] porque si no uno escribiría insultos. Una de las cosas que quería con esta historia era que la memoria se cristalizara, creo que el discurso de la memoria tiene que ir revelándose, siempre está generando sentido y siempre se está construyendo” (s/n, 2014: en línea).

La decisión de escribir sobre la dictadura, para esos narradores, ya no radica en la voluntad de reconstruir los acontecimientos históricos –ni siquiera una historia menor o individual como se dio en la generación anterior de víctimas o contemporáneos de los hechos, que eligieron la escritura testimonial– sino de rastrear sus huellas en el presente a través de las heridas que siguen abiertas y de los trastornos que han marcado a una nación y una generación. Las narraciones no son solo antiheroicas sino además cuestionan las decisiones y la praxis de los militantes, los padres, que la generación actual, la de los hijos (o de los H.I.J.O.S.) no considera completamente exentos de culpas. Bastan, para resumir el concepto, las consideraciones que Figueras presta a su protagonista:

Durante muchos años, mientras vivía en Kamchatka<sup>118</sup> [...] pensé que había atravesado el túnel de aquel largo invierno del 76 con los ojos vendados. Finalmente comprendí que papá y mamá iniciaron el trayecto casi tan ciegos como yo. Su opción política era clara y transparente y jamás renegaron de ella. Pero hasta el 24 de marzo de 1976 supieron a qué atenerse. Después, no. (Figueras, 2003: 134-135)

## La búsqueda

El tardío origen de la escritura considerada se debe sin duda al tiempo necesario para la formación y aparición en la escena literaria de la generación que vivió el Proceso siendo niña o que solo conoció su reflejo en las narraciones de los mayores. Sin embargo, cabe recordar la consideración de Benjamín quien reafirma, refiriéndose a la experiencia de la Gran Guerra, la necesidad de una etapa de silencio antes de que se pueda producir literatura sobre acontecimientos traumáticos que han negado rotundamente los presupuestos teórico-prácticos del mundo anterior a los hechos:

... con la guerra mundial empezó a manifestarse un proceso que de ahí en adelante no se ha detenido. ¿No se había visto, al fin de la guerra, que la gente volvía enmudecida, no más rica, sino más pobre de experiencia comunicable? Lo que, diez años después, se vertería en el río de libros de guerra, había sido todo menos experiencia pasada de boca a boca. (Benjamin, 1982: 248; traducción mía)

Es ésta una segmentación del tiempo de narración de la experiencia que se refleja en la producción argentina contemporánea donde, como se ha dicho anteriormente, entre las iniciales expresiones narrativas y testimoniales las segundas despertaron un intenso debate en la crítica concentrando su atención. Éstas están atravesadas por una sutil veta épica que se manifiesta en la naturaleza coral del género –ya que el testigo toma la palabra por el conjunto de las víctimas y no solo por sí mismo– y en una escritura que remeda la dimensión oral de la comunicación. La narrativa considerada, en cambio,

<sup>118</sup> Kamchatka es el nombre usado por el padre del protagonista, a partir de la experiencia fraguada en los muchos partidos de T.E.G. (Tácticas de Estrategia y Guerra), para indicar un esfuerzo de resistencia en donde radica la recuperación y/o la victoria y que, por extensión, define la etapa infantil vivida después del alejamiento/desaparición de los padres.



pierde el aspecto coral para proponer el cuestionamiento del protagonista-narrador sobre temas que, aun siendo comunes, encara desde su experiencia personal. De esta forma, la producción contemporánea abre paso a la representación de un individuo aislado debatiéndose en un estado de malestar procedente de la incomprensión frente al doble drama nacional y personal que lo ha afectado y ha marcado su existencia. Volviendo al análisis de la evolución del narrador desarrollada por Benjamin basándose en la obra de Leskov, cabe señalar que el crítico alemán individua el paso de la escritura épica a la novelesca—con la consiguiente desaparición del narrador—en la incapacidad del autor de narrar los acontecimientos siendo el vocero de la colectividad, ya que “la experiencia que pasa de boca a boca es el manantial al que han acudido todos los narradores. Y entre los que han escrito sus historias, los mejores son aquellos cuya escritura se aleja menos de la voz de los infinitos narradores anónimos” (1982: 248; traducción mía). La imposibilidad de seguir desempeñando ese papel lleva al desarrollo de la forma antagónica de la novela, expresión del desconcierto del hombre aislado:

El lugar de nacimiento de la novela es el individuo en su aislamiento, que ya no sabe expresarse en formas ejemplares sobre las cuestiones de mayor envergadura [...] él mismo se encuentra sin consejo y no puede brindárselo a los demás. Escribir una novela significa exasperar lo inconmensurable en la representación de la vida humana [...] la novela atestigüa y expresa la honda desorientación del viviente. (Benjamin, 1982: 251; traducción mía)

Benjamin identifica otra causa del eclipse de la épica y de su narrador en la difusión de la información con el desarrollo de la prensa en la sociedad burguesa. La información, dice, “se opone a la narración en forma no menos ajena pero mucho más peligrosa que la novela” (1982: 252; traducción mía) porque impone la rapidez y privilegia los acontecimientos espacial y cronológicamente más próximos—rasgos antitéticos a la lógica de la narración épica—y la necesidad de “parecer plausible”, imposición determinante esta última porque “ya la mitad del arte de narrar [es] dejar libre una historia, al momento de reproducirla, de toda suerte de explicaciones” (1982: 253; traducción mía). Benjamin fotografía una situación anterior a la etapa histórica que nos ocupa. Sin embargo, la evolución que analiza proporciona todos los elementos necesarios para representar la evolución de la escritura contempo-

ránea vinculada a la última dictadura argentina. La peculiaridad de esta escritura reside en la búsqueda de sentido que lleva al protagonista—un individuo condenado al aislamiento por la singularidad de sus experiencias—a ahondar en el pasado, a reunir materiales que posibiliten la comprensión de los acontecimientos históricos y el posicionamiento ideológico de los actores sociales en la generación anterior, pero no proporciona soluciones, a lo sumo propone respuestas que solo saben apaciguar el malestar individual. En las novelas que privilegian itinerarios íntimos, las estrategias narrativas elegidas divergen. López se inclina por una escritura hondamente poética con marcadas vetas irónicas bien manifiestas en la profundidad del adulto que incursiona en la ingenuidad infantil con yuxtaposiciones hilarantes y tiernas al mismo tiempo, por medio de una forma florida de metáforas y una estructura del texto minimalista. Figueras escribe una novela de formación en la que el protagonista reconstruye su vida a partir del momento en que la militancia de los padres los obliga a la clandestinidad y a confiar los niños a los abuelos para ponerlos a salvo. En Figueras, el yo infantil alterna con la conciencia del adulto que cuenta conociendo el desenlace de la narración que emprende. El sufrimiento del niño que no sabe comprender los cambios introducidos en su rutina se confunde con el dolor del adulto por el luto sufrido y no completamente asumido, mientras la estructura de la novela, articulada en cinco horas de clases—biología, geografía, lenguaje, astronomía, historia—indica los escalones de un recorrido que remite, al mismo tiempo, a la educación escolar y a la formación del individuo. Y esto siempre con una escritura atenta y puntual, irónica y emotiva, que tiene su punto de fuerza en la mirada infantil y su efecto de extrañamiento. Rasgos parecidos tiene la novela de Piñeiro donde la protagonista recorre los años de su infancia para aprehender la figura paterna y su legado, más allá del carácter áspero del personaje, y al hacerlo pinta un fresco de la época y de las dinámicas de poder.

## La búsqueda y la literatura de género

Según afirmaba Tzvetan Todorov a mediados de los 60, al referirse a la relación entre normas estéticas y literatura de masas, “la obra maestra de la literatura de masas es justamente el libro que mejor se inscribe en su género”, por

consiguiente si “la novela policial tiene sus normas, hacer ‘mejor’ de lo que requieren significa al mismo tiempo hacer menos bien” (1971: 56; traducción mía). De eso se desprendería que la perfección reside en una –imposible– inmutabilidad histórica de los géneros populares. Los años pasados se han encargado de demostrar la inexactitud del posicionamiento teórico del crítico franco-búlgaro ya que son justamente las escrituras pertenecientes a la literatura de masas las que han proporcionado una imagen rica y problematizada de la sociedad contemporánea, moldeando sus estructuras sobre las nuevas necesidades. El género policial representa sin duda el caso más evidente entre las literaturas de masas, ya que en las últimas décadas se ha visto un impresionante incremento en su producción y profundos cambios que lo han alejado de la partición canónica propuesta por Todorov para abrir paso a formas innovadoras, a menudo híbridas y más dúctiles a la necesidad de representar la contemporaneidad. Los ejemplos son múltiples y proceden de vastas y diferentes áreas geográficas y de países con distinto diseño político-institucional.

Un fenómeno análogo se puede encontrar en la Argentina, nación que vio las primeras expresiones del género en el subcontinente americano y que cuenta con una extensa tradición (Lafforgue, 1990; Lafforgue - Rivera, 1996; Lagmanovich, 2001). Cabe además recordar que en el país rioplatense la escritura policial se presentó como un temprano instrumento para denunciar, representar y analizar los acontecimientos vinculados al Proceso en los primeros años de la transición democrática (Lagmanovich, inédito; González, 2007). Por otra parte, la trayectoria de Rodolfo Walsh es tal vez el mejor ejemplo de la ductilidad y las potencialidades de ‘escritura comprometida’ presentes en el género. Como es sabido Walsh empieza su actividad de escritor con una producción canónica como *Variaciones en rojo* (1953), atenta adaptación de las estructuras del policial clásico a la realidad porteña, para derivar a un texto fundador como *Operación masacre* (1957) que, partiendo de las categorías del policial, implementa un nuevo género –testimonial, no-ficción– que si no ha alcanzado aún un nombre o una definición unívoca por parte de los críticos, ha revolucionado el panorama literario mundial manifestando, de paso, la fuerza innovadora literaria y política del género policial tradicional.

Una evolución comparable aunque menos desarrollada se puede encontrar en el género horror que, como el fantástico con el que ha mantenido una constante dialéctica, se ha presentado como una herramienta capaz de dar

cuenta de los cambios sociales de la temprana modernidad y sigue desempeñando este papel en la posmodernidad o en la actual hipermodernidad. Muestran la vitalidad del género los éxitos de la producción narrativa y fílmica contemporánea (baste pensar, por ejemplo, en la extensa saga de vampiros de *Twilight* de 2005) que si bien no sobresale por un apreciable nivel artístico manifiesta, sin embargo, sensibilidad hacia las problemáticas juveniles actuales que ha sabido representar.

Elocuente en el ámbito de este género es la obra de Mariana Enríquez, quien elige proporcionarle al horror un trasfondo político que supera el simple efecto del miedo para poner de relieve la disconformidad y el malestar que atraviesan la sociedad argentina. En sus cuentos encara temáticas candentes que van del feminicidio (“Las cosas que perdimos en el fuego”) a la violencia infantil (“Chicos que vuelven”), sin olvidar la huella dejada por el pasado represivo del país (“Cuando hablábamos con los muertos”), aunque cierta referencia a los hijos de desaparecidos también se puede apreciar en el ya recordado “Chicos que vuelven”.<sup>119</sup> “Cuando hablábamos con los muertos” elige el contexto contemporáneo y el enfoque juvenil para mirar la reciente etapa represiva que las protagonistas, cinco compañeras del colegio que practican el espiritismo como fascinante pasatiempo, conocen solo por algún comentario familiar. Como en toda dinámica intergeneracional, esto le proporciona a la cuestión un rasgo aburridamente *démodé*, y hace resaltar la voluntad de las protagonistas de contraponerse a la autoridad de los mayores. Las chicas deciden perfeccionar su práctica espiritista y usar la ouija para ponerse en contacto con víctimas y desaparecidos de los años de la dictadura a fin de que revelen sus lugares de sepultura. Puesto que todo lo referido al pasado les parece curioso y ajeno, el proyecto, aun pudiendo mitigar la angustia de los abuelos de Julita –hija de desaparecidos–, tiene más bien que ver con la perspectiva de volverse famosas consiguiendo datos todavía desconocidos e inalcanzables. A medida que la narración avanza, la atmósfera lúdica resulta progresivamente empañada por la referencia al pasado violento. La súbita aparición de Leo, el hermano de una de las chicas, perturbadoramente dis-

<sup>119</sup> Los tres cuentos aparecen reunidos bajo el título *Cuando hablábamos con los muertos* (2013) pero conocen también vida autónoma en las editoriales o en la red: *Chicos que vuelven* (2010); *Las cosas que perdimos en el fuego* (<<http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/las-cosas-que-perdimos-en-el-fuego/>>).

tinto en algunos pequeños detalles al joven que todas conocen, interrumpe abrupta y espantosamente la práctica. No hay *pathos* en las acciones de las protagonistas sino una actitud lúdica que manifiesta el alejamiento histórico y emotivo de los años del Proceso. Sin embargo, el hecho de que a pesar de la distancia emocional que manifiestan todas las protagonistas cuentan con un desaparecido en su entorno, es una clara indicación de la dimensión social del fenómeno y de una nueva normalidad nacional. Como en la gran tradición argentina del cuento fantástico en el que “los relatos van hacia un punto que coincide con el fin del texto, donde la línea de la trama no queda girando perdida, sino que se proyecta en otro plano (alegórico, filosófico, lógico o completamente fantástico)” (Sarlo, 2012: 118), el cuento de Enríquez encuentra un desenlace clásico en la aparición de Leo. Éste, con su aparente naturalidad y la total ambigüedad de su naturaleza, enmarca definitivamente la representación de la sociedad posdictatorial en el ámbito de la desubicación. Las preguntas quedan sin respuesta, el pasado se mantiene oscuro dejando un halo de horror que el juego inicial no dejaba percibir. Por otra parte, el uso de la ouija para obtener informaciones—mejor dicho testimonios—propone, en forma fingidamente ingenua y profundamente irónica, el tema de la autenticidad y autoridad de las fuentes testimoniales que atraviesa la escritura relacionada con los sucesos traumáticos y que sigue ocupando la crítica literaria.

## Formas y poéticas de la pesquisa

Las novelas de Brizuela—*Una misma noche* (2012)<sup>120</sup>—y Pron—*El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011)<sup>121</sup>—comparten con las obras an-

<sup>120</sup> La presencia de un coche de la policía estacionado con unos individuos adentro a altas horas de la noche delante del domicilio de unos vecinos, y la sucesiva entrada de ladrones a la casa, despiertan en Leonardo Bazán el recuerdo de un allanamiento sufrido por su familia cuando él era niño. En aquella ocasión el padre, ex marino formado en la ESMA, había colaborado con las fuerzas militares para facilitarles el acceso al domicilio de unas vecinas judías, sospechosas por la relación laboral de una de las hijas con el banquero David Graiver. El pasado reprimido por el horror que el acontecimiento despierta en el niño vuelve paulatinamente a la memoria del adulto, un escritor que dicta talleres literarios y tiene entre sus alumnos a hijos de desaparecidos. Es gracias al trato con estos y a la ayuda que le brindan en la elaboración de los hechos históricos que el protagonista logra reconstruir el pasado y encarar sus propios demonios.

<sup>121</sup> Pron narra la vuelta a Rosario, a causa de una grave enfermedad del padre internado de urgencia

teriormente mencionadas la forma autodiegética, ya frecuentada por la literatura de las últimas décadas hasta el punto de ser considerada un rasgo típico de la producción posmoderna.<sup>122</sup> En estas novelas, sin embargo, la voz narrativa alcanza tonos de confesión, corroborados por una serie de elementos que, coincidiendo con la experiencia de los autores, incrementan el halo autobiográfico de los textos, deliberadamente subrayado como ya se ha dicho en el caso de Brizuela.

En las dos novelas, el hecho violento que dispara la investigación de todo policial se ubica en un pasado olvidado y no se identifica forzosamente con un asesinato. La investigación es tardía y la individuación del autor del crimen secundaria, ya que el fin último de la pesquisa es la reconstrucción del papel jugado por los padres en los años de la dictadura y por extensión, las dinámicas que han llevado la generación anterior a actuar en favor de uno u otro bando. Se enfatiza entonces la separación canónica indicada por Todo-rov (1971) entre la historia del crimen, situada en el pasado, y la reconstrucción de los hechos a través de la investigación, que se coloca en el presente de la narración. La intención no es aquí descubrir y sancionar al culpable sino desentrañar los mecanismos de poder, miedo, culpa, idealismo y compromiso político que han regido la generación anterior, y al mismo tiempo recuperar la relación intergeneracional superando incomprensiones y desavenencias no sanadas. Ambos autores manifiestan un afán hacia el pasado en el que se funden en una sola preocupación la relación con el padre y los sucesos históri-

en un hospital, de un joven que desde hace tiempo vive en Alemania. La angustia por el padre, el contacto con la familia y con un mundo voluntariamente abandonado despiertan una fuerte reacción emocional y muchos interrogantes sobre el pasado de los padres, quienes fueron militantes y posibles blancos de la represión en los años del Proceso. La individuación de una carpeta con materiales documentales en la mesa de trabajo del padre desencadena las investigaciones del protagonista. La carpeta retiene informaciones acerca del caso de Alberto José Burdisso, cuyo cuerpo será encontrado en un pozo al cabo de varios días. El homicidio, causado por triviales razones económicas, despierta el interés del padre periodista por ser la víctima hermano de Alicia, una antigua compañera de trabajo y militancia desaparecida en los primeros años del Proceso. La reconstrucción de la labor periodística paterna se desarrolla paralelamente a la de su compromiso político y a la relación que el hijo ha mantenido con su progenitor. Dicho paralelismo se manifiesta en el doble proceso investigativo—del padre sobre Burdisso y del hijo sobre el padre—y deriva en un esfuerzo de comprensión de la militancia de los padres y de su herencia.

<sup>122</sup> Al respecto ver Donnarumma (2014: 90-94) quien, analizando el panorama italiano, dibuja un cuadro que puede dar lugar a interesantes comparaciones.

cos, el dato individual y la cuestión social. Estructuran su escritura según formas que aluden al policial sin llegar a remedarlo, abriendo una reflexión sobre el género que se vuelve instrumento de una elaboración metanarrativa. Ésta excede la cuestión formal para ahondar la problemática no literaria sino psicológica y socialmente. La estructura narrativa refleja límpidamente el proyecto: el inicio remite al policial, aunque atípico ya que involucra personalmente al protagonista en el ‘enigma’, llamándolo a investigar sobre un acontecimiento perteneciente a un pasado olvidado que cuestiona a su familia y al narrador/investigador mismo. Sucesivamente la diégesis se aleja del género para privilegiar los significados metafóricos de una investigación que involucra paulatinamente a la familia del narrador como elemento activo y militante en la sociedad argentina de la segunda mitad del siglo pasado. Es en esta fase que la metanarración se vuelve espacio privilegiado de reflexión para mantener una dialéctica constante entre las formas y sus contenidos, y es justamente a partir de esta necesidad que el narrador evalúa las características y las finalidades del género que parece haber elegido para ponerlas en tela de juicio y al mismo tiempo definir su propia poética:

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 policíaca que no quisiéramos haber comprado nunca, pero también me di cuenta de que no había forma de contar su historia a la manera del género policíaco o, mejor aún, que hacerlo de esa manera sería traicionar sus intenciones y sus luchas, puesto que narrar su historia a la manera de un relato policíaco apenas contribuiría a ratificar la existencia de un sistema de géneros, es decir, de una convención, y que esto sería traicionar sus esfuerzos, que estuvieron dirigidos a poner en cuestión esas convenciones, las sociales y su reflejo pálido en la literatura. (Pron, 2011: 142-143)

La comprensión del esfuerzo revolucionario que animó a la generación anterior –a los padres– lleva al narrador a afirmar la imposibilidad de acogerse a las normas aparentemente abrazadas por él para la redacción, por ser éstas demasiado estrictas y mecánicas. Elige en cambio subvertir las convenciones del género que implican la focalización de la mirada en lo individual y un inaceptable alejamiento de las problemáticas sociales:

... el relato de lo sucedido por entonces desde la perspectiva del género tenía algo de espurio, por cuanto, por una parte, el crimen individual tenía menos importancia que el crimen social, pero éste no podía ser contado mediante los artificios del género policíaco sino a través de una narrativa que adquiriera la forma de un enorme friso o la apariencia de una historia personal e íntima que evitase la tentación de contarlo todo, una pieza de un puzzle inacabado que obligase al lector a buscar las piezas contiguas y después continuar buscando piezas hasta desentrañar la imagen. (Pron, 2011: 143)

Otra ‘trampa’ del policial residiría en otorgar al lector un ilusorio *happy end* de recuperada justicia que, en lo referido a los años del Proceso, conlleva la errónea convicción de un cambio político y una redención ética y social que nunca han tenido lugar:

... porque la resolución de la mayor parte de las historias policíacas es condescendiente con el lector [...] para que el lector, atados los cabos sueltos y castigados finalmente los culpables de los hechos narrados, pueda devolverse a sí mismo al mundo real con la convicción de que los crímenes están resueltos y permanecen encerrados entre las cubiertas de un libro, y que el mundo de afuera del libro se orienta por los mismos principios de la justicia de la obra narrada y no debe ser cuestionado. (Pron, 2011: 143-144)

Aun por caminos distintos, las dos novelas narrativizan la necesidad de comprender los oscuros mecanismos y las motivaciones que han llevado a los actores sociales a un abrupto estallido de violencia, potencialmente capaz de reiterarse y cuyas marcas se leen en el presente. Estas problemáticas candentes implican que en ambas novelas la estructura se aleja de la esquemática fórmula del policial para privilegiar una compleja construcción que enfatiza la partición temporal dual y articula pasado y presente, nivel familiar y social. Las cuatro partes de la novela de Pron presentan en la primera y en la última la historia familiar del protagonista, y en las dos centrales la reconstrucción histórica de los hechos políticos y policiales. Brizuela, en cambio, alterna capítulos dedicados al pasado (1976) y al presente (2010) caracterizados cada uno, en progresión, por una letra del alfabeto, y articulándolos en cuatro secciones elocuentemente tituladas: novela, memoria, historia y sueño, para terminar con un Cuaderno de bitácora, suerte de indicación para la lectura del libro e historia de su redacción.

Ambas obras narran al mismo tiempo la investigación de los hechos y el hacerse de la novela. No casualmente, la organización del texto de Brizuela remite al alfabeto: así como éste proporciona las unidades mínimas del código lingüístico, herramientas básicas de una construcción de sentido, los recuerdos forman la doble narración de los hechos históricos en la época de su represión o tras haberlos rescatados y estructurados en una nueva interpretación de los acontecimientos. En el primer caso: “Para protegerme de ese recuerdo yo había adherido a las víctimas. Quería ir aprendiendo un abecedario que por fin me ayudaría a contármelo, *tolerablemente*, algún día” (Brizuela, 2012: 130; énfasis mío). En el segundo, para contestar preguntas largamente silenciadas y solo intuitas: “¿Por qué, cuanto más miraba la foto [de Lidia Papaleo y su hermano Osvaldo], ellos me parecían otras letras de ese alfabeto que al fin me ayudaría a contar mi historia, a *liberarme* de ella?” (Brizuela, 2012: 97; énfasis mío).

