



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN
SECRETARÍA DE POSGRADO

La experiencia del amor en las producciones estéticas de hijos e hijas de militantes detenidos/as desaparecidos/as. La construcción de un archivo afectivo.

Lucas Gerardo Saporosi

Tesis para optar por el grado de Magíster en Historia y Memoria

Directora Alejandra Oberti. Universidad de Buenos Aires. Universidad
Nacional de La Plata

La Plata, 01 de Junio de 2018

Índice

Resumen	6
Agradecimientos	8
Parte I	
Capítulo primero: Los afectos y la memoria. La construcción de un problema de investigación.....	10
I. Memoria, transmisión y el legado de responsabilidad.....	10
II. Planteamiento del problema. La cuestión de los afectos en la construcción de memoria.....	16
II. A. Planteamiento de la hipótesis de trabajo.....	21