Las novelas ostentan el uso de la intertextualidad —que se apoya en la materia periodística-policial-fotográfica en el caso de Pron, ensayística-procesal en el de Brizuela— extremando las dos obras los aspectos metanarrativos y lindando con la tipología argumentativa, típica del ensayo. Pron usa esa técnica de manera metódica: la segunda parte de la novela está casi integralmente formada por fragmentos de artículos periodísticos o diligencias policiales; la segunda y la tercera dedican atención a las fotos, necesariamente mediadas por una descripción; mientras que la primera parte, en un intento de presentación objetiva de los padres, incluye largas listas de libros y autores leídos / presentes en la biblioteca familiar. Brizuela acude, como aclara en el Cuaderno de bitácora, a “las declaraciones públicas de los familiares de David Graiver y sus antiguos empleados, sobre todo en los Juicios por la Verdad” (Brizuela, 2012: 275) para crear la historia de Diana Kuperman, personaje ficticio de un acontecimiento real, ya que como anota en el Cuaderno de bitácora “Los protagonistas de esta novela son puramente imaginarios. Aunque enmarcadas en sucesos históricos reales, y en espacios existentes y perfectamente reconocibles, sus historias son también ficticias. Las eventuales semejanzas deberán ser consideradas coincidencias” (Brizuela 2012: 275). La intertextualidad en Brizuela resulta a menudo mediada a través del narrador, quien comenta textos leídos o videos presentes en YouTube. En ambos casos, el resultado es una acusada fragmentación de la narración correspondiente al intento del

narrador de proporcionarle al lector los materiales para una reconstrucción autónoma de los acontecimientos, para obsequiarle los elementos “de un puzzle inacabado que obligase al lector a buscar las piezas contiguas y después continuar buscando piezas hasta desentrañar la imagen” (Pron, 2011: 143), y para involucrarlo en la indispensable labor de dar sentido al pasado reconstruyéndolo con la escritura: “Pero yo estoy a tiempo de entenderlo, me digo, si escribo. Porque nunca he sentido aquella noche más cercana; más cercano el horror. Empiezo” (Brizuela, 2012: 26). El proyecto de la escritura, el hacerse y deshacerse de la novela, las consideraciones sobre las formas más adecuadas dejan una estela metanarrativa que atraviesa todo el texto en el que el protagonista se debate entre el horror/afán de comprensión por lo sucedido y el imperativo de dar testimonio/construir los hechos. La conciencia del largo silencio de la justicia, que los recientes Juicios por la Verdad no han podido borrar, lleva al narrador a intentar suplir las limitaciones de la sociedad con sus armas de escritor: “Si me hubieran llamado a declarar, pienso. Pero eso es imposible. Quizá por eso escribo” (Brizuela, 2012: 13). Y la necesidad de dar testimonio marca el lenguaje de una sectorialidad donde resaltan las formas jurídicas y se reitera la preocupación por ‘declarar’ y así activar al poder judicial.

Esta estructuración pone de relieve la articulación entre ficción y realidad proporcionando al lector los materiales y las problemáticas que acompañan la construcción de la novela. El esfuerzo de fotografiar la realidad a través de sus múltiples facetas, lejos de afirmar el carácter documental de la obra, enfatiza la libertad discursiva de la reconstrucción histórica y sobre todo su valor instrumental y catártico. El resultado no representa la amena solución de un enigma, como en el policial clásico, o la arbitraria afirmación de un punto de vista, sino un legado generacional que pone a prueba el compromiso intelectual y ético: “me dije que yo tenía los materiales para escribir un libro y que esos materiales me habían sido dados por mi padre, que había creado para mí una narración de la que yo iba a tener que ser autor y lector, y descubrir a medida que la narrara, y me pregunté también si mi padre no lo había hecho de forma deliberada [...] y hubiese deseado dejarme un misterio a modo de herencia” (Pron, 2011: 144).

Por otra parte, la vinculación entre la incidencia de los ‘materiales informativos’ en las novelas y su carácter inacabado que interroga al lector con-

fiándole el mandato de la comprensión y la memoria, se ve corroborada por las ya mencionadas consideraciones de Benjamin. El crítico alemán relacionaba el abandono de la oralidad y la creciente afirmación de la información y el periodismo, síntomas del contemporáneo y progresivo aislamiento del individuo, y las ponía en la base misma del nacimiento de la novela y del extravío del autor, incapaz ya de desempeñar el papel autorizado del que sabe “brindar consejos” a sus destinatarios. Las narraciones examinadas no proporcionan soluciones sino que despiertan interrogantes. Al principio parecen remedar la estructura policial pero infringen su canon y critican su ideología, acuden a un epílogo—o cuaderno de bitácora, como lo define Brizuela— para proporcionar información sobre las fases de la redacción o suministrar datos periodísticos, es decir fehacientes y no literarios, sobre el ‘mundo real’. Estas novelas rehúsan brindar una narración predefinida y totalizante, redefinen el pacto ficcional con el lector y lo sustituyen con una práctica híbrida más apta para abrir el diálogo con el pasado y reconstruir los proyectos de la generación anterior, el lúcido y trágico destino de los jóvenes de entonces, para así desempeñar “la tarea de averiguar quiénes han sido los que nos han antecedido, que es el tema de este libro”, como declara Pron (2011: 198).

Si la generación del Proceso asumió el deber de recordar y salvar del olvido lo acaecido eligiendo, entre otras formas, la literatura testimonial y su dolida denuncia, la generación de la transición democrática bucea en el pasado para comprender las dinámicas que rigieron ese mundo, para encontrar las raíces del mal que sigue espantosamente desarmante en su profunda banalidad—siguiendo la definición esclarecedora de Hannah Arendt— y sobre todo para ubicarse frente a ese pasado sin caer en las trampas de una acechante retórica.

## Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO (1998). *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri.
- ALCOBA, LAURA (2008). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.
- BENJAMIN, WALTER (1982). “Tesi di filosofia della storia”. *Angelus novus. Saggi e frammenti*. Torino: Einaudi.
- . (1982). “Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nicola Leskov”. *Angelus novus. Saggi e frammenti*. Torino: Einaudi.
- BRIZUELA, LEOPOLDO (2012). *Una misma noche*. Buenos Aires: Alfaguara.
- BRUZZONE, FÉLIX (2008). *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori.
- . (2014). *Las chanchas*. Buenos Aires: Random House.
- DONNARUMMA, RAFFAELE (2014). *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*. Bologna: il Mulino.
- ENRÍQUEZ, MARIANA (2013). *Cuando hablábamos con los muertos*. Santiago: Editorial Montaceros.
- . (2010). *Chicos que vuelven*. Villa María: Eduvim.
- . *Las cosas que perdimos en el fuego*. <<http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/las-cosas-que-perdimos-en-el-fuego/>>. Consultado 1/2015.
- FIGUERAS, MARCELO (2003). *Kamchatka*. Buenos Aires: Alfaguara.
- FRIERA, SILVINA (2012). “No estoy hablando del pasado, es una vivencia sin tiempo”. *Página/12* (27 de marzo). <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-24721-2012-03-27.html>>. Consultado 1/2015.
- . (2013). “La orfandad es una idea muy difícil para la cultura”. *Página/12* (23 de setiembre). <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-29976-2013-09-23.html>>. Consultado 1/2015.
- GONZÁLEZ, GAIL (2007). “La evolución de la novela policial argentina en la posdictadura”. *Hispania* 90, 2 (May): 253-263.
- HACHER, SEBASTIÁN (2012). *Cómo enterrar a un padre desaparecido*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- LAFFORGUE, JORGE (1990). “Narrativa policial en la Argentina: género/parodia/lecturas”. *Letterature d’America* VII, 36/37: 23-39.
- LAFFORGUE, JORGE y JORGE B. RIVERA (1996). *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

LAGMANOVICH, DAVID (2001). “Perfil de la narrativa policial rioplatense”. *Semiosis. Nueva Epoca* 2, 7 (enero-diciembre): 46-58. <<http://cdigital.uv.mx/bits-tream/123456789/6654/1/20017P46.pdf>>. Consultado 1/2015.

———. “La narrativa policial”. Inédito, gentileza del autor.

LÓPEZ, JULIÁN (2013). *Una muchacha muy bella*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.  
S/N (2014). “Julián López presentó ‘Una muchacha muy bella’, su primera novela”. *Clarín* (8 de febrero). <[http://www.clarin.com/espacio-clarin/Julian-Lopez-presento-muchacha-primera\\_0\\_1081092263.html](http://www.clarin.com/espacio-clarin/Julian-Lopez-presento-muchacha-primera_0_1081092263.html)>. Consultado 1/2015.

MANRIQUE SABOGAL, WINSTON (2011). “No hemos sabido administrar la esperanza”. *El País* (2 de julio). <[http://elpais.com/diario/2011/07/02/babelia/1309565541\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/07/02/babelia/1309565541_850215.html)>. Consultado 1/2015.

MORA, ROSA (2003). “Kamchatka narra la triste y tierna historia de un hijo de desaparecidos”. *El País* (16 de noviembre). <[http://elpais.com/diario/2003/11/16/cultura/1068937204\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/11/16/cultura/1068937204_850215.html)>. Consultado 1/2015.

PÉREZ, MARIANA EVA (2012). *Diario de una Princesa Montonera -110% Verdad*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

PIÑEIRO, CLAUDIA (2013). *Un comunista en calzoncillos*. Buenos Aires: Alfaguara.

PRON, PATRICIO (2011). *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Barcelona: Mondadori.

SARLO, BEATRIZ (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

———. (2012). *Ficciones argentinas: 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce.

STREJILEVICH, NORA (2006). *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos.

TODOROV, TZVETAN (1971). “Typologie du roman policier”. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 55-65.

## Quieto en la orilla o el huevo de la serpiente: el comandante guerrillero, héroe y traidor

Fernando Reati  
Georgia State University, EE.UU.

*Quieto en la orilla* (2012), la primera y brevísima novela (apenas 73 páginas) del escritor y psicoanalista Marcos Bertorello, es un texto que genera en el lector una profunda tristeza. Se trata de la tristeza que nace de la sensación de presenciar algo que tal vez se podría haber evitado—o al menos atenuado—en la trágica violencia de los 70. Instalado en el conocimiento que hoy se tiene de aquello que sucedió hace cuarenta años (con la ventaja, por supuesto, que da la mirada retrospectiva), el lector se siente testigo invisible de una especie de crónica de una muerte anunciada, un hecho terrible que se contempla en toda su dramática repercusión, pero ante el cual no se puede hacer nada para impedirlo porque pareciera que las cartas ya estaban echadas y, como en una tragedia griega, no había quien pudiera torcer el destino.<sup>123</sup>

La novela trata de la desaparición, el 28 de diciembre de 1975, del comandante guerrillero Roberto Quieto quien, tras su secuestro por parte de un grupo de civiles armados y después de ser entregado en secreto al Ejército

<sup>123</sup> Empleo la palabra “tragedia” con cautela porque, como bien advierten mis colegas Andrés Avellaneda y Karina Vázquez que tuvieron la amabilidad de leer y comentar el borrador de este trabajo, conceptos como “locura” o “tragedia” para referirse a los 70 pueden prestarse a confusión al descontextualizar el complejo proceso histórico en que se dio la violencia (la proscripción del peronismo tras la Revolución Libertadora, la revolución cubana, la insurgencia armada en varios puntos de América Latina, los movimientos anticoloniales en el mundo), moralizando y desideologizando lo que en última instancia es un fenómeno político. Pero uso aquí “tragedia” en su sentido lato y popular (algo doloroso de desenlace funesto); y “tragedia griega” en el sentido que le da la Real Academia de algo fatal que mueve a compasión y espanto, y lleva a considerar el enigma del destino humano en medio de un conflicto entre la libertad y lo predeterminado por fuerzas ajenas a nuestro control.

argentino, supuestamente dio información bajo tortura y fue por ello juzgado en ausencia, condenado a muerte por sus compañeros de Montoneros y catalogado públicamente de traidor. En un creativo ejemplo de polivalencia semántica que anticipa las múltiples dimensiones de este breve texto, el título de *Quieto en la orilla* alude a varias cosas. En primer término, al hecho de que a Roberto Quieto lo capturaron en una playa de Buenos Aires poco antes de las fiestas de fin de año mientras pasaba unas horas de esparcimiento con su familia. Luego, a la acusación que le hizo Montoneros de pasividad por no resistir activamente el secuestro, algo que sirvió como una de las justificaciones para condenarlo a muerte. Finalmente, a que según testimonios de excompañeros y familiares recogidos años más tarde por investigaciones periodísticas y académicas, cuando Quieto cayó en manos de los represores ya estaba desmoralizado, dudaba de la dirección militarista que había adoptado la organización guerrillera que nominalmente todavía comandaba, y de algún modo se sentía apartado y “a la orilla” de las decisiones políticas de la cúpula que en poco tiempo conducirían al grupo a la derrota y la masacre.

Antes de adentrarse en la novela, ¿quién fue realmente Quieto y qué se sabe de los sucesos de aquel 28 de diciembre y de las semanas posteriores? Roberto “el Negro” Quieto estaba a punto de cumplir treinta y ocho años cuando su secuestro. De profesión abogado, tenía una larga trayectoria como militante popular de formación marxista, primero en el Partido Comunista y luego, tras un viaje a Cuba en 1962 que lo marcó para siempre, como fundador de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), la organización armada del peronismo de izquierda que se unió a Montoneros en 1973. Hacia comienzos de los 70 era una figura casi mítica entre la militancia juvenil. En 1972 había protagonizado una cinematográfica fuga de la cárcel patagónica de Trelew junto con otros cinco dirigentes guerrilleros que lograron huir a Cuba (otros diecinueve fueron recapturados y, en lo que se conoce como “la masacre de Trelew”, fueron sometidos a un “intento de fuga” en el que dieciseis de ellos perecieron). También había sido el autor intelectual de operativos de renombre tales como la ocupación armada de la localidad de Garín en 1970, y el secuestro en 1974 de los hermanos Juan y Jorge Born, propietarios del conglomerado industrial Bunge & Born, que le redituó a Montoneros un millonario rescate. Los testimonios y recuerdos de quienes lo conocieron personalmente coinciden en

que era una figura querida, respetada y admirada por todos. La ex militante montonera y sobreviviente de la ESMA Lila Pastoriza, en un largo artículo sobre la supuesta “traición” de Quieto publicado en la revista *Lucha Armada en la Argentina* (2006), afirma que “lo respetaban y querían por su trayectoria política, su destreza militar y su carisma personal [...] El Negro era simpático. Pintonazo [...] Roberto era ‘familiar’ y afectuoso...” (2006: en línea). En *Doble condena. La verdadera historia de Roberto Quieto* (2011), la periodista Alejandra Vignollés también rescata las virtudes personales con que lo recuerda su ex mujer, opuestas al estereotipo del dirigente fanático y encallecido: “Alicia define a Roberto como un tipo muy dulce, siempre de buen humor, pacífico, contrario a las peleas. Era muy cariñoso con los chicos” (2011: 121).

Quieto estaba casado con Alicia Testai, quien lo amaba pero no compartía sus ideas políticas y por eso nunca se sumó a la lucha armada, algo que para él constituyó una dificultad insalvable porque le impidió, por razones de seguridad, vivir con su familia cuando la represión se agudizó. Tuvieron dos hijos, Paola de entonces diez años y Guido de seis, lo cual empeoró su situación de aislamiento afectivo cuando se vio obligado a visitarlos apenas esporádicamente. El domingo del secuestro, Quieto se encontraba en un balneario popular de la ciudad de Buenos Aires disfrutando unas horas de playa junto a sus familiares a quienes hacía tiempo no veía. Esa desobediencia de las más elementales reglas de militancia clandestina —él mismo había advertido a sus subordinados sobre los peligros de dejarse ver en público— contribuyó a la condena posterior que recibió de Montoneros.

La familia de Quieto y la organización Montoneros de inmediato denunciaron el secuestro y exigieron que se legalizara su detención.<sup>124</sup> Corrían los últimos meses del gobierno de Isabel Perón y, al menos en lo formal, se man-

<sup>124</sup> Un telegrama secreto del Departamento de Estado de Estados Unidos (D760012-0972) fechado en enero de 1976 demuestra que el secuestro de Quieto era, si no *vox populi*, al menos conocido por ciertos medios de prensa, sectores informados del mundo político y los gobiernos extranjeros: “Se atrapó al líder montonero Roberto Quieto en un arresto extralegal el 28 de diciembre. Recibimos información de que Quieto está vivo y que lo tiene en su poder y lo interroga el Ejército argentino. Las autoridades militares que lo tienen en custodia aparentemente no han decidido el destino de Quieto. Aparentemente ha dado valiosa información sobre actividades y recursos montoneros que serán muy útiles para los esfuerzos de las fuerzas de seguridad que buscan controlar a los terroristas” (mi traducción).



tenían ciertos resquicios democráticos en el funcionamiento de la justicia. Pero las autoridades negaron tenerlo en su poder y pronto la ciudad se llenó de pintadas callejeras y actos relámpago reclamando su libertad. Hubo incluso una infructuosa reunión secreta entre el comandante montonero Roberto Perdía y el general Albano Harguindeguy, jefe de la Policía Federal, para tratar de negociar su liberación a cambio de dinero (Vignollés, 2011: 22). Sin embargo, menos de una semana después comenzó a circular entre la militancia el rumor de que Quieto estaba hablando bajo tortura y que había revelado la ubicación de locales donde la guerrilla ocultaba armas y materiales. En ese momento, “la Conducción decidió levantar la campaña por su aparición, incluidas pintadas, acciones callejeras y gestiones de cualquier tipo. Días después, se anunciaba que se iniciaría el correspondiente Juicio Revolucionario. El impacto inicial sobre la militancia fue durísimo [...] En una organización sustentada en el culto al heroísmo, al sacrificio personal y al enaltecimiento del ‘hombre nuevo’ delatar era inadmisibles” (Pastoriza, 2006: en línea).

La decisión del tribunal revolucionario fue contundente: condenar a muerte al dirigente por el delito de traición. En el órgano oficial de la organización, *Evita Montonera* (número del 12 de febrero-marzo de 1976), una breve nota titulada “La conducta revolucionaria” explica esa decisión: “La derrota militar sufrida por el pueblo con la detención y la traición del doctor Roberto Quieto, no debe engañarnos. Estas actitudes no son, en nuestra guerra revolucionaria, más que excepciones individuales. La combatividad y el heroísmo son la conducta normal de los cuadros montoneros” (s/n.a, 1976: 36). Otra nota de mayor longitud titulada “Juicio revolucionario a Roberto Quieto” trae fotos de los míticos jefes guerrilleros Carlos Olmedo y José Sabino Navarro, muertos tiempo atrás, y afirma que éstos “cayeron combatiendo: *dos verdaderos jefes Montoneros*” (mi énfasis), mientras que a Quieto se lo somete a juicio revolucionario “por incumplimiento del deber revolucionario en su caída en manos del enemigo”, evidenciado en el hecho de que está “proporcionando información al enemigo”, que al momento del secuestro se encontraba “desarmado, sin custodia, y en compañía de numerosos familiares”, que no hizo “ningún intento de resistencia” y que apenas ofreció “una resistencia pasiva que consiste en forcejear aferrado a un árbol...” (s/n.b, 1976: 13). Tras aducir que la delación de Quieto ha provocado detenciones y la pérdida de locales, el artículo indica que “el solo hecho de ser apresado significa

un daño para la organización” y que “podría haber intentado, al menos la huida”, afirmando que “no constituye un atenuante la presunción de la tortura” y que la única actitud revolucionaria es “No entregarse vivo, resistir hasta escapar o morir en el intento” (s/n.b, 1976: 14). En consecuencia, el tribunal revolucionario “propone las penas de DEGRADACION Y MUERTE a ser aplicadas en el modo y oportunidad a determinar” (s/n.b, 1976: 14).<sup>125</sup>

Una profunda inquietud se instaló entre los militantes de base, producto de la desilusión que les causaba ver a un dirigente admirado convertido en “traidor” y lo que esto significaba respecto a las nuevas condiciones inciertas en que se llevaba a cabo la lucha. En *Soldados de Perón. Los Montoneros* (1982), Richard Gillespie destaca que a los combatientes se les exigía un comportamiento sobrehumano: “Convertirse en un guerrillero profesional suponía, a menudo, no sólo romper con la familia y los amigos y con los medios de subsistencia no dependientes de la organización, sino también comportarse conforme al fantástico mundo heroico que las publicaciones y comunicados guerrilleros procuraban ofrecer continuamente” (1987: 265). Ernesto Salas recuenta en *De resistencia y lucha armada* (2014) que el escritor y oficial montonero Rodolfo Walsh criticó internamente el triunfalismo de una dirigencia que conducía inexorablemente al aislamiento, y señaló que la postura inflexible ante el tema de la tortura era cada vez más intransigente e irreal: “La postura del Consejo respecto de la tortura, que estaba causando la mayor cantidad de bajas a la organización [por las delaciones], también estaba imbuida de militarismo y triunfalismo. [...] Afirmaban que la tortura: ‘[...] aún la más salvaje, es soportable; cientos de compañeros heroicos nos lo han demostrado, del mismo modo que los traidores y delatores nos han demos-

<sup>125</sup> El lenguaje condenatorio es incluso más intransigente en un artículo de febrero/marzo de 1976, “El heroísmo y el individualismo en las guerras populares de liberación”, cuyo origen no he podido identificar pero del cual guardo una fotocopia provista por el historiador Rodolfo Baschetti. En este documento, bajo el subtítulo “La despreciable estirpe de los traidores, delatores y desertores”, se lee: “También hemos conocido dentro de nuestras filas una insignificante minoría de traidores, delatores y desertores [...] Lo nuevo, lo grave del nuevo caso que hemos conocido, lo triste inclusive, es que un jefe reconocido públicamente como el ex Oficial Superior Roberto Quieto haya ingresado a esta despreciable estirpe de los traidores, delatores y desertores [...] Roberto Quieto, en defensa de su individualismo se dejó agarrar por el enemigo y luego ‘cantó’. La sanción es para todos la misma: EL DESPRECIO Y EL FUSILAMIENTO [...] Quieto pudo subsistir como jefe sin que nos diéramos cuenta de que era un individualista y por lo tanto un traidor en potencia” (s/n.c).

trado que su colaboración con el enemigo no se originó esencialmente en la tortura, sino en sus propias debilidades ideológicas” (Salas, 2014: 112). Pocos meses antes de la desaparición de Quieto, un tribunal revolucionario de Montoneros ya había condenado a muerte al militante Fernando Haymal por revelar bajo tortura información conducente a la detención de varios compañeros, aduciendo que “La tortura es perfectamente soportable; no es un problema de resistencia física sino de seguridad ideológica...” (Gillespie, 1987: 266).<sup>126</sup> Pero la delación de Quieto, quien supuestamente había revelado información apenas veinticuatro horas después de su detención, tuvo un impacto psicológico tremendo sobre quienes admiraban su figura mítica como fundador de FAR: si Quieto hablaba, ¿quién estaba a salvo de hacerlo?<sup>127</sup>

La dirigencia montonera fue implacable: Quieto era culpable de liberalismo e individualismo pequeño burgués al poner sus necesidades afectivas y familiares por encima de su deber revolucionario. Se había comportado pasivamente al no resistir el secuestro: en pocas palabras, era culpable de haber caído vivo. En una entrevista reciente, el ex comandante montonero Mario

Firmenich reconoce que Quieto debió sufrir tormentos inimaginables: “Evidentemente, como todos los desaparecidos, Quieto fue sometido a las peores torturas que uno se pueda imaginar” (Pigna, 2013: en línea). Sin embargo, incurre a continuación en el contrasentido de seguir justificando la condena a muerte: “[El juicio revolucionario tenía] la intención de decir ‘no admitimos la delación, no nos parece razonable que alguien delate, aunque las torturas puedan ser muy tremendas [...] Y allí fue que se estableció para los miembros de la conducción la obligatoriedad de la pastilla de cianuro para no entregarse vivo’” (Pigna, 2013: en línea). La admisión de que hay límites para la resistencia física al dolor, implícita en la orden de llevar una pastilla de cianuro para suicidarse en caso de ser capturado, no obsta para que el ex dirigente siga manteniendo cuatro décadas después la justeza de aquella condena a muerte, negándose todavía hoy a ver a los militantes como personas de carne y hueso “con debilidades y contradicciones, y pasibles de quebrarse en la tortura” (Vignollés, 2011: 17).<sup>128</sup>

Mucho se ha dicho sobre el sombrío estado anímico de Quieto y sus dudas frente al rumbo militarista que estaba adoptando la organización. Pastoriza es clara al respecto: “La evaluación negativa de Quieto respecto de las posibilidades que tenía la organización Montoneros de modificar un rumbo (militarista) que arriesgaba llevarla a la derrota, sumada a sus dificultades para discutir internamente y encontrar una salida conformaban una crisis política expresada en pesimismo y preocupación crecientes” (2006: en línea). Los testimonios recogidos entre gente cercana a él lo pintan como un hombre atormentado por las dudas políticas, el deseo de estar cerca de su familia y la falta de opciones personales: “los familiares de Quieto coincidían en afirmar que se encontraba mal anímicamente. En los últimos tiempos lo veían más reservado que lo habitual, preocupado, con un gran cansancio [...] Los compañeros y amigos que lo vieron ese año sostienen que más que abatimiento notaron

<sup>126</sup> Sobre el caso Haymal puede consultarse *¡Viva la sangre!* (2013) de Ceferino Reato, un relato muy sesgado ideológicamente pero que contiene una interesante entrevista a un hermano del guerrillero. En el capítulo “Maten al traidor”, Reato cuenta que la policía torturó a Haymal por 96 horas hasta que finalmente entregó una casa operativa de la organización. Desafortunadamente, el dirigente montonero Marcos Osatinsky y otros militantes no habían sido informados de la caída de Haymal y los atraparon en la casa. Esto contribuyó a los duros términos del tribunal revolucionario que afirmó que resistir la tortura durante casi cuatro días no constituía un atenuante. La policía liberó a Haymal y según Reato, “El martes 2 de septiembre de 1975, Haymal, de 26 años, salió de la casa de su abuelo en el barrio Alberdi [de Córdoba], donde vivía con su esposa, embarazada de ocho meses, y su hijo de un año, y tomó un colectivo de la línea 102. Dos compañeros se subieron en el trayecto: venían a ejecutar la sentencia. Triste, desmoralizado, vencido, Haymal los dejó hacer [...] se acomodaron en el asiento trasero de un Peugeot 404 blanco, donde los esperaban otros dos guerrilleros [...] le dispararon dos balazos calibre 45 en el pecho. Caía la tarde cuando ataron una cadena a los pies de Haymal, abrieron una de las puertas del automóvil, sacaron el cuerpo perforado y lo arrastraron por la calle con el Peugeot en marcha hasta que la cadena se rompió” (2013: 152).

<sup>127</sup> Los combatientes estaban atrapados en una disyuntiva de hierro causada por la subestimación de los métodos ilimitados con que contaban los represores para infligir dolor, y la sobrestimación de su real capacidad de resistencia en semejantes condiciones: “Era demasiado lo que esperaban de aquellos presos sus jefes guerrilleros, unos hombres que exigían heroísmo y solidaridad como normas de conducta y que no toleraban otras facetas menos gloriosas de la naturaleza humana. En Argelia, los detenidos se proponían un objetivo realista: resistir durante cuarenta y ocho horas para que las bases conocidas por los presos pudieran ser evacuadas y sus compañeros quedar a salvo. Sin embargo, a los montoneros se les ordenaba que resistieran hasta la muerte” (Gillespie, 1987: 300).

<sup>128</sup> A modo de contraste con la postura montonera véase lo que en 1958, casi dos décadas antes, escribía Alfredo Bouillet, responsable del Comando Táctico de la Resistencia Peronista en Santa Fé después del golpe que derrocó a Perón, en referencia a militantes encarcelados por la Revolución Libertadora que habían hablado en la tortura: “A esos compañeros les decimos que si habl[aron] eso no fue delación. La resistencia física tiene un límite pasado el cual todo puede acaecer, pero no se es traidor. Baste eso para llevar tranquilidad a los que fueron bárbaramente acometidos y no pudieron resistir y continuar la lucha” (fragmento de un texto inédito de 100 páginas, “Lucha clandestina”, que me hizo llegar su hija Nenina Bouillet).

preocupación, cansancio y una evidente búsqueda de vínculos afectivos” (Pastoriza, 2006: en línea). Según Juan Gasparini, Quieto había pedido alejarse de la conducción del movimiento en 1975 “aduciendo diferencias y problemas personales, pero en lugar de acceder a su solicitud, lo pasaron del número 2 al 3 en la jerarquía de mandos” (citado en Pastoriza, 2016: en línea), y esto aumentó su creciente sensación de soledad y de predicar en el desierto. Un intelectual y amigo de toda la vida, Pancho Aricó, recuerda que al momento de su caída Quieto ya estaba “derrotado, aniquilado, sin posibilidad de cambiar una situación en la dirección del movimiento, desconfiando profundamente de lo que ese movimiento estaba diciendo pero obligado a defender cosas absurdas como la creencia de que una confrontación frontal con el ejército podía llevarlos a ellos al triunfo” (citado en Pastoriza, 2006: en línea). Vignollés recoge testimonios parecidos en su libro: “Por el relato de amigos y de algunos integrantes de la organización, al parecer Quieto abrigaba sus temores y no habría dado una conformidad absoluta a la idea sobre la clandestinidad y las armas. Y un año más tarde lo diría claramente durante la Nochebuena de 1975, pocos días antes de su secuestro y posterior desaparición, en una charla con algunos de ellos” (2011: 183). Sin embargo, ya era imposible dejar una organización a la que había dedicado años de vida y tal vez fue una combinación de inercia, fatalismo y “deber ser” lo que no le permitió abandonar el barco: “Jugado como estaba en el rol que signó su trayectoria, no abandonó ‘su puesto de lucha’ y siguió adelante. Sin el sostén de la convicción política y de la confianza férrea en el proyecto y agobiado por una situación político-personal a la que no veía salida, algo ‘no cerró’ por dentro suyo, y la situación, quizás sin percibirlo, se le hizo inmanejable” (Pastoriza, 2006: en línea).

En cuanto a su supuesta pasividad durante el secuestro —uno de los argumentos esgrimidos por el tribunal revolucionario— Pastoriza recoge el testimonio del hermano mayor de Quieto que estaba presente: “José Luis cuenta que el Negro resistía a patadas y golpes y aferrándose a un árbol hasta que lo redujeron violentamente a culatazos en la cabeza...” (2006: en línea). Otro testigo recuerda que “en un remolino de gritos, forcejeos y patadas vio que arrastraban al Negro a culatazos y empujones hasta un auto...” (Pastoriza, 2006: en línea). Igual se pronuncia Vignollés en base al testimonio de familiares presentes: “Quieto era arrastrado hacia un Torino rojo. Por unos ins-

tantes logró zafar de sus captores y se abrazó a un árbol, pero rápidamente fue disuadido de un culatazo preciso en medio de la cabeza” (2011: 27). Más importante aún es lo que Quieto reveló o dejó de revelar cuando se lo sometió a tormentos. Vignollés sugiere que Montoneros malinterpretó o exageró el alcance de la delación y que lo extraído por sus torturadores fue mucho menos de lo que se pensó entonces: “Quieto era el responsable militar de Montoneros y por lo tanto conocía al detalle el arsenal con el que contaba la organización [...] También el lugar al que los montoneros denominaban ‘la ferretería’, que él visitaba asiduamente y que era una pinturería donde la organización había montado su mayor centro de falsificación de documentos de identidad” (2011: 168). Además, el jefe guerrillero sabía dónde vivían otros dirigentes del grupo, y sin embargo después del secuestro Firmenich siguió viviendo diez días más en una casa de la localidad de Florida sin que le ocurriera nada (Vignollés, 2011: 168). Más aún, Quieto podía haber salvado su vida entregando los millones de dólares que quedaban del rescate de los hermanos Born y que estaban ocultos en una casa que él conocía: “recién a las siete de la mañana del 29 de diciembre pudieron trasladar esos millones a un lugar más seguro. Esto quiere decir que Quieto tuvo posibilidad, durante varias horas, de ofrecer a sus secuestradores ese dinero a cambio de su vida” (Vignollés, 2011: 167).<sup>129</sup>

Sobre la base de estos antecedentes y haciéndose eco de investigaciones periodísticas e históricas, la novela de Bertorello se estructura en cuatro capítulos breves que giran alrededor de cuatro diferentes testigos o participantes del secuestro, para trazar una radiografía del posible estado anímico de Quieto que es a la vez una radiografía de época. El primer capítulo recorre a vuelo de pájaro la vida de Constantino, un niño de diez años criado en un pueblo de la provincia de La Pampa antes de ingresar como pupilo a una escuela de cadetes de policía en la Capital Federal. Sólo páginas más adelante descubrimos que ese niño, años más tarde y ya como oficial de policía adscrito a un grupo de tareas, es quien comanda el grupo que secuestra a Quieto en la playa. La novela se abre con la aclaración de que Constantino “era un ser

<sup>129</sup> Pastoriza concuerda en que Quieto ocultó más de lo que reveló y recoge el testimonio de un ex secuestrado en Campo de Mayo, quien recuerda que “los represores hablaban con respeto de Quieto porque pese a las brutales torturas a las que se lo sometió no pudieron obtener de él la información que les interesaba” (2006: en línea).

humano” y además “era peronista”, doble condición que explica el hecho de que “vivía con sentimientos dilemáticos” (2012: 11). Esta apertura narrativa es importante por dos razones. La primera es que el capítulo se centra en la perspectiva del represor, algo poco acostumbrado en la literatura sobre la violencia política por las dificultades que semejante recurso ofrece desde el punto de vista del verosímil.<sup>130</sup> Resulta difícil—si no imposible—colocarse en el lugar inimaginable del victimario porque desde la conciencia de quien comete el mal no hay nada que narrar, toda vez que el mal es lo naturalizado. Es importante para el narrador de *Quieto en la orilla* recalcar que quien luego será el represor también fue—es todavía—un ser humano no ajeno a nuestra condición. De allí que se describe cómo Constantino violó a un compañero en la escuela de cadetes, y más tarde a una prostituta cuando ya era oficial de policía, pero se aclara que no es “con la intención de entrar en la zona oscura de Constantino” porque “la idea misma de zona oscura es una idea falaz” (2012: 22).

La segunda—y más importante—razón que hace llamativo este comienzo es la introducción del concepto de *sentimiento dilemático* o contradicción irresoluble, una noción que aparece repetidamente como hilo conductor que ata las cuatro vidas aludidas—cinco si se incluye la del propio Quieto. En el caso de Constantino, el sentimiento dilemático que confronta a temprana edad es el descubrimiento accidental de que su padre tiene una doble vida con otra mujer, y que su obligación como hijo es ser cómplice de aquél y no decirle nada a la madre: “ese pequeño episodio en el que Constantino supo que su padre tenía otra mujer podía ser aquel episodio inicial en el que Constantino comprendió qué eran los sentimientos dilemáticos [...] Todo esto de los sen-

timientos dilemáticos, todo lo que vamos a referir a partir de ahora, casi diríamos uno de los pilares en los que se sostiene nuestra historia...” (2012: 16). Ese incidente que marca la vida del niño para siempre conlleva la lección de que “ante un sentimiento dilemático no hay más remedio que suprimir uno de los dos términos del dilema” (2012: 17), lo cual significa en este caso optar por la complicidad con el padre antes que la solidaridad con la madre.

Esa temprana decisión de Constantino que revela su determinación para adaptarse a las contradicciones de la vida, es precisamente lo que (luego sabremos) falta en la existencia de Quieto. El dirigente guerrillero no puede conciliar los dos términos del terrible dilema en que se encuentra en cuanto padre de familia que ama a sus hijos y quiere estar con ellos, y por la otra parte militante que se debe a la causa de la revolución. Por eso, durante la captura de Quieto, Constantino ve “en la vida del Guerrillero un espejo deformado de su propia vida” (2012: 25), vale decir que el guerrillero también tiene sentimientos dilemáticos pero, a diferencia de Constantino, no los sabe resolver ya sea por indecisión o por un profundo quiebre interno: “Constantino pensó que el Guerrillero era el reverso exacto de todo lo que a Constantino le habían enseñado: un tipo dominado por las contradicciones de la vida, un tipo entregado a la angustia, alguien que no consigue decidirse entre las dos puntas que siempre imperan en los sentimientos dilemáticos, un tipo afiebrado, tenso, que cree saber lo que quiere pero que, íntimamente, duda hasta lo inaguantable de sus propias decisiones” (2012: 29). He aquí la apertura y a la vez el anticipado cierre de la historia trágica del guerrillero capturado por no saber elegir entre los dos términos de un dilema, algo que Constantino en cambio aprende a temprana edad.

Bertorello plantea cierta epistemología de la incertidumbre, la conjetura y la suposición frente a todo aquello que no se puede demostrar, sosteniendo que en última instancia hay meras aproximaciones a la verdad pero que la verdad misma es inalcanzable. Por eso abundan las referencias a lo elusivo: “creer entender cómo fue que Constantino pudo sentir lo que sintió en el momento en el que se encontró cara a cara con el Guerrillero” (2012: 13); “conjeturar hasta lo inaguantable” (2012: 13); “esbozar alguna teoría” (2012: 13); “el inconveniente de no saber cómo juzgar este desliz” (2012: 14); “no lo decimos en el sentido científico del término, sino en un sentido conjetural y aproximativo” (2012: 19); “una conjetura respecto de los sentimientos de

<sup>130</sup> Hay pocos ejemplos de narraciones desde la perspectiva del victimario y en ellas a menudo éste tiene problemas de conciencia o se vuelve loco. En *La última conquista de El Ángel* (1977) de Elvira Orphée, el protagonista se desempeña como torturador durante el primer gobierno de Juan Domingo Perón y busca maneras de justificar su trabajo. En *El mejor enemigo* (1984) de Fernando López, un jefe policial a la larga repudia el accionar represivo de sus compañeros. En *Villa* (1995) de Luis Gusmán, se describen las racionalizaciones de un médico obsecuente que en el ministerio de Bienestar Social colabora con un grupo parapolicial. En *El cielo no puede esperar* (Suecia 1999, reeditada en Argentina en 2007) de Julio Millares, se narra la historia del campo de concentración de la ESMA desde el punto de vista de cuatro oficiales que participan en las atrocidades, uno de los cuales acaba suicidándose. Y en el ejemplo más interesante de penetración en la conciencia del torturador, *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán, uno de los ejes narrativos son los pensamientos del oficial que tortura y mata al padre del narrador, y que termina sufriendo alucinaciones.

esos muchachos” (2012: 20); “nunca podremos saber del todo lo que hace un hombre” (2012: 25). Dicho de otro modo, ¿hay manera de narrar algo cuando resulta imposible penetrar en la conciencia de los individuos? Si queremos “ser fieles a nuestro deseo imposible de narrar los pormenores de un acontecimiento” debemos partir de la certeza de que sólo se puede conjeturar sobre ellos: “Es típico interpretar los hechos a partir de sus efectos. Pero eso es un error. O una manera de engañarnos” (2012: 12). Lo cual no obsta para que el narrador vuelva una y otra vez a esa figura que lo obsesiona del guerrillero parado frente a la playa e incapaz de actuar porque no puede optar entre los dos términos de una situación dilemática: “quieto, mirando la nada, como abstraído o preocupado, al lado del río” (2012: 26).<sup>131</sup> Un guerrillero vencido—capturado por Constantino— precisamente porque no actúa como guerrillero sino como padre de familia en medio de un conflicto que requiere de él otra cosa: “el Guerrillero parecía cualquier cosa menos un guerrillero. En principio, habría que decir que al Guerrillero se lo veía feliz [...] rodeado de unas cinco o seis personas, el Guerrillero no dejaba de jugar con un bebé...” (2012: 28).

Este primer capítulo centrado en la visión del secuestrador es importante por el contraste entre dos actitudes opuestas en el conflicto armado. Por un lado Quieto, incapaz de asumir su papel de guerrillero o tal vez ya optando por el papel de hombre de familia aun sabiendo que esto lo conduce a la muerte: “no sería una exageración de nuestra parte suponer que el Guerrillero o estaba esperando que lo apresaran, o se sentía tan derrotado que no hizo más que entregarse” (2012: 28). Por el otro Constantino, quien en el momento de capturar a su presa recuerda aquel encuentro años atrás con su padre y la otra mujer que le enseñó el significado de los sentimientos dilemáticos y la necesidad de tomar partido. Es por ello significativo que el siguiente capítulo se centre en la visión de Sandra, una joven que asiste al secuestro como testigo involuntaria y que de algún modo representa el segmento de la sociedad argentina que se mantuvo al margen, miró la violencia desde afuera y prefirió no tomar partido. Sandra representa cabalmente la actitud del “no

te metás”, algo anticipado en las primeras líneas del capítulo: “Tu pasión es la ignorancia [...] lo tuyo no es indiferencia, es ignorancia: no querer saber nada” (2012: 31). Sandra está por casualidad en la playa el día que secuestran a Quieto y observa el procedimiento sin saber de qué se trata y, más importante aún, sin que le importe en absoluto (“no es porque te interesa saber qué es lo que están haciendo esos tipos con el Guerrillero, para nada”, 2012: 31) debido a un pensamiento fijo que ocupa su mente: un encuentro que ha tenido pocas horas antes en su edificio con una nueva vecina que resulta ser una antigua compañera del colegio secundario.

Sandra, que se caracteriza por “mirar siempre las cosas de costado” (2012: 32) y no presta atención a las advertencias de su esposo de que en el país se avecinan tiempos complicados, se ve impactada en cambio por los sonidos provenientes del departamento contiguo que indican una intensa y poco convencional vida sexual de sus ocupantes. Cuando Sandra golpea la puerta para reclamar por los ruidos escandalosos, descubre que la vecina es Mercedes, aquella “mosquita muerta” (2012: 35) a quien todas ignoraban en la escuela de monjas por considerarla una bobita. De allí su incomodidad cuando Mercedes la invita a pasar y, café de por medio, le hace la pregunta que luego da vueltas en su mente todo el día: ¿a Sandra el marido le hace sexo oral? Los gemidos y risitas que escucha a través de las delgadas paredes del departamento, las palabras entreoídas cuando el novio de Mercedes la conmina a darse vuelta para el acto sexual (“No, negro, dijo, pará, así no, negrito, así me gusta pero despacio”, 2012: 36), la naturalidad con que la antigua mosquita muerta habla de sexo oral, ponen en evidencia la chatura y el aburrimiento de la vida matrimonial de Sandra. La imagen de su esposo con apenas veinticinco años pero ya casi un viejo por sus costumbres rutinarias, su “calzoncillo blanco un poco grande” (2012: 37), sus pelos negros en la espalda, su “tono quejumbroso, ese tono en el que parecía que la vida iba a perderse por un agujero” (2012: 37), se le presentan ahora en toda su dimensión como pruebas de un fracaso existencial, condensado en la pregunta que Sandra quisiera hacerle pero no se atreve a formular: “¿por qué no nos reímos cuando estamos en la cama?” (2012: 34).

De pronto, Sandra comprende que su pasión por la ignorancia, su no saber si “realmente te querías casar con Mauricio porque lo amabas o porque ya no se podía volver atrás” (2012: 38), su desconocimiento de su ma-

<sup>131</sup> El autor explica el origen de su obsesión en el “Postfasio” (sic) de la novela: “Antes de la escritura, para mí, hay una imagen [...] En este caso, la imagen fue bien nítida: uno de los más altos dirigentes de Montoneros, Roberto Quieto, está a la orilla del Río de la Plata, con su familia, con un bebé en brazos, feliz, como si no faltaran solo tres meses para el golpe militar de 1976” (2012: 73).

rido porque nunca “te tomaste el trabajo de saber quién era, de entenderlo” (2012: 38), su indiferencia ante la vida porque “a vos te importa un carajo todo, siempre fuiste igual, siempre te preocupó solo lo que estaba a tu alcance” (2012: 38), ahora le explotan en la cara. Por eso llega como en trance a la playa donde asiste por casualidad al secuestro del guerrillero, llorando al darse cuenta de que su vida “no era más que una cadena de simulacros” (2012: 44). La conversación con Mercedes esa mañana ha puesto en evidencia la chatura y la falta de amor en su propia vida, y Sandra está ante una encrucijada no muy diferente a las situaciones dilemáticas a que hacía referencia el primer capítulo: “Sentís que adelante tuyo hay como una encrucijada. De un lado, tu vida con Mauricio. Una vida cómoda, si se quiere. Con reglas establecidas [...] del otro lado hay otra vida. Una vida más auténtica, pero más riesgosa” (2012: 45). Como Quieto, ella debe escoger entre el riesgo y una vida convencional. Irónicamente, momentos antes de que se produzca el secuestro su mirada se cruza con la del guerrillero y Sandra cree ver en ella una prueba de felicidad –“te dijiste a vos misma que ese tipo era un tipo feliz, y por eso mismo te preguntaste: ¿cómo hizo para ser feliz?” (2012: 44)– sin darse cuenta de que él también es víctima de una situación dilemática que no sabe resolver.

La tragedia del guerrillero secuestrado y la de la joven que asiste por azar a su captura van en paralelo. Ambos han vivido hasta ahora un simulacro: Quieto descrea de la política militarista de su organización, Sandra de su matrimonio convencional. Ambos enfrentan una situación dilemática que los pone en la encrucijada de escoger entre un nuevo camino o el que los lleva indefectiblemente a la derrota. Y posiblemente para ambos es demasiado tarde porque momentos después Quieto pasará a engrosar la lista de desaparecidos, mientras que Sandra volverá a su vida de siempre, como sugiere el narrador al final del capítulo: “se me ocurre, digo, pienso, Sandra, si lo tuyo, en el fondo, no es más que un capricho” (2012: 45). Ensimismada en sus propios problemas de pareja, Sandra es testigo de un secuestro que ni comprende ni le interesa, sin darse cuenta de que la vida de ese guerrillero que se entrecruza fugazmente con la suya en cierto modo ofrece una imagen espejada de su propio dilema y su propia incapacidad para resolverlo. Diferentes en magnitud y consecuencias, ambas tragedias ejemplifican el alto precio de no optar a tiempo por otra alternativa.

El tercer capítulo gira alrededor de Nicolás, el hijo de un año y medio que Quieto sostenía en brazos en la playa.<sup>132</sup> Testigo también de la tragedia, es sin embargo demasiado niño para tener un recuerdo de aquel día (“Nunca lo va a recordar”, 2012: 47), por lo que treinta años más tarde regresa de España, donde ahora vive con su madre exiliada y la nueva pareja de ésta, para tratar de reconstruir lo sucedido. Este es el capítulo en que Bertorello reseña los sucesos históricos conocidos.<sup>133</sup> Nicolás es hoy un joven “normal” –es periodista cultural, ha tenido novias, juega al fútbol, toca la guitarra– y la Argentina de los 70 le resulta lejana y extraña. Su tío, hermano de su padre desaparecido, será quién le sirva de guía en la visita al país y lo lleve a recorrer los lugares donde ocurrió el evento que cambió su destino. Para el tío, lo de Quieto “fue triste, una derrota personal, no saber cómo enfrentarse al enemigo sin sacrificar la propia vida” (2012: 51). Con una mezcla de amor y rabia, el tío le reclama a Quieto haber continuado inmerso en un proyecto en el que ya no creía cuando sabía que el fracaso era inevitable: “el fracaso que significó toda esa lucha, como si de golpe, después de todos los muertos, después de tanta sangre, de tanto disparate, ahora, ya con este país hecho un verdadero desastre, de pronto, te preguntaras: ¿para qué tanto sacrificio? ¿No había otra forma de hacer las cosas? ¿Por qué arriesgar todo así?” (2012: 51). En pocas palabras, le explica el tío a Nicolás, la pregunta que siempre quiso hacerle a su hermano guerrillero pero nunca le formuló es, “¿para qué mierda te hiciste el héroe?” (2012: 52).

Si estructuralmente esta pregunta no formulada va en paralelo con la que Sandra no se atreve a hacerle a su esposo sobre su vida sexual, desde el punto de vista histórico es la que académicos y politólogos vienen haciéndose desde hace décadas respecto al papel de las organizaciones armadas en la violencia

<sup>132</sup> En la vida real Quieto tenía en brazos a un sobrino pero, según aclara Bertorello, se trata de una licencia poética con fines narrativos.

<sup>133</sup> “Aparecerán muchas paredes pintadas con el nombre del Guerrillero pidiendo su libertad. Esa campaña durará tres o cuatro días [...] Al cuarto día, sucederá algo impensado: la misma Organización que el Guerrillero conducía dará la orden de detener en forma absoluta la campaña de legalización de su secuestro. Y unos pocos días más tarde, esa misma Organización hará circular entre sus integrantes un documento en el que la máxima autoridad, es decir, la Conducción Nacional, informará del inminente juicio revolucionario que se le hará al Guerrillero, en su ausencia, por traición y delación [...] Nicolás sabrá, además, que la decisión del juicio será un modo de no asumir un fracaso. Pero esto, Nicolás lo sabrá recién treinta años más tarde” (2012: 48-49).

de los 70. La posible respuesta de Bertorello desde la ficción tiene que ver con la incapacidad de Quieto para resolver la situación dilemática de base que tampoco Montoneros supo apreciar, a saber, la naturaleza contradictoria de una realidad opuesta a sus expectativas teóricas. Si Quieto “estaba derrotado” y “sabía que nada de lo que estaba haciendo tenía ningún sentido” (2012: 52), ¿por qué continuó en un rumbo que indefectiblemente lo llevaría a la muerte? La respuesta está en lo que el tío considera fue el error conceptual básico en que incurrió el dirigente guerrillero (y por extensión su organización), consistente en no aceptar la naturaleza contradictoria de la realidad: “tu padre era un político, no un guerrero, ese fue el error de conceptos, un político es alguien contradictorio, o que acepta la contradicción, o que trata de hacer algo con la contradicción” (2012: 52). Quieto y los Montoneros se equivocaron—dice el tío—no porque su causa no fuera justa sino porque no era la causa adecuada para la sociedad argentina del momento y, en particular, para el pueblo peronista que era el supuesto destinatario de sus esfuerzos: “El pueblo peronista, dirá, es un pueblo feliz, esencialmente feliz, y eso nunca lo entendieron; ellos creían que el pueblo peronista era como el de las películas soviéticas, y nada que ver: el pueblo peronista es un pueblo conforme, que quiere estar tranquilo en sus casas, en fin: el pueblo peronista no quiere saber nada con los experimentos, con el sacrificio, quiere que no le jodan la vida” (2012: 53). Y precisamente porque Quieto ya intuía esa verdad de hierro pero no supo o no quiso adaptarse al dilema que eso implicaba, fue a la playa contradiciendo toda norma de seguridad y terminó entregando su vida por nada.<sup>134</sup>

<sup>134</sup> En un interesante giro, el capítulo termina con una teoría de Nicolás sobre los Beatles para un artículo periodístico que le han encargado, según la cual el conjunto inglés sería el equivalente musical del peronismo. Los Beatles, escribe Nicolás, parecen revolucionar la música pero en realidad lo que hacen es adaptar algunos rasgos innovadores al gusto popular, vale decir son tradicionales y conservadores bajo la apariencia de lo revolucionario: “se apropian de ciertos elementos experimentales o de vanguardia de manera tal que dichos elementos solo tienen un carácter decorativo, y así logran un pase de magia casi perfecto: recubren con sofisticación simples canciones populares [...] lo que significó una ruptura estética y hasta política con los cánones culturales de una época se transforma en un accesorio sin contenido, vaciado y hasta depurado de toda su original vestidura subversiva” (2012: 56-57). En pocas palabras, “los Beatles siempre fueron peronistas” (2012: 57). No dicha pero implícita está la idea de que tan equivocado sería creer en la capacidad de ruptura con los cánones tradicionales de la música de los Beatles, como en la naturaleza revolucionaria del peronismo (algo que hizo Montoneros).

El cuarto y último capítulo gira alrededor de Mario Morelli, un ex militante que nunca creyó demasiado en las ideas que profesaba y que en 1975 fue también testigo casual del secuestro de Quieto. Su participación en la política revolucionaria fue el resultado de los tiempos que corrían más que de una profunda convicción: “mi ingreso en una agrupación de izquierda fue como un aire de época, no algo meditado [...] Todo era político, no había otra cosa que no fuera política” (2012: 61). En el presente, Morelli es profesor de filosofía y recuenta con cierta distancia irónica las circunstancias que en los 70 le llevaron a casarse con una compañera de militancia, Mariana, no tanto por amor sino porque formar una familia era también parte del compromiso revolucionario. Pero luego Morelli conoció a Samantha, una de sus estudiantes, y enamorarse de ella constituyó una verdadera situación dilemática porque “para nosotros una infidelidad matrimonial era lo mismo que una infidelidad política. Con ese asunto del hombre nuevo y qué sé yo, todo entraba dentro de la misma bolsa [...] si traicionabas a tu compañero de vida, traicionabas los ideales por los que luchabas” (2012: 61-62). Como era previsible, Morelli terminó llevando una vida doble, acostándose en secreto con Samantha pero manteniendo a la vez una relación con Mariana, y esa existencia contradictoria se asocia significativamente en su mente con la misma noción de traición que atravesaba el discurso militante: “me sentía un sucio, un traidor, en fin, un hijo de puta” (2012: 64).

De aquella experiencia décadas atrás Morelli aprendió que “no hay blancos o negros, que la vida es una suma descontrolada de contradicciones [...] uno cree que elige entre un camino y otro, y no es así, uno elige, es cierto: pero no hay modo de saber cuál es el correcto...” (2012: 66). Ya en el capítulo anterior, el hermano de Quieto le explicaba a Nicolás que “un político es alguien contradictorio, o que acepta la contradicción” (2012: 52), pero como señala Morelli la política revolucionaria de los 70 no daba lugar a ambigüedades porque estaba hecha de certezas ideológicas. Sin embargo, la realidad es que Morelli quería a las dos mujeres, algo que le parecía lógicamente imposible—del mismo modo que le era imposible a Quieto tener una vida familiar y a la vez una existencia clandestina. De allí que la palabra “contradicción” aparezca repetidamente en el recuento que hace Morelli del dilema de sentirse atraído por las dos mujeres: “en ese entonces lo que me atormentaba era la contradicción entre mis principios filosóficos y mi vida [...] lo que me an-

gustaba era el hecho de vivir una situación contradictoria...” (2012: 68). Y en otro gesto que paraleliza la situación dilemática vivida por Quieto al pretender ser a la vez un revolucionario y un padre de familia normal, Morelli explica que entonces se le reveló la verdad de que “una cosa es lo que uno piensa y otra muy distinta lo que te pasa en el cuerpo. Y en definitiva, lo que importa es esto último” (2012: 68).

El relato de Morelli termina con el recuerdo del momento en que presencié por casualidad el secuestro de Quieto, sin saber todavía de qué se trataba. La violencia del operativo y la imagen del guerrillero siendo arrastrado a un patrullero lo dejó temblando como una hoja: “Sentía tanto miedo que me olvidé completamente de Mariana y Samantha. Salí corriendo” (70). A continuación, tomó la decisión de comunicarle primero a Samantha, luego a Mariana, que su relación no tenía sentido y las dejó a ambas. Presenciar el secuestro tuvo así la virtud de traerlo a la realidad —“de golpe vi todo claro: me dije, este país se va a la mierda y yo estoy preocupado por dos minas” (2012: 71)— con lo cual Morelli resolvió su propia situación dilemática no optando por una de las alternativas (cosa que hizo Constantino pero Quieto no supo hacer) sino simplemente descartando las dos a la vez. Una solución salomónica, si se quiere, que le permitió seguir adelante con su vida y terminar en el lugar en que lo encuentra el relato, convertido en un profesor de filosofía algo cínico pero satisfecho de su existencia.

Las historias alternativas que se preguntan, por ejemplo, qué hubiera sucedido si Hitler hubiera muerto joven o si Japón hubiera desarrollado la bomba atómica antes que Estados Unidos, pertenecen más al terreno de la ciencia ficción que a la historiografía seria. Sin embargo, es difícil escapar a la tentación de pensar que la historia de Quieto podría haber tenido otro final que hubiera cambiado el curso de los acontecimientos en la Argentina. Aparentemente Quieto prefería una salida política en lugar de la respuesta militarista de Montoneros a la represión (de Isabel Perón primero y luego del régimen militar), y no sólo disentía con sus compañeros sino que venía buscando activamente una alternativa a las armas, al intuir que se avecinaba la derrota: “Poco antes de ser secuestrado estaba realizando ese trabajo de revinculación y restablecimiento de contactos con dirigentes políticos [...] Se sabe, por ejemplo, que al día siguiente de su secuestro tenía una cita con [el dirigente desarrollista] Rogelio Frigerio” (Vignollés, 2011: 204). Es imposible saber si esas conversaciones hu-

bieran tenido algún efecto o si, por el contrario, la suerte ya estaba echada y no había marcha atrás. También es imposible saber si Quieto no pudo dejar el barco que se hundía por el “carácter temerario de [sus] conductas” o por el “derumbe moral que habría sufrido a partir de su imposibilidad de cambiar el rumbo que estaba tomando Montoneros y de estar viendo con claridad meridiana la derrota del proyecto político colectivo por el que había luchado durante tantos años” (Vignollés, 2011: 202). En otras palabras, no sabemos si aquel fatídico 28 de diciembre fue un producto de su testarudez, su irresponsabilidad, o una forma sutil de suicidio. Pero la imagen de un Roberto Quieto que en el momento de su secuestro tal vez intuye que todo ha sido en vano perdura tras la lectura de esta novela. La suya es una figura doblemente trágica porque fue víctima del amor tanto como de la inflexibilidad ideológica, y su debilidad a los ojos de sus compañeros consistió en pretender ser una persona normal, un padre de familia y esposo cariñoso, continuando a la vez en su puesto de lucha: “la de Quieto es también una historia de amor, ya que la negativa de su esposa a integrarse a Montoneros hizo que la vida del ex guerrillero estuviera partida en dos al no poder conciliar su pasión por la política con el amor por su familia” (Vignollés, 2011: 18).

La historia de Quieto es el huevo de la serpiente en más de un sentido.<sup>135</sup> Su desaparición, si bien ni la primera ni la única, marcó el rumbo que tomaría la represión después del golpe militar de marzo de 1976 cuando se recurrió masivamente a la técnica de “noche y niebla” que no dejaría rastros de las víctimas. Según Vignollés, en la reunión entre el general Harguindeguy y el comandante montonero Perdía para tratar de negociar la liberación de Quieto, el militar se habría negado de plano a toda posibilidad de reaparición: “Quieto no va a aparecer, olvidense del tema. Además, nosotros no vamos a andar tirando cadáveres en los zanjones, de ahora en adelante los cadáveres no van a aparecer [...] No lo van a volver a ver más a Quieto. En realidad no volverán a ver a nadie más”, habría dicho Harguindeguy (2011: 22). Pero además es el huevo de la serpiente por la situación dilemática en que se encontró Quieto,

<sup>135</sup> Recordemos que la expresión “el huevo de la serpiente” se popularizó a partir de la película del mismo nombre de Ingmar Bergman (1977), que describe una Alemania en los años 20 donde ya se perciben señales soterradas del horror que se avecina con el nazismo. La expresión proviene de la idea de que a través de la delgada cáscara del huevo puede vislumbrarse el embrión de la serpiente que crece en su interior y que todavía parece inofensiva.



que arroja luz sobre el papel de las organizaciones armadas en la violencia de los 70. Su incapacidad de resolver entre los términos contradictorios de su situación personal sintetiza el corsé ideológico en que se fundó el binarismo conceptual de Montoneros resumido en la oposición héroe/traidor, algo que no permitía zonas grises ni términos medios y que en última instancia sería un factor importante en la derrota final del proyecto guerrillero. La ausencia de grises entre los extremos del heroísmo y la traición, la imposibilidad de concebir otro resultado en la militancia que no fuera uno de estos dos polos, explica en particular el manto de sospecha que cubrió a los sobrevivientes de los centros clandestinos de detención, quienes se suponía habían salido con vida de esos lugares porque se habían prestado a colaborar.<sup>136</sup> Así, la terrible pregunta que le hace Nicolás a su tío –“¿vos creés que mi padre se quería matar?” (2012: 53)– resume hasta qué punto esa situación dilemática planteada por la falta de intersticios entre el heroísmo y la traición como únicas alternativas posibles en la vida de un militante, determinó en gran medida la incapacidad de las organizaciones armadas para cambiar de rumbo ante la evidencia del fracaso. Si no se podía triunfar, había que morir.<sup>137</sup>

La sensación de que no había otra salida que el triunfo o la muerte (“Patria o Muerte” era el lema montonero así como “A vencer o morir” era el del Ejército Revolucionario del Pueblo), la compulsión a morir combatiendo porque no hacerlo era traicionar la memoria de todos los mártires que ya habían perecido, el imperativo de no negociar ni hacer compromiso político alguno

porque “la sangre derramada no será negociada” (otra consigna habitual), son temas largamente debatidos en la bibliografía sobre el fenómeno y explican la camisa de fuerza en que se vio atrapado el dirigente guerrillero, y que Bertorello resume tan bien.<sup>138</sup> A Quieto le resultó imposible dejar su puesto de lucha porque dentro de la lógica interna de la organización hacerlo hubiera constituido una traición. Y para Montoneros el hecho de dejarse capturar vivo ya era dejar la puerta abierta a la posibilidad de la delación. Maldito si lo haces, maldito si no lo haces. De una manera u otra, Quieto estaba condenado de antemano: si no era héroe debía ser traidor.

Esa camisa de fuerza le obligó a jugar un papel no deseado impuesto contra su voluntad, de alguna manera el inverso de aquel héroe irlandés Kilpatrick cuyo paradójico fin relata Jorge Luis Borges en “Tema del traidor y del héroe”. En el cuento de Borges, Kilpatrick lucha por la independencia de Irlanda pero sus compañeros descubren que en realidad es el traidor que andan buscando. Se lo condena a muerte pero entonces se decide ejecutar la sentencia de una manera que sea provechosa para la causa, porque Irlanda idolatra a Kilpatrick y “la más tenue sospecha de su vileza hubiera comprometido la rebelión” (1974: 498): se fragua un atentado en un teatro donde Kilpatrick muere como un héroe, sin que nadie sepa que son sus propios compañeros quienes lo matan. Para Borges, lo que hace la historia interesante es que el mismo Kilpatrick contribuye a la patraña como una manera de redimirse y prestar un último servicio a la causa; y que la representación de su supuesta muerte heroica involucra a cientos de personas, incluyendo a los historiadores que en el futuro lo recordarán como un héroe de la independencia. Kilpatrick es un traidor que queda en la memoria de sus seguidores como un héroe; Quieto un héroe condenado por sus compañeros por traidor. Pero la idea borgeana de que un hombre puede ser todos los hombres e incluso su contrario, y que todos somos actores en un drama universal que nos excede, es aplicable aquí.<sup>139</sup> En la concepción de la historia propuesta por

<sup>138</sup> Véase, entre otros, *Soldados de Perón. Los Montoneros* (1982) de Richard Gillespie; *Montoneros: Final de cuentas* (1988) de Juan Gasparini; *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70* (2005) de Pilar Calveiro; *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos* (2009) de Hugo Vezzetti; *Montoneros: Ideología y política en El Descamisado* (2012) de Giselle y Yamilé Nadra.

<sup>139</sup> Por eso Borges, de modo característico, aclara que la historia sucede en Irlanda pero podría ser en cualquier otro país: “La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico...” (1974: 496).

<sup>136</sup> Sobre la oposición héroe/traidor la bibliografía en años recientes es abundante e incluye *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA* (2001) de Actis Munú, Cristina Aldini, Liliana Gardella, Miriam Lewin y Elisa Tokar; *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión* (2007) de Ana Longoni; y *Putas y guerrilleras* (2014) de Miriam Lewin y Olga Wornat, entre otros.

<sup>137</sup> A este fatalismo por parte de los movimientos guerrilleros hace referencia León Rozitchner cuando discute la conocida polémica generada por una carta del filósofo Oscar del Barco, “No matarás”. En ella, del Barco cuestionó la eticidad del método armado tras las revelaciones de que en 1964 el Ejército Guerrillero del Pueblo había fusilado en Salta a dos de sus propios miembros por supuestas debilidades físicas e ideológicas que no les permitían continuar en el grupo. Rozitchner reproduce palabras que se le atribuyen al Che dirigidas a los guerrilleros argentinos –“a partir de ahora consideren que están muertos. Aquí la única certeza es la muerte; tal vez algunos sobrevivan, pero consideren que a partir de ahora viven de prestado” (41)– e interpreta que se trasluce en ellas un malentendido, una falsa creencia en la lucha revolucionaria como sacrificio y muerte en lugar de pulsión de vida: “Que la lucha no era incompatible con la preservación de la vida. Que más aún: la requería para alcanzar algún grado de eficacia. ¿Pero quién podía escuchar estos planteos?” (52).

Montoneros, Quieto debía jugar uno de los dos papeles disponibles, y así lo decidió el tribunal revolucionario que trató de fijar para siempre –sin lograrlo– la imagen con que se lo recordaría. El mérito de Bertorello es haber logrado mostrar en tan pocas y memorables páginas los entretelones de aquel trágico error que nos revela el lado humano (ni heroico ni traicionero) del guerrillero desaparecido que no supo –o no quiso– resolver su propia situación dilemática.

## Bibliografía

- AGUZZI, JUAN (2011). “Un enigma que se devela”. *El Ciudadano & la gente Web* (13 de diciembre). <<http://www.elciudadanoweb.com/un-enigma-que-se-devela/>>. Consultado 13/11/2014.
- BERTORELLO, MARCOS (2012). *Quieto en la orilla*. Buenos Aires: Interzona.
- BORGES, JORGE LUIS (1974). “Tema del traidor y del héroe”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 496-498.
- GILLESPIE, RICHARD (1987) [1982]. *Soldados de Perón. Los Montoneros*. Buenos Aires: Grijalbo.
- PASTORIZA, LILA (2006). “La ‘traición’ de Roberto Quieto: Treinta años de silencio”. *Lucha Armada en la Argentina* 2, 6. <<http://www.elortiba.org/pdf/lucharmada6.pdf>>. Consultado 13/11/2014.
- PIGNA, FELIPE (2013). “Entrevista a Mario Firmenich”. *El Historiador*. <<http://www.elhistoriador.com.ar/entrevistas/f/firmenich.php>>. Consultado 13/11/2014.
- REATO, CEFERINO (2013). *¡Viva la sangre! Córdoba antes del golpe: capital de la revolución, foco de las guerrillas y laboratorio de la dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ROZITCHNER, LEÓN (2011). *Acerca de la derrota y de los vencidos*. Buenos Aires: Editorial Quadrata & Biblioteca Nacional.
- SALAS, ERNESTO (2014). *De resistencia y lucha armada*. Buenos Aires: Punto de Encuentro.
- S/N.A (1976). “La conducta revolucionaria”. *Evita Montonera* 2, 12 (febrero-marzo): 36.
- S/N.B (1976). “Juicio revolucionario a Roberto Quieto”. *Evita Montonera* 2, 12 (febrero-marzo): 13-14.
- S/N.C (1976). “El heroísmo y el individualismo en las guerras populares de liberación”. Publicación montonera no identificada (febrero-marzo), sin número de páginas.
- VIGNOLLÉS, ALEJANDRA (2011). *Doble condena. La verdadera historia de Roberto Quieto. Secuestrado por los militares y acusado de traición por los montoneros*. Buenos Aires: Sudamericana.

## Rock y narrativa en la dictadura y primera posdictadura argentina. Lenguajes alternativos y valores de cambio literario

*Jorge Bracamonte*

Universidad Nacional de Córdoba, IDH,  
CONICET, Argentina

En términos de periodo histórico y por las obras literarias a ser tenidas en cuenta, nos centraremos en repensar un momento particular –1976-1983– desde un costado poco transitado, prestando atención al enlace puntual entre ciertos códigos de culturas y lenguajes socioculturales –los códigos del rock argentino, e implicados por supuesto en ellos los del rock extranjero– y la literatura escrita de procedencia culta vista a través de ciertos textos que desde su aparición muestran una renovación estética en la cual igualmente colaboran significativamente la incorporación y transformación de aquellos códigos provenientes de las culturas rockeras. Una primera hipótesis es que a partir de ciertas obras literarias es posible apreciar y evaluar cómo los lenguajes y códigos de diversos movimientos del rock, que devienen movimientos artísticos y culturales alternativos durante la etapa dictatorial, generan simultáneamente novedosos valores de cambio estético en textos literarios durante dicha etapa y la inmediata posdictadura, lo cual a su vez tiene efectos más prolongados en el espacio literario de lustros posteriores. Y la segunda hipótesis es que además la incorporación y reelaboración de aquellos lenguajes y códigos, en los textos y espacio literario, permiten contar de otra manera, con lenguajes transformados, historias y tramas contemporáneas e inclusive aludir, de manera crítica y compleja, a los marcos represivos y posibles transgresiones a los mismos. Nos referiremos a: *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia (1941); *El país de la dama eléctrica* (1981) de Mar-

celo Cohen (1951) (novela alusiva a los exilios políticos enteramente inspirada en las complejas connotaciones de las diversas culturas rockeras anteriores y de ese momento, tanto anglosajonas como en lengua argentina, desde Jimi Hendrix [1942-1970], Janis Joplin [1943-1970], David Bowie [1947] y Bruce Springsteen [1949] a Manal [1968-1971] y Luis Alberto Spinetta [1950-2012]); *Mis muertos punk* (1980) y *Los pichiciegos. Visiones de una batalla subterránea* (1984) de Rodolfo Fogwill (1940); e *Historia argentina* (1993) de Rodrigo Fresán (1963).

## Obertura

Como preludeo, entre los 60 y los 70 se registra un tímido pasaje entre, por una parte, los lenguajes y códigos provenientes de una serie de experiencias que conforman culturalmente el origen del rock argentino en formación, y por otra parte la narrativa. Esta época fundacional y épica de dicha música y cultura en el país se caracteriza porque tanto por las notas que adquiere como por el contexto histórico—el horizonte represivo de censura y control social dictatorial entre 1966 y 1973—, la tradición rockera más significativa deviene contracultural (y contrasta abiertamente por esto con la otra vertiente más netamente comercial que también es relevante a nivel de público y consumo). Aquella variada tradición significativa es rebelde, provocativa, potentemente creativa a nivel artístico-musical y trasgresora. Y todavía cuando los músicos y grupos más politizados—en términos explícitos y en un sentido más convencional de lo ideológico—son minoría dentro del conjunto de artistas, lo que desde el inicio vuelve crítico a nivel político-cultural al movimiento en general es esencialmente aquel gesto contracultural y lo innovador de sus letras y músicas contra el sistema opresivo y conservador. Podría decirse que la literatura escrita culta del periodo incorpora tímidamente algunas de aquellas manifestaciones o sus precursoras: está en los tonos e iconografía de *Siberia blues* (1967) de Néstor Sánchez (1935-2003) y *El camino de los hiperbóreos* (1968) de Héctor Libertella (1945-2006), la contracultura hippie al fin de *Intemperie* (1973) de Roger Pla (1912-1982) o la visión apocalíptica de la beatlemania en “El beatle final” (1968) de Leopoldo Marechal (1900-1970). A su vez, desde el comienzo la incorporación de lo literario—tanto

extranjero como argentino— a las letras e inclusive como claves de las posiciones culturales de músicos y bandas de rock resulta decisiva: pensemos en la importancia de las vanguardias surrealistas y existencialistas en las líricas de los grupos Almendra (1967-1970) o Manal (1968-1971), por mencionar sólo algunos casos, o lo significativo de que Los abuelos de la nada (1967) tomaran su nombre de una expresión de *El Banquete de Severo Arcángelo* (1963) de Marechal. En este sentido, no es un dato menor que Jorge Álvarez, editor que impulsa la publicación de obras literarias argentinas vanguardistas entre 1967 y 1970—deviniendo por ello una editorial alternativa—, es quien a su vez funda Mandioca, el primer sello discográfico de rock en español en la Argentina y en donde aparecen los primeros trabajos de las fundacionales bandas Los gatos (1967-1971), Manal, Vox Dei (1967-1981) y Sui Generis (1969-1975).<sup>140</sup>

Sugerimos así pensar los varios entrecruzamientos entre los campos literarios y del rock entre mediados de los 60 y mediados de los 70 para apreciar el fondo de nuestra hipótesis. Es una coyuntura donde coinciden el momento fundacional del rock argentino con su primer paso decisivo de pasar de cantar en inglés a cantar en español de la Argentina; el surgimiento y sucesión de músicos y bandas pioneras que a su vez inauguran un abanico de posibilidades líricas y sonoras que luego constituyen una diversa e ineludible tradición para el posterior periodo 1976-1983; y finalmente, una renovación literaria—aquí nos enfocamos en la narrativa que va de la mitad de los 60 a la mitad de los 70— que dialoga de manera muy dinámica tanto con los realismos como con la experimentación. A pesar de lo anterior, no logran incorporarse aún en todo su potencial aquellos nuevos lenguajes de las culturas juveniles y del rock a lo literario. Y cuando se está dando esta primera posibilidad, hay un primer corte abrupto con la situación de profunda violencia cultural y política del bienio 1974-1976, y luego la inédita y compleja violencia instrumentada desde el estado terrorista desde 1976.<sup>141</sup> Pero está

<sup>140</sup> Otro dato significativo: en el Instituto Di Tella, centro de experimentación inter artística—incluida la literatura—de los 60 rioplatenses, hace su primera presentación Almendra, junto a Los Gatos y Manal.

<sup>141</sup> De manera circunstancial, desde 1969 se comienza a hablar de rock argentino. Pero la denominación que predomina es la de rock progresivo, música progresiva, contemporánea o progresiva, a secas. La expresión rock argentino o nacional termina de tomar forma, junto con su consolidación como movimiento contestatario y alternativo, precisamente durante los años de la dictadura de 1976-1983.

aquel proceso previo de posibles pasajes de valores de cambio que, iniciado tímidamente o tangencialmente en el segundo lustro de los 60, había dejado abierta esta posibilidad que en nuevas condiciones logra concretarse en textos literarios novedosos que aparecen durante la dictadura de 1976-1983. Y esto porque, como se señala a propósito de otro periodo literario argentino, luego se dan las necesidades y las posibilidades de aquel pasaje de valores de uso en las culturas juveniles rockeras a valores de cambio en los lenguajes y códigos literarios, inclusive para representar o simbolizar en el arte literario situaciones nuevas difíciles de expresar en todos sus alcances, acaecidas durante el periodo histórico-cultural abierto en 1976. Es aquí cuando aquellos lenguajes alternativos devienen valores de cambio literario dentro de la narrativa culta escrita en la Argentina.<sup>142</sup>

### ¡No te dejes desanimar!<sup>143</sup>

*Cuando la noche te hace desconfiar / yendo por el lao del río /  
la paranoia es quizá nuestro peor enemigo  
("Hipercondombe")*

*No te dejes desanimar / no te dejes matar / quedan tantas mañanas por andar  
("No te dejes desanimar")*

*Películas (Charly) García y la máquina de hacer pájaros (1977)*

Debido a la censura, persecuciones y exilios internos y externos, los artistas de diversos movimientos musicales politizados que se habían consolidado durante los 60 y 70 y habían adquirido notable popularidad sienten

<sup>142</sup> Dice Andrés Avellaneda sobre las formas de la cultura popular surgidas durante el primer peronismo: "Las formas de la cultura popular sólo van a adquirir un valor de cambio literario en la década del sesenta, cuando narradores como Juan José Hernández o Manuel Puig echen mano en los medios de comunicación masiva—la radio, el cine, la revista popular— como principio de organización de formas narrativas dedicadas precisamente a relevar un mundo provinciano fijado en la década del cuarenta y en los primeros años de la del cincuenta." (Avellaneda, 1983: 22) Cuando un valor de uso cultural pasa a ser un valor de cambio literario, puede llegar a producirse una renovación de la lengua desde lo artístico, porque puede llegar a articularse una crisis de lo literario con una crisis en el lenguaje por los cambios transformados en la dinámica social. En estos casos, las obras literarias pueden llegar a condensar su máximo cambio en contenidos y formas en sus códigos retóricos y genéricos, trabajo del artista, receptores y contextos (White, 2011: 310).

<sup>143</sup> Tributo al tema de *Películas*. Pujol titula así su capítulo sobre el año 1977 (2013: 47-78).

interrumpidas de manera violenta sus trayectorias a partir del bienio 1974-1976. Desde artistas del movimiento folklórico "Nuevo Cancionero" hasta músicos de la denominada "Canción de protesta" pierden temporal incidencia en el país a partir de dicho bienio por la férrea censura y el control represivo. Por esto, y a pesar de su posición marginal y de ser también víctima de la represión, el rock argentino deviene, en tanto manifestación artística y cultural alternativa, ejemplo de "una especie de erupción espontánea del discurso opositor" (Masiello en A.A.V.V., 1987: 16). Como Masiello a la vez detalla:

... el rock combinaba una serie de discursos incompatibles, integrando materiales nacionales y extranjeros, sirviéndose del folklore popular y extrayendo elementos de la cultura de élite. Por consiguiente, si bien otras formas musicales (las de Horacio Guarani, César Isella y Mercedes Sosa) fueron completamente silenciadas durante los primeros años del Proceso, el rock, aprovechando su propio espacio libre ilimitado, integró los materiales populares de la tradición folklórica e indirectamente politizó sus letras. El fenómeno musical durante los años de la dictadura, como observa Pablo Vila, era tanto una clave de las necesidades sociales de la juventud como la realización de sus placeres artísticos. (Masiello en A.A.V.V., 1987: 17)

Es en este marco donde se destacan las músicas, letras y propuestas de bandas como Porsuigieco, Vivencia, Pastoral, García y la máquina de hacer pájaros, Serú Girán, Pappo's Blue, Riff, Invisible, Spinetta Jade, Pedro y Pablo, Los abuelos de la nada, Sumo y Virus, entre otras, o las producciones solistas posteriores a 1976 de León Gieco, Charly García, Luis Alberto Spinetta, Pappo, Litto Nebbia y Miguel Abuelo, entre otros.<sup>144</sup>

Diferentes corrientes del rock adquieren entonces en este marco mayor masividad y además convocan a la identificación de las culturas juveniles con sus propuestas, temas y lenguajes, los cuales además terminan de contaminar positivamente los lenguajes y códigos literarios de escritores residentes en el país o en el exilio y comienzan a circular de manera más significativa por

<sup>144</sup> Algunos músicos del movimiento rockero se van del país alrededor de 1976: Edelmiro Molinari y su banda Aquelarre, Moris, Miguel Cantilo y Pedro Durietz (del dúo Pedro y Pablo [1968-1995], inicialmente llamados Los cronopios). Otros, como León Gieco y Litto Nebbia, se van por periodos durante los años dictatoriales debido a las amenazas que reciben y a la asfixia creativa que experimentan debido a la censura de varias de sus composiciones y actuaciones en el país. Hay casos, como gran parte del repertorio de 1968-1975 de Pedro y Pablo, que son directamente censurados por la dictadura desde 1976.

sus obras (Kurlat Ares, 2007). Si los anteriores movimientos musicales censurados o directamente prohibidos en el país desde 1974-76 ya no podían ejercer su crítica frente a las esferas culturales oficiales de la dictadura, los movimientos rockeros que adquieren una mayor adhesión durante dichos años canalizan de maneras novedosas aquellas críticas, descontentos y búsquedas alternativas, desarrollando de modo parcial y en general menos directo, más metafórico, simbólico y alegórico, un cuestionamiento casi en tiempo real al estado de cosas dictatorial. Y aquí confluyen interdiscursivamente con las búsquedas estéticas y de sentidos construidas en esa época por ciertas propuestas literarias alternativas. Lo cual en parte se da porque en un primer momento:

Con el golpe militar de 1976 aparece en nuestro país el miedo como atributo social: por miedo, la sociedad civil se repliega sobre sí misma en el marco de una situación de vacío de referentes. En un intento muy profundo de redefinir las identidades políticas tradicionales, el proceso militar procede a desarticular los colectivos [...] Toda forma de reunión colectiva es peligrosa y por lo tanto se la prohíbe o controla [...] El movimiento juvenil no es ajeno a este acontecer. Muy por el contrario, la cultura del miedo lo tiene como protagonista privilegiado, en la medida en que es sobre los jóvenes que se descarga el grueso de la represión [...] Y mientras el movimiento estudiantil y las juventudes políticas poco a poco van desapareciendo como marco de referencia y sustento de identidades colectivas, el movimiento del rock nacional se afianza como ámbito de la constitución del “nosotros”. (Vila en Jelin, 1989: 84-85)

La dictadura se propone como uno de sus objetivos eliminar las tradiciones políticas y socioculturales de las mayorías sociales para así disciplinar una sociedad rediseñada según su proyecto político. En este marco adquiere centralidad el control y la “reeducación” de los jóvenes siempre “sospechosos”, que frecuentemente pueden andar en “cosas raras” según la mirada del régimen. El movimiento del rock nacional es uno de los pocos espacios que puede preservar ese “nosotros” que ya se había alcanzado a constituir en el primer lustro de los 70 y que, al no definirse como visiblemente ideologizado y político, no es un objetivo inicial de la censura y la represión. De aquí que, aun siendo un movimiento inicial de ruptura y contracultura, a partir de 1976 el movimiento rockero en la Argentina tiende a preservar —y reelaborar

de manera permanente— sus propias tradiciones contraculturales, por lo menos durante el periodo 1976-1983. Y es precisamente la tradición de los masivos recitales —afianzados como tales desde 1970— uno de los elementos que logra mantener aquel “nosotros” juvenil (aunque no exclusivamente) y de clases medias (aunque no exclusivamente) a pesar de los contextos.

A lo anterior se suma otro elemento crucial en dicho movimiento: las diversas revistas especializadas que desde sus inicios acompañaban su desarrollo. Entre varias, cabe mencionar a *Pelo* (1970-2000), *Mordisco* (1974-1976) y en particular *Expreso imaginario* (1976-1983), donde interactúan y se reelaboran en la etapa lo psicodélico, lo clásico y lo reciente de la cultura rock y el público lector, que a su vez manifiesta en sus páginas su mirada escéptica o desalentada ante la nueva realidad socio-cultural y frente a esto mantiene en resistencia existencial y cultural el valor de aquel “nosotros”. Por lo señalado y en relación al rock argentino, 1976-1977 se caracteriza “no (como) un periodo donde pueda apreciarse un incremento en la venta de discos del género, dado que lo que se estaba procesando era una necesidad social y no una cuestión estética” (Vila, 1989: 85). Aun así, y si bien es cierto que durante 1976-1977 decae la cantidad de discos grabados, ciertas producciones como las de las bandas de (Charly) García y la máquina de hacer pájaros (1976-1977), Invisible (1974-1976) liderada por Spinetta, y Pappo’s Blue liderada por Roberto “Pappo” Napolitano (aparte de los registros solistas de músicos como los mencionados), no sólo evidencian una continuidad sino inclusive por momentos críticas veladas —y no tanto— a lo que ocurre en el entorno socio-cultural, tal como se puede apreciar en los versos de dos canciones de *Películas* que abren este apartado. Pero, insistimos, lo central es la preservación de aquel “nosotros” en los recitales de la etapa, lo cual lleva a que finalmente la dictadura accione, controlando y boicoteando los mismos sobre todo entre 1978 y 1979 —lo que Pablo Vila denomina el “afianzamiento del régimen y crisis del rock”:

El movimiento intenta refugiarse en pequeños escenarios, principalmente de colegios y de sindicatos, no obstante lo cual la ofensiva es de tal envergadura que hacia fines de 1977, ante la imposibilidad de hacer recitales, gran parte de los conjuntos se disuelve, y los principales músicos deben emigrar al exterior para poder seguir trabajando. De esta manera, el año del mundial del fútbol, encuentra al movimiento del rock replegado sobre sí mismo. (Vila en Jelin, 1989: 90)

El año 1978, sobre todo con la realización del Mundial de Fútbol en la Argentina, es la coyuntura de mayor consenso social de la dictadura. También es cuando se ha consumado –pero esto no es visible en el momento– la mayor cantidad de desapariciones, exterminios y persecuciones por parte del estado terrorista. Con esto coincide la crisis del movimiento del rock argentino, jaqueado a su vez por el predominio de la transnacionalización de la música sustentada en el aparente éxito de la política económica de la dictadura, manifiesta en particular en el éxito de la música disco.

Pero dicha etapa de crisis y resistencia del movimiento en vez de resultar en su fragmentación y dispersión se traduce en la recomposición tanto a nivel musical como de las manifestaciones sociales y la reconstitución de las identidades etarias y culturales que lo conforman. Esto se manifiesta con el “resurgimiento del rock (1980-1981)” en el marco a su vez de la “Crisis del Proceso” (Vila en Jelin, 1989: 94). Es algo que se expresa de múltiples maneras: una renovada realización de recitales masivos; la aparición de nuevos festivales en distintas zonas del país; la recuperación de la iniciativa de producciones musicales y artísticas; la continuidad de las revistas del rock y sus imaginarios, y la gradual ampliación de su público. En este marco, es significativa la nueva reunión en 1980 de la mítica banda Almendra (Luis Alberto Spinetta, Emilio del Guercio, Edelmiro Molinari y Rodolfo García) y su gira nacional, que el régimen militar trató de obstaculizar y censurar debido al poder convocante y la apelación de por sí transgresora y crítica de este tipo de fenómenos. También es entre 1978 y 1982 que Serú Girán (integrada por Charly García, David Lebón, Oscar Moro y Pedro Aznar) publica los discos *Serú Girán* (1978), *La grasa de las capitales* (1979), *Bicicleta* (1980), *Peperina* (1982) y *Nollos por mí, Argentina* (1982), que ejercen una crítica alusiva a la situación existencial y cultural-política de la etapa basándose en logradas y eficaces metáforas, casi soslayando la denuncia política explícita y con un lenguaje alegórico deliberado –alegoría que a veces se inspira enteramente en una obra literaria como ocurre con “Alicia en el país” de Serú Girán– para superar la sistemática censura cultural y artística.<sup>145</sup>

Por lo señalado, debido a sus características particulares y las funciones diversas que por su propia dinámica adopta, el movimiento rockero argentino

termina de conformarse como un componente crítico que inicialmente no estaba en el foco de la censura y la represión, desde la música y su imaginario en general pero también como movimiento social anti convencional y definitorio de las culturas juveniles. Es por esto –considerando el eco público del rock desde 1980– que durante la presidencia de Roberto Viola el régimen intenta modificar su política hacia la sociedad civil y trata de dialogar con algunos referentes del movimiento, intento que se frustra porque aún en un contexto muy ambiguo en relación a la virtual perpetuidad del régimen, el potencial cuestionador del movimiento era más potente que sus posibilidades de adaptación (Pujol, 2013: 186-199). Y es lo cuestionador –y sus zonas de ambigüedad– lo que inclusive se exaspera en los años dictatoriales finales.

En efecto, dentro del movimiento rockero argentino se acentúan tanto la diversidad de manifestaciones musicales críticas a la dictadura como su protagonismo dentro de las contradicciones que atraviesa la sociedad particularmente durante 1982. Esto se manifiesta en la impensada revalorización mediática de la música rockera argentina –que en general había sido atacada en términos culturales y mediante la represión y la censura debido a que rompía con la ideología ultraconservadora impulsada culturalmente por la dictadura– en la coyuntura del conflicto de Malvinas y el Atlántico Sur. Si bien el heterogéneo y hasta contradictorio movimiento del rock argentino había recuperado una masiva adhesión y protagonismo desde 1980-1981, su acceso a los medios masivos –salvo en las revistas especializadas– había sido limitado. Pero durante el conflicto de Malvinas la oportunista reacción del régimen militar contra la cultura anglosajona alentó a los medios masivos a difundir y promover la música en español. Aquí el rock argentino adquirió una inesperada revalorización masiva, inclusive parte de su producción e intérpretes que durante esos años habían sido censurados por el mismo régimen.

---

cipales centros de distribución reciben un listado oficial donde se les informa sobre los autores y temas musicales cuya difusión se considera inconveniente [...] en una lista entregada hace varios meses figuraba la letra del tango ‘Cambalache’ (Avellaneda, 1986: 221-222) Y Pujol especifica que la lista negra incluía “Ayer nomás” de Moris y Pipo Lernoud; “Canción de amor para Francisca”, “La historia ésta” y “Las dulces promesas” de León Gieco; “Viernes, 3 AM” de Charly García; viejos éxitos de los 70 como “Hoy te queremos cantar” de Moretto-Mellino, “Me gusta ese tajo” de Spinetta y “La marcha de San Lorenzo” en la versión de Billy Bond y la Pesada; y temas extranjeros como “Otro ladrillo en la pared” de Pink Floyd, “Tiéndete, haz el amor” de Queen, “Cocaine” de Clapton, “Creos que soy sexy” de Steward, y Joan Baez que “era fuertemente castigada con tres canciones en rojo” (Pujol, 2013: 93).

---

<sup>145</sup> En 1981 comienza a trascender públicamente en el país el poder de la censura y la existencia de “listas negras” de temas y/o músicos de difusión prohibida o restringida: “El diario *Clarín* informa sobre la prohibición de difundir 242 temas musicales: Periódicamente, las empresas discográficas y los prin-

En ese contexto, y en el marco de la solidaridad con la juventud movilizada hacia el Atlántico Sur como componente fundamental de las tropas militares, tuvo lugar un “Festival de Solidaridad Latinoamericana” con el lema “Mucho rock por algo de paz” que, además de reunir a setenta mil personas en torno a los nombres de Spinetta, Charly García, León Gieco, Ricardo Soulé y Miguel Cantilo, entre otros, significó la culminación de esa adhesión masiva. Este Festival expuso una de las contradicciones que atraviesan una parte del rock argentino de la etapa: devenir casi en tiempo real un inesperado, novedoso y eficaz elemento crítico de la cultura dictatorial, inscribiéndose a la vez ambiguamente en algunas de las coyunturas de la misma, sobre todo porque su potencial ideológico y político no respondía estrictamente a los encuadres tradicionales de concepción de lo ideológico y político. Esto se aprecia hasta en sus paradojas en ese momento de Malvinas, cuando una de las canciones que corona el mencionado Festival es “Sólo le pido a Dios” de León Gieco, una canción profundamente pacifista compuesta –y luego censurada– en 1978 por aludir al conflicto con Chile desatado por la junta militar por la disputa por el Canal de Beagle. Esa misma canción en 1982 se vuelve una expresión de adhesión crítica desde lo pacifista en apoyo a la juventud protagonista de un conflicto, Malvinas, que se cree popular.

Tras la derrota de Malvinas se acelera el desgaste del régimen dictatorial y el rock sigue creciendo en popularidad y protagonismo, evidenciando cada vez más su presencia como componente opositor revulsivo y anti convencional (sintetizado multitudinariamente en la expresión “¡El que no salta es un militar!” que acompaña y cierra los recitales del periodo). Ese momento se define por algunos rasgos salientes como son, en primer lugar, la consolidación definitiva del movimiento rockero argentino como un protagonista social importante y a ratos decisivo, no entendido (a diferencia de otras representaciones políticas y sociales más institucionalizadas) como un movimiento identitario homogéneo sino como “posiciones subjetivas articuladas [...] múltiples y contradictorias [...] estados afectivos *hacia su propia cultura propia* [...] espacio determinado por alianzas afectivas, modos de relacionarse en el mundo y de sobrevivir en el mundo” (Grossberg citado por Favoretto, 2014: 18-19). Además, como producto del periodo de “aguante” contra la dictadura atravesado desde 1976, se consolidan y diversifican sus tradiciones contraculturales, sus referentes y propuestas, y la cantidad y calidad del corpus artístico. No es un dato menor que

bandas hoy clásicas del rock argentino como Serú Girán, Spinetta Jade o Riff surgieron en ese periodo, innovando en función de caminos posteriores y a la vez cumpliendo funciones críticas en aquellos marcos. Al final de aquella etapa, entre el final dictatorial y la primera posdictadura, aparecieron los nuevos referentes que realimentaron la fuerza contestataria o al menos transgresora del heterogéneo movimiento. En ese momento se vuelven más visibles Virus, Patricio Rey y los Redonditos de Ricota, Sumo, Soda Stéreo y Los Abuelos de la Nada (segunda época), entre otras bandas que comienzan a aparecer en escena en los circuitos *underground* en los últimos años de la dictadura.

Durante este momento histórico-cultural alcanzan su culminación muchas poéticas del rock que provienen de los 60 y 70 y surgen otras. A la vez, sus oyentes y seguidores adquieren nuevos códigos y hábitos, además de ampliarse notablemente la cantidad de adherentes al movimiento rockero no sólo en cantidad sino asimismo en generaciones. Lo cual es antesala de la etapa siguiente de profesionalización que se consolida desde 1984-1985, pero además es el momento correlativo donde el rock comienza a incorporarse de modo constitutivo y más definido a la narrativa argentina cuyos potenciales lectores podían llegar a estar más familiarizados con aquellas culturas y tribus del rock. Así, lo señalado en las líneas anteriores apunta a mostrar, desde un acotado pero significativo corpus literario, que no es casual que sus diálogos con los lenguajes y códigos rockeros también permitan revisar críticamente y con novedosos matices los marcos dictatoriales.

## Los países de las damas eléctricas

*Un río de cabezas aplastadas por el mismo pie / juegan criquet bajo la luna.*

“Canción de Alicia” de Charly García, en “Bicicleta” (1980) de Serú Girán

*Canta, canta aunque estés distante / canta tus penas de hoy.*

“Maribel se durmió”, dedicado a las Madres de Plaza de Mayo por Spinetta,

*Bajo Belgrano* (octubre de 1983)

Leemos en *Respiración artificial* (1980) de Piglia: “Te diré que aquí llegan unas noticias *terroríficas* sobre el frío que hace en Europa [...] (¿Es cierto que en Londres hay prostitutas *negras*?) [...] lo que es yo, soy una especie de so-



námbula. Esto es un opio fenomenal. Buenos Aires parece Catamarca. (La grasa de las capitales ya no se banca más ¿Spinetta? Dixit)” (Piglia, 1988: 114-115). Quien así enuncia, en una carta dirigida a su hermano que realiza un doctorado en Física en Londres, es una adolescente argentina en pleno cursado del colegio secundario. Más allá del equívoco –adjudicar dubitativamente a Spinetta *La grasa de las capitales* de Serú Girán–, aquí interesan una serie de elementos que se enlazan en la novela de Piglia. En este capítulo III, se entrecruzan una diversidad de discursos (entre ellos la carta de la adolescente) que buscan no sólo dar cuenta de un momento de la sociedad argentina sino también mostrar los alcances de una posible ficción distópica que Enrique Ossorio imagina desde 1879 sobre el presente narrado (1979), manifestando la lectura paranoica que realiza el ilustrado censor Arocena cuyas lecturas buscan descifrar los sentidos ocultos de múltiples posibles complots. Arocena luego reflexiona, al darse cuenta de la distinción obtenida en Londres por el hermano de la adolescente: “Premios, pensó, se progresa. Ahora los neños de mamá se dedican a la física y sus hermanas se masturban con *Las flores del mal*” (Piglia, 1988: 118). Un elemento que aquí se evidencia son los mecanismos de la censura en 1979 (la historia básica de la novela se desarrolla entre 1976 y 1979). Pero además, en la densa trama del capítulo donde se conectan la ficción histórica de Ossorio con testimonios sobre un campo de exterminio, conversaciones y cartas cotidianas con la presencia omnipresente de Arocena, las referencias claves del rock nacional del bienio 1979-1980 se conectan en la sensibilidad de la adolescente con su rebeldía íntima frente al clima cultural argentino y la educación diagramada por la dictadura –manifiesta en sus ironías sobre las opiniones de su profesor de historia– y como códigos juveniles que la mantienen en un diálogo cómplice y en parte cifrado con su hermano a la distancia.

En cambio, “En mi columna de rock” de Rodolfo Fogwill, en la revista *Vigencia* en 1982, manifiesta lo siguiente:

La amplificación electrónica del sonido, que comenzó subrepticamente en la década del cincuenta (la picana comenzó a emplearse más o menos subrepticamente en la década del treinta) se volvió casi obligatoria desde los Beatles. La amplificación electrónica de las cuerdas tiene una serie de ventajas para la música contemporánea. Preguntarle a un músico de rock si estaría dispuesto a abandonar los recursos que la electrónica puso en sus manos sería preguntarle a un espe-

cialista en información si estaría dispuesto a prescindir de la picana, que es para su profesión un complemento insustituible y un compañero tan inseparable como son el cable, la llave DIN y los Fenders para el músico joven que se empecina en emitir los sonidos que su joven público demanda. (Fogwill, 2008: 51-52)

Considerando esto pensamos en el narrador del cuento “Muchacha punk”, del primer libro del autor titulado significativamente *Mis muertos punk* (1980), que a pesar de obtener un premio importante debe salir en una editorial alternativa creada por el mismo autor en medio de un estado adverso para la publicación de libros argentinos en el país. Aquellas citas del artículo de Fogwill se aproximan a la posición de quien enuncia en el cuento: un narrador argentino, urbano y de clase media, cínico respecto a todo y de paso por Londres, que se siente atraído por una muchacha punk aun cuando inicialmente tiene ideas despectivas respecto a los punkies. Esto se aprecia en sus descripciones y valoraciones de las amigas de “su” chica punk y en cómo describe a los amigos que están en su departamento: “hijos de puta malolientes” (Fogwill, 1980: 113). El relato juega al principio con lo estereotípico de lo punk, y las repeticiones del protagonista-narrador sobre aquello que se espera que sea lo punk hacen a dicho efecto. Así, el texto logra un efecto notable: todo puede ser estereotipo, hasta lo supuestamente “rebelde” y “transgresor” como sin dudas era lo punk en aquel momento. “Muchacha punk” puede leerse como un largo cuento sobre la impostura y la idea de lo falso que a la vez quiere generar un efecto de veracidad –el simulacro. Y además es un relato que problematiza el pasaje de traducción de código a código, de lenguaje a lenguaje: fingir que no es de origen hispano en un bar de españoles en pleno Londres para no ser incomodado con preguntas; suponer cómo actuará la chica que desea de acuerdo a la idea previa que tiene de su tribu urbana y cultural. El narrador se ubica en los pasajes de esos diferentes mundos culturales, de sus lenguajes y territorios. Todo lo cual culmina al conocer la verdadera casa y procedencia familiar de la muchacha punk: vive en una lujosa casa frente a Hyde Park y su padre ha sido un oficial de espionaje británico casado con una mujer aristocrática, crítica de museos en New York. Así, con un lenguaje provocativo el relato parece desmitificar lo supuestamente impostado y falso que lo punk pone en su lenguaje.

Es notable que este cuento con su carga satírica fuera publicado a poco tiempo del inicio del movimiento punk: la aparición a fines de 1976 en Londres de “Anarchy in the U. K.”, primer single de los Sex Pistols. Tratando de

recuperar el poder contestatario, rebelde y antisistema del rock-pop, el punk redefinió lo político—desde el aullido de lo privado, el cuerpo, la sexualidad, las diferencias desde lo marginal y étnico—frente a los marcos neoconservadores y neoliberales del thatcherismo y el reaganismo (Rodríguez en Marcus, 2013: XXVIII). La parodia y sátira en el cuento de Fogwill ponen en cuestión, desde una visión neoconservadora pero con un neo vanguardismo en lenguaje y procedimientos, el verdadero alcance de la revuelta punk cuando dicha revuelta era aún potente en el mundo anglosajón. Lo llamativo es que puede creerse que aún lo punk no había llegado a la Argentina. Y si bien es posible que Fogwill no estuviera al tanto del rock local, cabe tenerse en cuenta que ya algunos efectos del punk habían comenzado a circular en el país desde 1978: “Patricio Rey (y sus Redonditos de Ricota) se dio a conocer en junio (de 1978), con sus primeras presentaciones en el centro porteño. La noticia salió en *Pelo*: ‘Un grupo casi punk debutó en Buenos Aires’” (Pujol, 2013: 94). A pesar de la ironía acerca del verdadero impulso contracultural y rebelde del *ethos* rockero por parte de Fogwill, su poética es una de las primeras que percibe su intensidad. Y aun cuando su apreciación es reaccionaria respecto a lo contracultural, el narrador de “Muchacha punk”—y con él también el autor en este caso—no deja de asumir sus propias paradojas y contradicciones, pareciendo él mismo un simulacro tal como todo lo que ve alrededor. Y este juego espiralado de impostaciones y supuestas falsificaciones en el constante tono irónico del cuento apunta a cubrir lo ambiguamente reprimido, lo escondido en la memoria individual que a la vez se enlaza en lo social: “desde marzo de 1976 no he vuelto a hacer el amor con otras personas” (Fogwill, 1980: 117). Inclusive para este ligero y ambiguo narrador la noche londinense con su frío hostil también es una “noche de perros”, expresión muy propia de la Argentina de entonces y que adquiere sentidos todavía más densos (soledad, estar perdido en la multitud, sensación angustiosa de pérdida) en el tema “Noche de perros” de *La grasa de las capitales* (1979) de Serú Girán.

Algo similar—ironía satírica y percepción aguda a la vez—aparece en *Los pichiciegos*, donde los protagonistas, jóvenes conscriptos desertores del ejército argentino durante la guerra de Malvinas que están ocultos en una cueva, hablan con humor y acidez sobre la Argentina y el terrorismo de Estado, la represión, los desaparecidos y lo que escuchan en la radio, y comparan desfavorablemente el rock argentino con el rock inglés:

Pero la música de los ingleses era mejor: los argentinos pasaban mucho rock argentino, tipos de voz finita, canciones de protesta, historias de vaguitos de Buenos Aires. Los ingleses pasaban más folklore y tango, y cuando ponían rock, elegían el verdadero, americano, Presley [...] Por eso discutían los pichis: a algunos, a los porteños y a uno de los bahienses les gustaba Gieco [...] ¡Es un boludo!—decían los otros. El Turco y los tres Reyes pensaban así [...] Será boludo—defendía un porteño. ¡Pero se está llenado de guita! (Fogwill, 2010: 119)

En esta novela cuyo primer bosquejo se realizó entre el 11 y el 17 de junio de 1982, se perciben ecos de la situación del rock argentino durante la guerra de Malvinas y el éxito comercial de algunos referentes y líderes como Gieco, si bien se omite quizá por desconocimiento los conflictos de este rockero y otros con la censura y la persecución de la etapa.<sup>146</sup>

Pero Piglia y Fogwill, con sus diferencias de percepción desde sus obras artísticas, pertenecen a una generación inclusive anterior a la de ciertos pioneros del rock nacional. Igual que Edgardo Cozarinsky (1939), cuyo protagonista de *Vudú urbano* (1985) al pasear por el desolado Buenos Aires entre 1978 y 1980 piensa: “noches pasadas bailando con amigos, menos entusiasmados por la yerba que por Jefferson Airplane (¿O era Iron Butterfly?, ¿O Tangerine Dream?” (Cozarinsky, 2014: 25-26). En cambio es Marcelo Cohen, nacido en años cercanos a algunos de aquellos pioneros rockeros, quien en su novela *El país de la dama eléctrica* (escrita en Barcelona en 1981-82, traducción literal del fundamental—para la historia del rock-pop-blues—álbum *Electric Ladyland* de la Jimi Hendrix Experience en 1968) condensa, desde otro lugar que los anteriores escritores, una serie de imaginarios que desde el rock permiten revisar críticamente la época dictatorial, pensando en los exilios político-ideológicos pero sobre todo en su profundo impacto cultural, existencial y de lengua. La novela de Cohen gira en parte en torno a Martín Gomel, un joven rocker que con su guitarra llega a la isla de Montisú, huyendo de un clima autoritario en Europa entre los 70 y 80 pero también por-

<sup>146</sup> Al bosquejarse la novela en aquella fecha (según Fogwill), por primera vez la literatura se adelanta al rock en cuestionar casi en tiempo real lo ocurrido en lo histórico-político, ya que Charly García recién graba en agosto de 1982 su crítica a lo ocurrido en Malvinas, en “No bombardeen Buenos Aires” (incluido en *Yendo de la cama al living* del mismo año). En sentido similar, Los abuelos de la nada graban “Mil horas” en 1983 (Warley, 2007: 9-30).

que ha debido huir antes de la Argentina junto a su padre y su madre. A su vez, Martín quiere reencontrarse a Lucina –la supone en Montisú–, un amor que lo ha traicionado sentimental y económicamente. En París Martín ha dejado a su padre, quien debió exiliarse de la Argentina por razones culturales pero también por otras razones poco claras. Y en la isla vive su madre Julia, también exiliada y formada en parte en la pasada cultura utópica hippie. *El país de la dama eléctrica* evidencia desde sus rasgos constitutivos la culminación del pasaje que aquí examinamos y permite repensar la etapa dictatorial en que se escribe. Su héroe pertenece a esa cultura rocker sospechosa para la dictadura y todo en él –inclusive lo político e ideológico– se piensa en clave musical e imaginaria desde el rock. Va a la isla buscando reconstituir una comunidad o “tribu”, un “nosotros” real a partir de un “nosotros” imaginario personal que siempre lo acompaña, conformado casi siempre por Hendrix, Joplin, Jim Morrison, John Lennon y David Bowie. Inclusive su historia –el viaje en busca de mujeres perdidas, tanto su madre como Lucina– retoma en clave de rock un esquema fundamental del tango (en años en que ese género comienza a fusionarse con el rock en Argentina). Vemos aquí una total fusión de códigos, del rock y lo literario, que a su vez se enlaza con otro aspecto fundamental: cómo Cohen trabaja con estos elementos desde su poética y procesa las reformulaciones de la lengua argentina del momento donde percibe decisivos los códigos de las nuevas generaciones (Cohen en Molloy y Siskind, 2005: 35-55). Esto hace que la novela tenga varios planos de lectura que se abren continuamente a múltiples sentidos.

Por lo pronto, si comparamos la letra original del tema de Hendrix vemos que, como en éste, en la novela se huye a una isla para reinventarse. Y si bien dicha isla no es ajena a las amenazas de la represión y la censura, es un refugio posible para alejarse de los centros autoritarios y recomponer la identidad en la inevitable extrañeza de la distancia y el exilio. Aquí Martín busca recomponer aquel “nosotros” juvenil de resistencia de los años dictatoriales, rescatando a su vez dentro de las tradiciones del rock aquellas líneas que más lo identifican y tomando distancia crítica de otras. Cabe aquí recordar aquello señalado sobre la recuperación constante de tradiciones del rock de resistencia cultural, en particular en las épocas de crisis. Por eso Martín abreva en músicos y referencias como Hendrix para realimentar un ideario rockero que más bien quiere contestatario, alejado –desde su perspectiva– de las inge-

nuidades del hippismo (“Los hippies son unos pejetos”, Cohen, 2004: 19) y que contemporáneamente siente más afín al Bruce Springsteen crítico del neoconservadurismo norteamericano en *The river* (1980) o al Sting de The Police, antes que a otras vertientes más complacientes. Pero Martín no los asimila solamente desde la pasada tradición de Hendrix: también lo hace desde Moris y Manal, en particular desde su mítico tema “Jugo de tomate frío”, antes que desde el idílico Spinetta de “Muchacha de ojos de papel”. Así, la compacta construcción ficcional desde los códigos del rock de *El país de la dama eléctrica* se desarrolla, en relación a dichas culturas rockeras, desde adentro, desde una perspectiva interna generacional, y desde aquí alude a lo ocurrido en sus horizontes culturales –incluida la dictadura y el exilio. Pero hay algo más que manifiesta por qué esta novela de Cohen es una culminación en la serie analizada. Si su héroe es un rocker por primera vez en la novelística argentina, si la tensión de universos musicales codifica en parte tensiones ideológico-culturales, esta obra también puede ser leída como una alegoría –con una isla utópica como principal figura– y de este modo una lograda condensación estético-cultural construida de modo análogo y coetáneo a varios temas del rock argentino y extranjero. Si “Alicia en el país” retoma la obra de Lewis Carroll y le otorga nuevas funcionalidades, *Electric Ladyland* hace antes una operación similar con dicha obra literaria, y a su vez la novela de Cohen se construye por similares procedimientos constructivos. Y es así, íntegramente como obra, primera culminación de aquellos valores de uso de venidos valores de cambio literario y manifiesto a la vez de un trabajo reflexivo sobre la lengua.

## Cambios, hacia una época de raros peinados nuevos

*Si luchaste por un mundo mejor / y te gustan esos raros peinados nuevos /  
no quiero ver al doctor / sólo quiero ver al enfermero.*

“Esos raros peinados nuevos”, Charly García, *Piano bar* (1984)

En *Historia argentina* de Fresán, “La Roca argentina (12 grandes éxitos)” invoca al principio un verso de Bob Dylan (1941). Y “Gente con walkman” otro de “Ashes to ashes” de Bowie. Como los restantes cuentos de *Historia ar-*

gentina, imbrican en diversos códigos culturales rockeros—enlazados con los de las culturas masivas, los de literaturas cultas argentina y extranjeras— la exploración de sentidos y un novedoso regreso a ciertos tópicos cruciales de la historia argentina. Como en Cohen, pero con una escritura transparente comparada con la de aquél, desde estas narraciones se visitan, reelaboran y resignifican legados rockeros diversos, desde los clásicos de los 60—cuando se pasa del rock and roll al rock—hasta algunas rupturas dentro de esa tradición—Lou Reed y los Velvet underground, precursores del punk—y en interacción con ellos, referencias del rock argentino. Pero considerando lo señalado, “La Roca argentina” implica además otra cosa. Es un relato con el formato de un comentario en una revista especializada de rock. En otras palabras, es un género periodístico rockero devenido género literario. Constituye así otra decisiva manifestación de los valores de cambio que nos ocupan. Y tal vez por ello este relato sirve para contar—mediante una sucesión de comentarios de un imaginado “grandes éxitos”— la historia de “Julio Dellaroca (1940-1986)”, apócrifo precursor del rock argentino, con sus etapas y reelaboraciones de su música y visiones, en diálogo y conflicto con la realidad y sus transformaciones culturales. Así, otro aspecto destacado es que Fresán convierte en ambiguo héroe a aquel precursor con ciertos ecos de Miguel Abuelo, inspirado a su vez en ciertos momentos y aspectos de Bob Dylan (el último disco de Dellaroca se llama “Canto rodado”). Logra así completar lo que queda pendiente en la novela de Cohen: volver relato un precursor del rock nacional, quien además muere en 1986 al principio de la democracia.

Pensando en la serie que analizamos, este primer libro de Fresán la culmina y a la vez que indica un principio constructivo de casi toda su obra posterior, sugiere una línea que se prolonga en la más reciente narrativa argentina (Drucaroff, 2011: 48-155). Pero además, *Historia argentina* muestra que aquella asimilación estética de lo rockero y juvenil a lo literario, contactado con una revisión de lo histórico e incluso lo político desde aquel horizonte posdictatorial, podía desembocar en un trabajo irreverente, insolente con aquellos materiales. Más allá del éxito de lectores al aparecer el libro, esto generó críticas y polémicas en particular por el supuesto tratamiento liviano de lo ideológico-político.

Quizá haya que repensar lo anterior y considerar asimismo este primer libro de Fresán en la serie aquí propuesta, para apreciar que por el tipo de

nuevos códigos y géneros incorporados a su obra, las miradas de lo político y lo ideológico aparecen desplazadas pero no por ello dejan de sugerir provocativas indagaciones. Considerando aquello sobre lo que hemos reflexionado en estas páginas y la historia del pasaje de cambios entre rock y literatura trazada con epicentro en el momento dictatorial, tal vez en el marco de *Historia argentina* recuperen su sugestivo valor los cuentos “Aprendiz de brujo” y sobre todo “Soberanía nacional”, que giran en torno a la guerra de Malvinas y sus perspectivas. Porque si consideramos la función crítica del rock durante la dictadura pero a la vez las paradojas que lo atravesaron durante Malvinas, estos cuentos adquieren otro significado. La historia de Alejo en “Soberanía nacional”, un conscripto destinado a las islas que quiere ser atrapado por los ingleses para ir prisionero a Londres y ver en vivo a los Rolling Stones, adquiere otro alcance. Más allá de lo irreverente del tema y de la lógica supuestamente absurda del joven protagonista, el cuento sugiere el absurdo de una guerra que circunstancias históricas también aparentemente absurdas permitieron construir como real.

Así, estos cuentos de Fresán vuelven sobre su historia reciente—la de la sociedad pero también la personal y generacional de aquel momento—y con una irreverencia novedosa suscitan repensar ciertos alcances y resonancias políticas atravesadas también de paradojas y ambigüedades. Y a pesar de parecer tener “raros peinados nuevos”, dichos textos surgen en parte del proceso previo aquí trazado e invitan a leerlo con otros matices surgidos de marcos como los aquí sugeridos.

Como hemos analizado en las líneas precedentes, se pueden rastrear interacciones entre los lenguajes del rock y la narrativa argentina ya desde la década de 1960. Pero es entre inicios de los 80 y la primera posdictadura donde las mismas adquieren mayor intensidad, deviniendo los códigos formales, temáticos y semánticos provenientes del rock lenguajes que se incorporan—a veces como principios constructivos de los textos— a ciertas narraciones puntuales que a la vez resultan novedosas en el panorama literario. Y esto porque ha sido precisamente en la búsqueda de lenguajes culturales, ideológicos y artísticos alternativos al estado de cosas establecido por la dictadura donde se agudizó aquella interacción, donde se acentuaron los pasajes de cambio de valores artísticos e ideológicos de las esferas del rock a las esferas de la escritura y creación narrativa. A nuestro criterio, por esto mismo, aque-

lla coyuntura —entre la dictadura y primera posdictadura— resulta central para evaluar los dinámicos, complejos, puntuales y muchas veces demasiado sutiles vínculos entre rock y narrativa en Argentina. Por supuesto, quedan también otros pasajes complementarios de dichos vínculos que se deberían estudiar con detalle: los registrados entre rock y poesía o entre rock y teatro. O profundizar el análisis de la decisiva influencia de los géneros y mundos literarios, ya desde los 60, pero también agudizada desde el periodo dictatorial, en las letras e imaginarios de las culturas y músicas del rock argentino. Y queda, por supuesto, continuar indagando aquellos vínculos en la literatura posterior a *Historia argentina* hasta el presente. Pero nos ha parecido necesario volver sobre los pasos, en un gesto de memoria, y reparar en aquel momento crucial de dichos pasajes, los cuales abren posibilidades de revisar de diversas maneras —hasta paradójicas— el momento más trágico de la cultura argentina, reflexionando sobre esto desde lo poético, los sonidos y las furias de lo histórico, la sensibilidad, los imaginarios y los relatos.

## Bibliografía

- A.A.V.V. (1987). *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.
- ÁLVAREZ, JORGE (2013). *Memorias*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- AVELLANEDA, ANDRÉS (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983, 1 y 2*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . (1983). *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CASALI, EDUARDO, LAUTARO CASTRO y MAXIMILIANO CECI (2014). *Silencio marginal. Memorias del rock argentino*. Buenos Aires: Punto de Encuentro.
- COHEN, MARCELO (2004). *El país de la dama eléctrica*. Buenos Aires: Interzona.
- . (2006). “Pequeñas batallas por la propiedad de la lengua”. *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*, ed. Sylvia Molloy y Mariano Siskind. Buenos Aires: Norma.
- COZARINSKY, EDGARDO (2014). *Vudú urbano*. Buenos Aires: FCE, Serie del Re-cienvenido.
- DRUCAROFF, ELSA (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- FAVORETO, MARA (2014). *Charly en el país de las alegorías. Un viaje por las letras de Charly García*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- FOGWILL, RODOLFO (1980). *Mis muertos punk*. Buenos Aires: Tierra Baldía.
- . (2010). *Los pichiciegos*. Buenos Aires: El Ateneo.
- . (2008). *Los libros de la guerra*. Buenos Aires: Mansalva.
- FRESÁN, RODRIGO (2004). *Historia argentina*. Barcelona: Anagrama.
- GRINBERG, MIGUEL (1985). *Como vino la mano (orígenes del Rock Argentino)*. Buenos Aires: Mutantia.
- KURLAT ARES, SILVIA (2007). “El lenguaje de la tribu: Los códigos del rock nacional entre Charly García y Marcelo Cohen”. *Revista Iberoamericana* LXXIII, 218: 145-164.
- MARCUS, GREIL (2013). *Escritos sobre punk 1977-1992. En el baño del fascismo* (prefacio de Fermín Rodríguez). Buenos Aires: Paidós.
- MARCHI, SERGIO (2007). *No digas nada. Una vida de Charly García*. Buenos Aires: Debolsillo.

- PIGLIA, RICARDO (1988). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana.
- PUJOL, SERGIO (2013). *Rocky dictadura: crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Booket.
- SPINETTA, LUIS ALBERTO y EDUARDO BERTI (2014). *Spinetta. Crónica e iluminaciones*. Buenos Aires: Planeta.
- THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE. *Electric Ladyland*. MCA, 1997 (edición original de 1968).
- VILA, PABLO (1989). “Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil”. *Los movimientos sociales. Mujeres. Rock nacional. Derechos humanos. Obreros. Barrios*, comp. Elizabeth Jelin. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- WARLEY, JORGE (2007). Introducción y selección *La guerra de Malvinas (Argentina, 1982)*. Buenos Aires: Biblos.
- WHITE, HAYDEN (2011). *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

## ... Volver a empezar: de límites y rayuelas

Margherita Cannavacciuolo  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

...la memoria sigue siendo la capacidad de recorrer,  
de remontar el tiempo, sin que nada prohíba, en principio, proseguir,  
sin solución de continuidad, este movimiento.

(Ricoeur *La memoria, la historia, el olvido*, 2003, 129).

En un discurso de 1995 a los estudiantes a punto de graduarse en la Facultad de Educación de la Universidad de São Paulo, el profesor Luiz Jean Lauand afirmó que el ser humano es un ser que olvida. Frente al olvido, el recuerdo etimológicamente sería la capacidad de traer algo al corazón, porque el corazón se concibe como sede de la memoria.

Si se tuviera que utilizar una metáfora para definir el volumen que el lector acaba de leer, se elegiría la imagen de un *quipuz* en el cual a cada nudo corresponde un ensayo como relato que se opone al olvido de los hechos vinculados al terrorismo de estado en la Argentina, y que enfoca distintas prácticas y relaciones memoriales con ese período histórico. Los “nudos” temáticos más relevantes del presente estudio son, por lo tanto, la memoria, los tiempos y sus complejas relaciones.

En *Ser y Tiempo*, Martin Heidegger afirma que el tiempo no constituye un marco que se añade a la vida, sino la manera en que el ser humano —proyectándose en el futuro para repetir el pasado en el momento de la situación presente— da sentido a su existencia. En palabras del filósofo: “La temporización no significa una ‘sucesión’ [...] El futuro no es posterior al haber-sido, ni éste anterior al presente. La temporalidad se temporiza como futuro que está-sido-siendo y presentante” (339). Pasado, presente y porvenir conforman, por lo tanto, un fenómeno unitario que caracteriza el único horizonte posi-

ble de cualquier interpretación o desvelamiento de la verdad del ser. Dentro de dicha estructura temporalizante, que es la estructura de la decisión, se revela un rasgo constante de la temporalidad de la existencia, es decir, el movimiento metafórico del ser humano entre un “ahora-ya-no” del pasado y un “ahora-todavía-no” del futuro, a partir de su estar en la situación presente.

Movimiento cronológico y copresencia temporal confluyen en cierto sentido en la práctica memorial, según la formulación ricoeuriana. La memoria, parafraseando al filósofo francés, se configura como una instancia de relación con el pasado, a la vez que la cuestión que despierta es la relacionada con su *eikón*, imagen que se da como presencia de algo ausente marcada con el sello de lo anterior.

El problema de la representación mnémica está ligado desde sus orígenes platónicos a la cuestión de cómo distinguir los recuerdos verdaderos de los imaginarios. Según Ricoeur, la gran contrariedad del tratamiento filosófico de la memoria, desde Platón hasta Husserl, ha sido suponer dos criterios diferentes de distinción entre memoria e imaginación: uno externo que busca una imposible adecuación con una realidad ya no existente, y el segundo que apunta al mantenimiento del recuerdo a lo largo del tiempo: “esta conjunción entre estimulación (externa) y semejanza (interna) permanecerá para nosotros como la cruz de toda la problemática de la memoria” (2003: 21).

En *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (1999) y *La memoria, la historia, el olvido* (2003), el filósofo propone una síntesis resolutoria de los problemas planteados, introduciendo la temporalidad como criterio de distinción de la memoria y eliminando el de adecuación entre recuerdo y hecho del pasado.

Que la representación mnémica se caracterice por su aspecto temporal significa que existe un vínculo entre la impresión inicial y la representación presente, gracias al cual la memoria garantiza que algo *fue* en cuanto aconteció, pero no que la representación mnémica se ajuste o no al acontecimiento. Al mismo tiempo, según Ricoeur, de la memoria depende el sentido de ubicación del ser humano en el paso del tiempo: “...orientación de doble sentido, del pasado hacia el futuro, por impulso hacia atrás en cierto modo, según la flecha del tiempo del cambio, y también del futuro hacia el pasado, según el movimiento inverso de tránsito de la espera hacia el recuerdo, a través del presente vivo” (2003: 103. Por eso algo lejano cronológicamente puede resultar cercano en la intimidad memorial.

El hacer memoria implica, por lo tanto, un diálogo con los tiempos en donde el pasado no se encuentra desligado del futuro sino que puede configurar el futuro o viceversa desde un presente vivo en el que convergen ambas memorias, individual y colectiva.

Lo que se ha pretendido hacer a través de este volumen ha sido la elaboración de un dispositivo crítico para estimular la reflexión sobre el pasado dictatorial y post-dictatorial argentino y sobre sus huellas en el presente, a la vez que abrir nuevos caminos hermenéuticos para el futuro a través de distintas lecturas del pasado. Se ha querido “re-figurar” el debate académico sobre el tema, creando un espacio que interrumpa las *performances* del presente a través de la recuperación y modificación de la lectura del pasado, y que a la vez las innove. En ese sentido, cada artículo que compone este volumen, así como el volumen mismo, ponen ante los ojos de los lectores lo que Heidegger llama “momentos de visiones” puesto que permiten proyectar otras posibilidades pasadas desde el presente hacia el futuro.

Al mismo tiempo, al pretender reflexionar sobre las complejas cuestiones relacionadas con el terrorismo de Estado en la Argentina y sus consecuencias en los individuos, la sociedad y las artes, los ensayos que conforman el presente volumen deben ser concebidos como líneas de ese dispositivo que ahondan en él y exploran la fractura entre referentes memoriales y sus representaciones, construyendo nuevas instancias dialógicas entre los mismos.

Las problemáticas vinculadas al ámbito de la memoria se desatan a lo largo de los ensayos, identificándose en las “marcas físicas” permanentes del terror (Carreaga), o concretándose en “baldosas” que se reapropian del espacio público secuestrado por el terrorismo de Estado y lo modifican para “integrar a los ausentes en la trama de la existencia” (Strejilevich). El Río de la Plata llega a encarnar la huella “abyecta” de la memoria (Schindel), y la producción filmica argentina llega a fijar “momentos de memoria” (Zarco). El “discurso monológico” sobre la memoria se derrumba a través de la técnica del *collage* aplicada al espacio narrativo, permitiendo recrear en el presente el imposible encuentro entre padres desaparecidos e hijos (Vázquez). La memoria puede significar también la recuperación de la infancia como “caja llena de recuerdo” (Feierstein) o como lugar a partir del cual elaborar una “postmemoria” como categoría que incluya el devenir de la existencia (Souto). La relación con el pasado, sin embargo, puede llegar incluso a ser “irreverente”,

dando lugar a una (re)configuración de la identidad como “mutante” en quién la hereda (Cattarulla). La memoria del pasado puede reformularse, además, en “la múltiple autoría” del pseudotestimonio que lo “actualiza de manera permanente y viva” y “emancipa” la memoria del “recuerdo personal, individual, almacenado en el cuerpo del testigo” devolviéndolo al “cuerpo social” (Perassi), o puede “exceder el recuerdo” tomando la estructura de una “narración-construcción-pesquisa” y llegando al “pseudo-anti-biografismo” de cierta narrativa de la transición democrática (Magnani). La memoria es también relación entre instante y representación, donde un único hecho se puede traducir en puntos de vista distintos pero simultáneos (Reati); y, finalmente, se puede llegar a una significación de la memoria como “revisión crítica” de una época a través de la voz de la música rock y de su creación de nuevos e impactantes imaginarios (Bracamonte).

Las posibilidades transdisciplinarias que el tema abre, así como el rigor científico y ético de los textos, me llevan a sugerir la presencia de una rayuela entramada entre los ensayos aquí recopilados que permite establecer otros vínculos entre los mismos y abordar otras líneas interpretativas. El prefijo “trans” –tal vez inflacionado por la crítica contemporánea– me parece sin embargo necesario para remitir a la complejidad de cada estudio, complejidad que hace que se establezcan conexiones entre ensayos que no pertenecen a los mismos apartados, superando, de este modo, también las clasificaciones tal vez algo limitadas y limitantes establecidas por nosotros los compiladores.

Observado el volumen desde su realización final parece que las reflexiones sobre las problemáticas y dinámicas de la memoria en su esencia de relación con los tiempos apuntan al concepto de límite, entendido como horizonte gnoseológico, ético y estético pero también como ontología. Cada uno de los artículos recogidos resulta a su manera una “escritura del límite”, sintagma que se utiliza no sólo en el sentido que le da Mabel Moraña en su homónimo ensayo (2010), sino sobre todo en relación con los planteamientos desarrollados por Eugenio Trías en *Los límites del mundo* (1985) y *Lógica del límite* (1991). En ese segundo ensayo, en una de las muchas referencias al límite, Trías lo define como “un territorio habitable desde el cual se abre la posibilidad del sentido y la significación (logos, pensar-decir)” (1991: 20). En lugar de una idea negativa de límite y de frontera como “puro lugar evanescente [...] mero signo que determina el *nec plus ultra* de toda experiencia y aventura

del conocimiento o del lenguaje” (Trías, 1991: 22), se sugiere un nuevo concepto del límite, pensado positivamente y descrito en su positividad.

Entre el *datum* fenoménico de lo mundano –“mundo propio” o “mundo mismo”– y el enigma trascendente de lo hermético –“lo extranjero”– se da el espacio privilegiado del límite o frontera, “zona de en medio” (Trías, 1991: 21). Sin ese territorio liminar o fronterizo ni siquiera sería posible la experiencia de los otros dos. El límite encarna la ambivalencia de la línea fronteriza, que a la par divide y une los dos elementos situados a ambos lados, es “gozne” o bisagra (1991: 50) igualmente apto para el cierre y la apertura. Es espacio hermenéutico que permite que se establezcan y circulen relaciones entre los dos cercos opuestos, el del aparecer y el hermético; sin que por ello su separación se vea anulada.

En ese sentido, lejos de ser una categoría, el límite debería considerarse como aquello en relación con lo cual se produce el uso lingüístico correspondiente al “categorizar”; no se trata de un modo o una forma del decir, sino de aquello en relación con lo cual puede “decirse” o “pensarse” aquello que el *logos*, pensar-decir, intenta determinar y definir.

Siguiendo a Mabel Moraña, es cierto que todos los textos apuntan al límite entendido como inevitablemente ceñido a la existencia o presuposición de un afuera constitutivo, temporal, espacial, epistemológico, legal o identitario y vinculado a relaciones de poder y saber en continuo hacerse y deshacerse. Todas las propuestas nos obligan a reflexionar sobre los intercambios y conflictos que las fronteras ponen en circulación a distintos niveles, generando formas distintas de resistencia.

Parece, sin embargo, que al mismo tiempo que señalan (y delatan a veces) ese límite como “línea imaginaria” entre elementos y fuerzas antagónicos (Moraña, 2010: 11), los estudios que aquí hemos propuesto se empujan mucho más allá de la lógica oposicional propio/ajeno, dentro/fuera, centro/periferia, antes/después. Reafirman, en cambio, el límite como instancia positiva, espacio habitable como “franja amplia, densa y positiva” –en palabras de Trías–, espacio en el cual “se debate y se discierne la cuestión del *ser* y del *sentido*” (1991: 22).

Dejando como puntos firmes las connotaciones ético-políticas imposibles de desconocer o ignorar al hablar del límite, propongo volver a leer los ensayos aquí recopilados a la luz del cuño dualístico de límite que subyace a toda la propuesta de Eugenio Trías; es decir la idea de una escisión agonística, que enfrenta cualquier positividad –razón, ser o belleza– con su sombra –lo-



cura, nada, lo siniestro—, pero que lejos de anularse revela una tensión hacia un Absoluto o Fundamento hermético que se presenta como un Enigma.

Los ensayos resultarían “variaciones”, según el homónimo principio teorizado por el filósofo español (Trías, 1985, 1987, 1991), de la reflexión sobre la ontología y la estética del límite, reflexiones cuyo tema, sin embargo, resiste e insiste como incógnita y como enigma estructural” (1991: 222); de modo que cada texto se revela como una muestra de esta unidad escindida o escisión unitaria que es la naturaleza del límite, animado por la tensión por acceder a lo que se plantea como hermético y trascender la oposición, pero donde las oposiciones quedan potenciadas. En ese sentido, los ensayos habitan de manera distinta la “disimetría” (1991: 207 y 420) entre lo que puede decirse y lo que permanece oculto y en secreto, o silenciado por el pensar-decir.

Es así como propongo volver a aproximarse al volumen a partir del final, con una lectura por “saltos” guiada por la lógica del límite y su representación como objeto de reflexión y como “evidencia metódica” (1991: 405).

Música y arquitectura, según Trías, preparan y alfombran el terreno del signo lingüístico porque lo preceden en sentido lógico. Son artes precursoras situadas en el límite, que “dan forma a esa frontera ambiental previa a la proyección del mundo (de la significación y de la configuración icónica), produciendo sentido, *logos*, de naturaleza sensible” (1991: 63). Ambas se sitúan en el intersticio mismo entre naturaleza y cultura, o entre lo prelingüístico y el *logos*, elaborando y dando forma a este intersticio fronterizo.

Por esta razón he elegido empezar el recorrido a través de los ensayos a partir del texto de Jorge Bracamonte. La dimensión del habitar, fundamental en la formulación del límite, se sitúa en primer plano en la música; ésta antes de darse a una posible escucha, debe ser habitada. En este sentido, Bracamonte presenta la música rock como lugar originario, envoltura que se implanta en la franja joven de la sociedad argentina, arraigándose como hábito en su oído y dando forma a partir de ahí a una nueva manera del habitar. Antes de la fructuosa interacción entre campo literario y música rock, Bracamonte ilustra como el espacio sonoro en su fluir musical actúa de modo *sub limine* en relación con la conciencia del sujeto y produce “novedosos valores contraculturales y de cambio estético”, asumidos, porque habitados, por las jóvenes generaciones. Al mismo tiempo, en el caso analizado por Bracamonte, la música no sólo plasma el ambiente como hábitat del sujeto sino que ella

misma llega a envolver el terreno literario, convirtiéndolo en espacio habitable. La reflexión de Bracamonte se coloca en la línea de “entrecruzamientos entre los campos literarios y del rock”, espacio liminal privilegiado a partir del cual analiza cómo los lenguajes y códigos contra-culturales del rock argentino interactúan con los textos literarios generando “lenguajes transformados” que “permiten contar de otra manera historias y tramas contemporáneas” (Bracamonte) así como re-figurar la época dictatorial.

Colocadas entre naturaleza y cultura, la música y la arquitectura desde la frontera anuncian el mundo. Son artes fronterizas por excelencia que dan forma y sentido al límite porque se despliegan en él, y desde el límite hacen posible que el mundo se muestre como es, como un ámbito susceptible de ser habitado. Por lo tanto, de la música rock pasamos al habitar urbano-arquitectónico de las instalaciones sobre la memoria a las que alude el texto de Nora Strejilevich y al concepto de “urbanismo post-traumático” que sugiere Estela Schindel.

El ensayo de Strejilevich apunta al carácter figurativo-simbólico que es inherente a la arquitectura, puesto que en ella las figuras que diseña, carentes del recurso de los iconos y de los signos, desbordan en el horizonte del símbolo. Éste, por definición, une indirectamente una figura del mundo —con todo su espesor material— con un referente que se fuga en el que Trías define “el cerco encerrado en sí” (1991: 152), y se configura como enigma. Las “baldosas de la memoria” analizadas por Strejilevich ya no son solamente una estrategia de resistencia memorial y representación de una “presente ausencia” sino que son actos simbólicos y símbolos de las mismas.

En la misma línea, el agua del Río de la Plata se convierte en el análisis de Estela Schindel en metáfora visual que sintetiza la catástrofe de los años dictatoriales, espacio liminar que reúne la apariencia de la superficie con la presencia de un fondo inaccesible. La reflexión de Schindel explora la relación conflictiva entre Buenos Aires y Río de la Plata en los años 90, cuando la misión reparatoria de la entonces nueva política de urbanización choca con el carácter “abyecto” del río, lugar de ocultamiento y permanencia del crimen. Esta dialéctica constante que se entabla entre agua y ciudad se traduce en el concepto de “iconización incompleta” que Schindel propone, que remite al carácter de indeterminación del referente simbólico, huidizo y enigmático, por ser “una verdad que nunca se conocerá del todo, una historia que no se

llega a completar”. A mitad de camino entre la arquitectura y la pintura, la escultura determina un lugar, al igual que aquélla, pero da forma al lugar a través de un monumento que se ofrece a la visión y contemplación (Trías, 1991: 134). En este sentido, la referencia a la escultura que evoca al joven desaparecido Pablo Míguez, con la que Schindel empieza su reflexión, pone en tela de juicio dicha función. La escultura está colocada en la superficie del río y su rostro mira hacia él e imposibilita ser visto por los espectadores, con lo cual apunta a la configuración de un lugar problemático de existencia a la vez que remite a una inalcanzabilidad gnoseológica.

Si la arquitectura prepara el terreno al habitante de la frontera para que éste pueda habitar el mundo, la escultura de Pablo Míguez presenta a ese habitante des-enraizado de un lugar, lo cual permite introducir las problemáticas relacionadas al sujeto que habita –o no– el espacio. Siguiendo a Trías, la arquitectura da forma a algo que debe ser habitado y habitual; genera hábito, es decir, crea un dispositivo espacial que “incrusta en la piel del fronterizo” (1991: 48). La arquitectura, como la música, es “arte ambiental” (Trías, 1991: 55) que conforma un ambiente y que determina el carácter y la cualidad de la atmósfera o del aire que se produce entre el cuerpo y el ambiente. Éste está constituido por el nexo entre el territorio y el cuerpo; envuelve éste a modo de ámbito que lo circunda y lo instala en un territorio. El cuerpo, por lo tanto, queda afectado y alterado de una manera radical. Lo que de este modo se diseña es la forma posible (o no posible, añadiría yo) que el cuerpo puede adoptar. La arquitectura y el urbanismo producen un diseño del cuerpo y de sus modos específicos de ocupar el espacio en reposo o en movimiento. En este sentido, de los ensayos de Ana María Careaga y Liliana Ruth Feierstein la dictadura aflora como una arquitectura real y simbólica cuyas funciones originarias se traicionan, lo cual genera como consecuencia una relación distorsionada entre ambiente y sujeto.

En el análisis desarrollado por Careaga, la dictadura se identifica con los “lugares de muerte” creados por el mismo régimen que afectan al cuerpo del individuo y la sociedad. Dichos lugares son edificios cuya función inicial de habitabilidad del espacio y el tiempo se resemantiza en virtud de la identificación del sujeto como otredad amenazante, lo que conlleva una inhabitabilidad del espacio. Envuelto por esa atmósfera, el sujeto otro desaparece en primer lugar porque se le niega su relación “genuina” –como diría Trías (1991: 37)– con

el espacio puesto que “está sometido a condición de puro objeto” (Careaga). Sujeto no muerto sino cosificado y “borrado”, quitado de toda lógica temporal porque “ni vivos, ni muertos”, el desaparecido habita e inhabita el mundo como “presencia permanente de una ausencia” (Careaga).

A diferencia de otras artes, la arquitectura, como la música, actúa sobre el cuerpo del fronterizo de un modo inmediato y *sublimine*, interviene siempre en su preconsciente. Este para Freud actúa como bisagra entre el inconsciente y la conciencia. Ahora bien, la arquitectura se instala en esa frontera preconsciente sub-liminar, en diálogo hermenéutico con el inconsciente y su oscuro simbolismo. Dicho diálogo se escudriña en el estudio de Liliana Ruth Feierstein a través del examen del imaginario relacionado con el personaje de Alicia y el País de las Maravillas, al que varias obras artísticas durante y después de la dictadura acuden para representar una alegoría de la misma como modelo de sociedad trastocada. Los elementos que proceden de la literatura clásica infantil se convierten en el corpus analizado por Feierstein en forma de “metáforas invertidas” para representar el terror que envolvía la atmósfera y la vida durante aquellos años, a la vez que corresponden a las “estrategias del poder” para “buscar un efecto de infantilización de la sociedad” (Feierstein). La inversión es ya de por sí un acto simbólico en cuya realización afloran juntos lo maravilloso y el *Unheimliche*. En la sociedad así estructurada, del otro lado del espejo, se reformula la categoría de la desaparición como un “nunca existir” del otro, ya que es sólo “figura de una pesadilla del poder” (Feierstein).

El cine, ámbito de análisis de Julieta Zarco, parece una tentativa de dar rostro y vida a los sujetos borrados por el poder dicatorial porque incómodos sus ojos “hechizan” a los espectadores desde el marco de la pantalla. Microcosmos de todas las artes, el cine es el arte que logra sintetizar los caracteres del enmarque icónico de la pintura –que presupone un punto de mira, un encuadre de distinto carácter y una incorporación del habitat arquitectónico-paisajístico– con los caracteres de la trama argumental musical y literaria o novelística. La reflexión sobre las distintas “dimensiones políticas” (Zarco) que tienen las películas argentinas en los treinta años siguientes al fin de la dictadura se acompaña con la meditación sobre una evolución de las estrategias estéticas audiovisuales, relacionadas sobre todo a la representación del sujeto militante que encarna dinámicas cognoscitivas cambiantes, que evolu-

cionan de “no saber nada”, a “no saber nada, nada, o casi nada”, y a “saber todo, todo o casi todo” (Zarco).

Con la pintura, parafraseando a Trías (1991: 139-152), se celebra la génesis del sujeto, el habitante de la frontera como tal, enroscado en el límite del mundo, y se le da acogida y figuración. Aplicando a las fotos lo que el filósofo teoriza sobre las artes pictóricas, se podría decir que en aquéllas el sujeto aparece como rostro, como unos ojos que miran y toman posesión del ambiente, de la casa y de su atmósfera. Desde el marco de las fotos analizadas en el ensayo de Karina Vázquez, los sujetos son ojos que “observan” el mundo desde el límite de su desaparición. A medio camino entre la estética del límite planteada por la imagen pictórica y por las artes literarias, el artículo explora precisamente el intersticio que se origina a partir de su encuentro. Como en la pintura, las fotos que analiza Vázquez retroceden a “ese alumbramiento fundacional del mundo a partir de los ojos” que señala Trías (1991: 47), pero a diferencia de aquélla, en las fotos los ojos son confirmados a partir del establecimiento del nombre que los designa y les asigna como lugar desde el cual decir y contradecir, proponer y responder, hablar y escuchar, ejercer el *logos* como diálogo. Al mismo tiempo, la técnica del *collage* entre fotografías y textos verbales ya no se puede entender sólo como metáfora de la condición fragmentaria posmoderna, sino como espacio a partir del cual volver a plantear nuevas relaciones dialógicas con lo que el filósofo llama “referentes del silencio” (Trías, 1991: 266).

Si las víctimas del terrorismo de Estado “miran” desde el cerco hermético de su silencio, al lado de esos “sujetos borrados” por la dictadura aparecen otros sujetos que se ponen en diálogo con aquéllos. Estos sujetos toman y afirman el signo lingüístico, el cual sustituye la falta por ese *signo* que lo metaforiza o simboliza. Las conformaciones discursivas de estos sujetos es lo analizado por Emilia Perassi. Con la pintura se introduce el término medio entre el sujeto y la cosa “dada a ver” que sin embargo mira, no deja de mirar y que arranca del cerco hermético una revelación de sentido que se agota y se resuelve en esa imagen del rostro y de su imperiosa mirada. Me atrevo a aplicar estas palabras a la categoría pseudo-testimonial, o testimonio ficticio, planteada epistemológicamente y explorada por Emilia Perassi. La “múltiple autoría del testimonio originario” señalada por la autora como recuperada y resignificada por el pseudotestimonio, a mi manera de ver, hace que éste se configure como terreno donde se reúne el desdoblamiento fundacional entre

el “ojo mirón” del testigo de segundo grado o “sujeto diferido” (Perassi) y “el ojo” del testigo directo o “sujeto histórico” (Perassi) que mira—o habla—desde adentro de su propio discurso. En este sentido, la categoría teorizada por Perassi parece connotarse como cadena semiológica de segundo grado que posibilita otras cadenas semiológicas sucesivas, donde el significado y el significante del discurso formulado por el testigo directo se convierten en un nuevo significante en el discurso del sujeto diferido, sobre el que articular otros significados. Sin embargo, más que constituirse sobre el concepto de “robo” de Roland Barthes, el pseudotestimonio debe su riqueza dialógica al hecho de articularse a partir de un principio de “transitividad del yo en nosotros” (Perassi). Entre pintura y literatura, el testimonio ficticio se configura como arte en el cual el desdoblamiento apofántico de la pintura se traduce al terreno verbal: la cópula que entrelaza el oído que escucha y el habla que se da a escuchar.

En *La aventura filosófica* (1987), Eugenio Trías define al sujeto fronterizo como sujeto orientado e inmantado por el límite, por ese *límites* que lo instituye y constituye y que determina sus discursos como enunciaciones fronterizas. Se trata de un sujeto constituido desde el límite y en virtud de ese límite. Luz Celestina Souto, Jordana Blejmar, Ilaria Magnani y Camilla Cattarulla presentan distintas y prolíficas representaciones de los hijos o descendientes de las víctimas de las dictaduras, seres fronterizos porque son “seres-en-falta”, a partir de los cuales la subjetividad debe ser pensada otra vez. Dichos sujetos aparecen armados y constituidos desde el límite en virtud de una doble ruptura y eclosión con un pasado hermético, de ahí que se encuentran entre una dimensión pre-verbal que se podría definir afectiva o prelingüística guiada por la categoría de amor-pasión, que es la dimensión de su relacionarse con el mundo, y la dimensión del cerco hermético que resulta referente esquivo y resistente a todo decir y significar, pero cuya ruptura abre la posibilidad misma del habla, del decir.

En este sentido, la falta que constituyen ontológicamente los hijos de las víctimas del terrorismo de Estado argentino se traduce, en el análisis de Luz Celestina Souto, en la conformación de una identidad sub-versiva porque es continuamente sub-vertida, en permanente relación con algo que ya no está pero cuya ausencia sigue afectando la vivencia presente; son cuerpos que acusan las consecuencias inmediatas de la desaparición. Dicha condición lleva a la recreación de una niñez cercenada por la presencia hermética e in-

accesible de los padres, donde el hermetismo radica en su ausencia. El “quiebre entre la experiencia vivida [...] y la contada” (Souto) es el límite a partir del cual enuncian su discurso; este espacio fronterizo se alimenta de las actitudes opuestas de “espera” y “búsqueda”, las cuales confluyen en la ficcionalización que algunos de ellos hacen de su niñez en sus obras. La hibridación de géneros se convierte en replanteamiento y tal vez superación de la lógica oposicional verdad/mentira y memoria/olvido, y en la propuesta de una “falsedad urdida sobre los recuerdos” a la luz de la cual “todo relato sobre el pasado puede devenir ficción” (Souto).

En la misma línea, el documental y el libro *non fiction* que analiza Jordana Blejmar, precisamente por su naturaleza intergenérica o contra-genérica, se revelan como movidas por un principio de narratividad liminar, porque son frutos de sujetos que se definen por su voluntad de restablecer un vínculo afectivo con el cerco hermético de los padres desaparecidos a través de la palabra, junto al deseo de “apropiarse de la herencia traicionándola” para de este modo prescindir y liberarse de esta necesidad (Blejmar). La tensión formal y ética que anima las dos obras analizadas por la autora representa la “unión escindida” que caracteriza el sujeto como ser fronterizo. La puesta en duda del género documental y del ficcional, y el cuestionamiento de la ética sacrificial y épica, delatan una dimensión trágica de la subjetividad y de su enunciación, y apuntan a una nueva ética como entrecruzamiento de pasión y *logos*.

El enigma que yace en el fondo del cerco hermético, más allá de cada apariencia, a la vez que conforma el ser fronterizo se concretiza en el hueco entre recuerdo e imaginación que mueve la búsqueda de los protagonistas de las novelas argentinas contemporáneas que son objeto del original análisis de Ilaria Magnani. Estos personajes son representaciones de sujetos liminares porque se presentan como detectives, voluntarios o involuntarios, que emprenden una pesquisa para llenar el vacío, camino que no se lleva ni en una resolución ni en una afirmación, sino más bien en un “sentimiento de inacabado que interroga a los personajes y al lector” (Magnani). El resultado es que el sujeto se descubre como viviendo en una zona intermedia entre su voluntad de ubicarse frente al pasado y el sentido de algo irresuelto que le provoca el enfrentamiento con la raíz del mal.

Camilla Cattarulla lleva más allá la reflexión al elaborar y aplicar el concepto de “mutante” al sujeto que habita en el límite porque él mismo es límite

del mundo, ya no como identidad que tiene que asumir sino más bien como conciencia en nombre de la cual volver a pensar la identidad misma. Al ser estos sujetos ya “situados en la frontera entre el pasado (vivido indirectamente), el presente (que acusa el trauma pasado) y un futuro que aparece nebuloso” (Cattarulla), el carácter resbaladizo de su existencia no es punto de llegada ni de partida sino más bien etapa ya en acto de un “proceso de mutación” (Cattarulla) que se desarrolla dentro del sujeto de la novela. El proceso llega a afectar y replantear sus entornos familiares donde la naturaleza dualística del límite sobrevive en el hecho de que estas familias son “reales e imaginarias a la vez, en la que nadie es exactamente lo que parece” (Cattarulla). En ese sentido, lo mutante se presenta como principio intersticial que pone en comunicación y permite explorar los ámbitos de ser y parecer.

La noción de “*sentimiento dilemático* o contradicción irresoluble” elaborada por Fernando Reati apunta no sólo a la condición fronteriza del sujeto sino que se extiende al ámbito colectivo e histórico. A través del recorrido por el estado individual revolucionario de Roberto Quieto –presentado a la vez como víctima y victimario, héroe y traidor, prisionero de un rol colectivo pero deseando la intimidad de lo individual– Reati llega a una “epistemología de la incertidumbre” como criterio movedizo de representación de la colectividad argentina en tanto subjetividad. Se termina la lectura del ensayo y del volumen con la imagen del huevo de la serpiente a la cual hace referencia Reati, metáfora de la dictadura y de cualquier régimen totalitario. Dicha imagen vuelve a abrir el debate sobre la ontología del límite y sus representaciones estéticas puesto que une lo que pertenece tanto a lo fenomenológico como a lo hermético, algo que se vislumbra pero no se ve en su totalidad y no se conoce, y cuyo peligro, por lo tanto, permanece latente pero presente.

Así es como cada uno de los ensayos que componen el presente volumen se inscribe en la dimensión hermenéutica de una razón fronteriza, crítica y auto-reflexiva, que se esfuerza por alcanzar las claves de acceso a las problemáticas históricas, políticas, éticas, morales, culturales y afectivas que yacen detrás y quedan después del terrorismo de Estado en la Argentina, problemas y preguntas con las que se establece una pugna interminable. Al mismo tiempo, los textos representan la unión –límite– entre el esfuerzo especulativo por desentrañar, interpretar o volver a plantear –hermenéutica– y la resistencia que el objeto –lo hermético– opone en su repliegue. Son una muestra de cómo esa línea fronteriza,

borde u orilla puede ensancharse para llegar a convertirse ya no sólo en un confín que es posible pasar, trasgredir o volver a colocar, sino más bien en un espacio de demora y reflexión hermenéutica y epistemológica; un terreno animado por una tensión de resolución de los conflictos y contradicciones pero que antes que nada los desenmascara y subraya.

## Bibliografía

- HEIDEGGER, MARTIN (1993). *Ser y Tiempo*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini.
- MORAÑA, MABEL (2010). *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana.
- RICOEUR, PAUL (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. París: Arrecife.
- . (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- TRÍAS, EUGENIO (1985). *El límite del mundo*. Barcelona: Ariel.
- . (1987). *La aventura filosófica*. Madrid: Mondadori-España.
- . (1991). *La lógica del límite*. Barcelona: Destino.

## Participantes

### **Jordana Blejmar**

Nacida en Buenos Aires (Argentina), estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires y recibió su maestría y doctorado en la Universidad de Cambridge, Inglaterra. Actualmente es investigadora en la Escuela de Artes de la Universidad de Liverpool y trabaja en un proyecto sobre arte lúdico (“toy/game art”), trauma y memoria en América latina. Entre el 2014 y el 2015 fue investigadora de un proyecto sobre arte digital latinoamericano financiado por el Arts & Humanities Research Council de Gran Bretaña. Enseñó literatura y cine latinoamericano en las universidades de Liverpool, Manchester y Cambridge. Entre 2012 y 2014 fue titular del área de Estudios Hispánicos en el Institute of Modern Languages Research de la Universidad de Londres. Desde el 2003 colabora en distintos postgrados virtuales del área de Educación de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Argentina. En 2006 formó parte del equipo *A 30 años del golpe*, del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología. Es miembro del comité directivo del Centre for the Study of Cultural Memory (Londres). Ha co-curado exhibiciones de arte y fotografía en Buenos Aires, Liverpool y París. Es co-editora junto a Natalia Fortuny y Luis Ignacio García de *Instantáneas de la memoria: Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (2013); junto a Natalia Fortuny de un dossier sobre posmemorias latinoamericanas en *Journal of Romance Studies* (2013); y junto a Ben Bollig de un dossier sobre poesía argentina contemporánea en *Bulletin of Hispanic Studies* (2016).

### **Jorge Bracamonte**

Doctor en Letras Modernas y Profesor Titular de Literatura Argentina III, Escuela de Letras, Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Ha enseñado en Saint Mary's College of Maryland. Investigador Adjunto de Carrera del CONICET, ha sido becario de este organismo de investigación, de la Fun-

dación Antorchas y de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba (SeCyT-UNC). Codirige la Colección Ediciones Académicas de Literatura Argentina (EALA) de Corregidor. Además de artículos en volúmenes colectivos y revistas nacionales e internacionales, ha publicado los libros *Los códigos de la transgresión. Lengua literaria, lengua política y escritura contemporánea en la narrativa argentina* (2007); *Contra la mediocridad. Individuo, multitud y Estado en cuatro ensayistas argentinos* (2009); y *Macedonio Fernández: una pasión teórica. Conocimiento, ciencias, arte y política* (2010). En codirección con María Marengo, en 2014 publicó por Alción Editora el libro grupal *Juegos de espejos. Otriedades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo*.

### **Margherita Cannavacciuolo**

Doctora y docente en la Universidad Ca' Foscari de Venecia, donde obtuvo el título de *Doctor Europaeus* en “Studi Iberici, Anglo-americi e dell’Europa Orientale”. Ha publicado trabajos en revistas y volúmenes nacionales e internacionales sobre los mecanismos autobiográficos en Guillermo Cabrera Infante, la simbología en la poesía de Jorge Luis Borges, los lenguajes mitológicos en las narrativas de Lydia Cabrera, Abilio Estévez y José Emilio Pacheco, y en la poesía de Ernesto Cardenal, los procesos de construcción del imaginario en las narrativas de la migración de Hebe Uhart, Griselda Gambaro y Nisa Forti, la relación entre memoria y representación en la narrativa de Juan Villoro y la relación entre imagen y escritura literaria en los cuentos de Julio Cortázar y de José Emilio Pacheco. Entre sus ensayos se señalan: “Resemantización del mito como figura de la modernidad: *La sangre de Medusa* de José Emilio Pacheco” en *Anales de Literatura Hispanoamericana* (2010); “Sistema mítico y proyecto revolucionario: *Quetzalcóatl* de Ernesto Cardenal” en *Rassegna Iberistica* (2012); “Hacia una mitología de la muerte: *El navegante dormido* de Abilio Estévez” en *Verbum Analecta Neolatina* (2012); “Viajes y tramas simbólicas: *El mar que nos trajo* de Griselda Gambaro” en *Revolución y Cultura* (2012); y “Repoblar el recuerdo: fracturas temporales en *Arrecife* de Juan Villoro” en *Rassegna Iberistica* (2013). Es autora de las monografías *Habitar el margen. Sobre la narrativa de Lydia Cabrera* (2010) y *Miradas en vilo: la narrativa de José Emilio Pacheco* (2014).

### **Ana María Careaga**

Nacida en Buenos Aires y de nacionalidad argentina y francesa, es psicoanalista, licenciada en Psicología y egresada con diploma de honor de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires (UBA), donde es docente en la Cátedra Psicoanálisis Freud I a cargo del Prof. Dr. Osvaldo Delgado. Como sobreviviente de un campo de concentración ha declarado como querellante y testigo de concepto en varias causas y juicios por delitos de lesa humanidad y genocidio cometidos durante el terrorismo de Estado en la Argentina, y continúa trabajando en la tarea de investigación, denuncia y difusión de estos procesos y de la lucha por la memoria, la verdad y la justicia. Desde la particular intersección de su práctica profesional y su experiencia personal, ha participado en numerosos congresos y seminarios nacionales e internacionales. También es autora de artículos sobre la temática publicados en el diario *Página/12*, en las revistas *Imago Agenda*, *Nómada* (UNSAM) y de la *Asociación Americana de Juristas*, entre otras. Ha participado en libros como *Psicoanálisis: restitución, apropiación, filiación* (compilado por Alicia Lo Giudice para el Centro de Atención por el Derecho a la Identidad de Abuelas de Plaza de Mayo, 2005), y más recientemente en *Consecuencias subjetivas del terrorismo de Estado* (Cátedra Psicoanálisis Freud I, 2015), entre otros. Ha sido secretaria de derechos humanos de la Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires y directora del Instituto Espacio para la Memoria (IEM), donde dirigió la colección *Cuadernos para la Memoria*, la revista *Espacios* y el *Diario de los Juicios*, entre otras publicaciones especializadas en derechos humanos y memoria. Actualmente coordina el dispositivo de Psicoanálisis y Derechos Humanos en el Hospital de Clínicas dependiente de la UBA.

### **Camilla Cattarulla**

Doctora en Estudios Americanos (Universidad de Roma Tre), es Profesora Titular de la cátedra de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas en el Departamento de Lenguas, Literaturas y Culturas Extranjeras de la Universidad de Roma Tre. Es coordinadora del Doctorado en Estudios Euro-Americanos (Universidad de Roma Tre), directora de la sección hispanoamericana de la revista *Letterature d’America* y de la colección “Viento del Sur” (Nova Delphi Libri). De 2009 a 2015 ha sido vicepresidenta de la Asociación Italiana de Es-

tudios Iberoamericanos (AISI). Sus ámbitos de investigación abarcan la literatura de viaje, identidad nacional, inmigración italiana en América Latina, exilio, iconografía y literatura, literatura y política, prácticas y representaciones de la comida en las literaturas hispanoamericanas, temas sobre los cuales ha publicado monografías, artículos y ensayos en volúmenes colectivos y revistas italianas y extranjeras. Entre sus publicaciones se señalan: *Di proprio pugno. Autobiografie di emigranti italiani in Argentina e Brasile* (2003); *Lazzardo e la pazienza. Donne emigrate nella narrativa argentina* (con Ilaria Magnani, 2004); *Identità americane. Corpo e nazione* (2006); *Lo sguardo esiliato. Cultura europea e cultura americana fra delocalizzazione e radicamento* (comp. con Cristina Giorcelli, 2008); *Escrituras y reescrituras de la Independencia* (coord. con Ilaria Magnani, 2012). En 2014 publicó la edición crítica de *Cocina ecléctica* (1890) de Juana Manuela Gorriti.

#### **Liliana Ruth Feierstein**

Nacida en Buenos Aires, se doctoró en Filosofía en Heinrich Heine Universität (Düsseldorf, Alemania). Actualmente es investigadora del CONICET y profesora de historia transcultural del judaísmo en el Instituto de Ciencias de la Cultura de Humboldt Universität zu Berlin. Ha sido fellow del European Research Council y del Seminario Rabínico Latinoamericano. Es autora de *Habitar la Letra: Judaísmo, escritura y transmisión* (2011), y de *Astillas en la memoria: de fantasmas, heridas y ausencias en los discursos de educación indígena en México* (2008). Además, compiló con Lior Zylberman *Narrativas del terror en América Latina* (2015), y con Vera Gerling *Traducción y Poder. Sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados* (2008). Sus últimos artículos sobre la temática son “A Quilt of Memory: The Shoah as a Prism in the Testimonies of Survivors of the Dictatorship in Argentina” (2014), y con Ricardo Feierstein “Written Contraband: The Jewish Resistance Press during the Military Dictatorship in Argentina 1976-1983” (2014).

#### **Ilaria Magnani**

Nacida en Roma (Italia), es doctora en Estudios Americanos por la Università degli Studi di Roma Tre en Italia y enseña literatura hispanoamericana en la Università degli Studi di Cassino y del Lazio Meridionale. Se ocupa de

literatura argentina contemporánea, emigración y aporte de la presencia italiana, con particular interés en las temáticas de la identidad, la memoria y la hibridación lingüística. Ha publicado *Tra memoria e finzione* (2004), y *Lazzardo e la pazienza* (2004, con Camilla Cattarulla). Compiló *Il ricordo e l'immagine* (2007), y con Camilla Cattarulla *Escrituras y Reescrituras de la Independencia* (2012). Es además autora de ensayos en revistas y volúmenes colectivos. Ha traducido y realizado un estudio crítico de *Oasis en la vida* de Juana Manuela Gorriti (*Un'oasi nella vita*, 2010) y *Mar de olvido* de Rubén Tizziani (*Il mare dell'oblio*, 2012). También ha traducido narrativa y ensayos del español, francés y catalán para varias editoriales. Ha sido secretaria de la Asociación Italiana de Estudios Iberoamericanos (AISI) en los años 2009-2015.

#### **Emilia Perassi**

Catedrática de literatura hispanoamericana en la Universidad degli Studi di Milán, dirige la revista *Otras Modernidades* y la colección *Idee d'America Latina*, dedicada a la traducción de la ensayística latinoamericana contemporánea. Ha sido presidenta desde 2009 hasta 2015 de la Asociación Italiana de Estudios Iberoamericanos (AISI). Sus intereses de investigación se centran en las relaciones literarias entre Italia e Hispanoamérica; la literatura de la migración; y la narrativa dictatorial y postdictatorial del Cono Sur desde la perspectiva del testimonio. Entre sus ensayos se cuentan: “El Informe. El otro cruce de los Andes. El policlimático Libertador de Martín Kohan” en *Escrituras y reescrituras de la Independencia* (compilación, edición e introducción de Camilla Cattarulla e Ilaria Magnani, 2012); “Testis, superstes, testimonium. Colectivizar memoria: la literatura italiana y la dictadura argentina” en *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura* (2013); “Argentina di Renata Mambelli. Dalla fine all'inizio del mondo” en *Scritture migranti* (E. Perassi, S. Regazzoni e M. Cannavacciuolo, Venecia, 2014); “Explorando la historia argentina a través de un mito italiano: *La máscara sarda* de Luisa Valenzuela” en *Altre modernità* (2014); “Imágenes de la Revolución mexicana en la literatura italiana” en *Otras miradas de las revoluciones mexicanas (1810-1910)* (ed. H. Iparraguirre, M. De Giuseppe, A. M. González Luna, México, 2015). Es editora con Laura Scarabelli de *Itinerari di cultura ispanoamericana. Ritorno alle origini e ritorno delle origini* (Novara, 2011), y de *Letteratura testimoniale in America Latina* (Milán, 2015).



### **Fernando Reati**

Nacido en Córdoba (Argentina), desde 1991 enseña narrativa latinoamericana en Georgia State University (Atlanta) con particular énfasis en la literatura argentina de la posdictadura y las políticas de la memoria. Es autor de *Nombrar lo innombrable: Violencia política y novela argentina, 1975-1985* (1992); *Postales del porvenir: La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal, 1985-1999* (2006); y junto con Mario Villani, *Desparecido. Memorias de un cautiverio (Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA)* (2011). Es compilador de *Autos, barcos, trenes y aviones. Medios de transporte, modernidad y lenguajes artísticos en América Latina* (2011); junto con Mirian Pino compiló *De centros y periferias en la literatura de Córdoba* (2001); y junto con Adriana Bergero compiló *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990* (1997). Ha publicado sobre literatura, cine, teatro, trauma y memoria en revistas y libros especializados de Argentina, Estados Unidos, Chile, Italia, Ecuador, Venezuela, México, España, Alemania y Hungría. Fue director del Center for Human Rights and Democracy de su universidad y actualmente codirige un programa de verano sobre posdictadura y derechos humanos en la Argentina.

### **Estela Schindel**

Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires, donde ejerció la docencia en temas vinculados a filosofía de la técnica, historia de las ideas, y la relación entre arte y medios. Como becaria del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) realizó una estadía de investigación sobre la responsabilidad civil en dictadura en el Centro de Investigación sobre Antisemitismo de la Universidad Técnica de Berlín, y se doctoró en Sociología en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín (2004). Su tesis doctoral es un estudio acerca de las representaciones sociales sobre los desaparecidos durante la última dictadura argentina. Fue miembro fundador del colectivo artístico migrantes ([www.migrantes.org](http://www.migrantes.org)) y trabajó como autora y consultora independiente para la agencia de cooperación alemana InWent (GIZ) en el programa sobre memoria histórica *Contra el olvido* implementado en El Salvador, Guatemala, Colombia, Perú, Bolivia y Paraguay. Realizó su investigación postdoctoral en las Universidades de Heidelberg y Constanza en el marco del proyecto “Narrativas del Terror y la Desaparición” auspiciado por el Consejo

Europeo de Investigación. Es autora de *La Desaparición a Diario. Sociedad, Prensa y Dictadura* (2012) y de artículos sobre la relación entre memoria, arte y espacio público así como las dinámicas sociales de la exclusión, publicados en revistas científicas y culturales de América Latina y Europa. Coeditó los volúmenes *Urbane Erinnerungskulturen im Dialog: Berlin und Buenos Aires* (2009), *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires* (2010), y *Space and the Memories of Violence. Landscapes of Erasure, Disappearance and Exception* (2014). Actualmente es coordinadora científica del colegio de doctorantes “Europa en el mundo globalizado” e investigadora en el centro de excelencia “Fundamentos culturales de la integración social” de la Universidad de Constanza, con un estudio sobre las fronteras exteriores de la Unión Europea.

### **Luz Celestina Souto**

Nació en Mar del Plata (Argentina) y se doctoró en Filología Hispánica en la Universitat de València con la tesis “Ficciones sobre la expropiación de menores en el Régimen Franquista y la apropiación de menores en la Dictadura Argentina: El exterminio ideológico y sus consecuencias en la narrativa actual”. Actualmente es profesora asociada de la Universitat de València y miembro de los grupos de investigación *Artelope*, *Consolider TC/12*, y el microcluster *Cultura y Sociedad en la era digital*. También es colaboradora externa de *Diálogos transatlánticos: España y Argentina* *Campo editorial, literatura, cultura, memoria* (Universidad Nacional de La Plata, Argentina). Asimismo, integra el comité de redacción de *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, y en el n° 3 coordinó el monográfico “Representaciones culturales de la apropiación de menores en el régimen franquista y en la dictadura argentina”. Ha publicado en revistas académicas y en libros de Argentina, Brasil, Canadá, España, Francia, Italia y México. Entre sus líneas de investigación destacan la literatura española y latinoamericana de los siglos XX y XXI, la memoria histórica en España y Argentina, y el Siglo de Oro Español.

### **Nora Strejilevich**

Nació en Buenos Aires (Argentina) y se doctoró en la Universidad de la Columbia Británica (Vancouver, Canadá). Desde 1991 ejerció la docencia en varias universidades de Norteamérica y es ahora profesora Emérita de San

Diego State University (Estados Unidos). Ha dado seminarios sobre terrorismo de Estado y literatura en el Cono Sur en San Diego State University, en la Universidad de Chile y en la Universidad de Milán (Italia). Es autora de *Una sola muerte numerosa*, galardonada con el premio nacional Letras de Oro (Miami, Estados Unidos, 1996), traducida al inglés como *A Single, Numberless Death* (2002), al alemán como *Ein einzelner vielfacher Tod* (2014), y adaptada al teatro en Michigan (2002). Es también autora de *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay* (2006). Sus artículos sobre literatura testimonial, memoria y sobrevivencia así como sus relatos y poemas han aparecido en libros y revistas especializados de Argentina, Brasil, Canadá, Chile, Estados Unidos, Nicaragua y Méjico. Ha participado en centros de investigación sobre estos temas en Estados Unidos (Virginia Foundation for the Humanities y Five Colleges Women Studies Research Center, Massachusetts), Chile (Proyecto Fondecyt), Alemania (Universidad de Konstanz) y Argentina (Centro de Estudios del Genocidio, Universidad Tres de Febrero).

### **Karina Elizabeth Vázquez**

Nació en Buenos Aires (Argentina). Es Socióloga (Universidad de Buenos Aires) y Doctora en Literatura Latinoamericana (University of Florida, EE.UU). En la actualidad es Profesora Asistente en la Universidad de Alabama (Tuscaloosa). Ha sido Profesora Visitante en Dartmouth College y ha dictado seminarios en la Universidad de Masaryk (República Checa). Enseña cursos de español, literatura y culturas visuales latinoamericanas, política contemporánea y relaciones entre género, clase y etnias en Latinoamérica. Sus áreas de investigación son la representación del trabajo en la narrativa y el cine, la novela de aprendizaje, el realismo y los interrogantes éticos y filosóficos a los que conducen las relaciones entre lo visual y lo discursivo. Realiza proyectos de aprendizaje a través del trabajo de servicio con la comunidad. Es autora de *Fogwill: Realismo y mala conciencia* (2009), *Aprendices, obreros y fabriquetas: el trabajo industrial en la narrativa argentina del siglo XX* (2013) y *Construir el presente desde la lectura crítica del pasado / Cuestionar el pasado desde la crítica del presente. Un homenaje a Félix Bolaños* (de próxima aparición en 2016), trabajo co-editado con Grazyna Walczak (Valdosta State University) y Claudia García (University of Nebraska–Omaha). Sus artículos sobre

literatura, cine, teatro, masculinidades y trabajo han aparecido en revistas y libros especializados de Estados Unidos, Argentina, Chile, México, Inglaterra y la República Checa.

### **Julieta Zarco**

Nació en Buenos Aires (Argentina) y es Doctora de investigación en Lingüe, Culture e Società por la Università Ca'Foscari de Venecia (Italia) así como Doctora de investigación en Ciencias Sociales y Humanas por la Universidad Nacional de Quilmes (Argentina). En 2014 obtuvo el título de *Doctor Europeus* por la Universitat de Barcelona (España) y por The University of Cambridge (Inglaterra). Es Becaria de investigación y Ayudante de cátedra en el Departamento de Studi Linguistici e Culturali Comparati de la Università Ca'Foscari de Venecia. Es autora de *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina (1983-2013)* (Biblos) publicado en 2016. Sus estudios se concentran en la filmografía argentina postdictatorial que aborda la última dictadura militar, y en el cine y la literatura de inmigración en el contexto Mediterráneo. Es coautora del proyecto MELILF (Migration Everyday Life. Iberian Literature and Films), un archivo digital dedicado a los estudios sobre la vida cotidiana y la producción cinematográfica y literaria en España. Es miembro e International Advisor de MIGRA (Database of Migrant Writers in Iberian Languages), de la Universidad de Santiago de Compostela y la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGYC). Ha participado en congresos nacionales e internacionales y sus artículos se han publicado en revistas especializadas y volúmenes colectivos.

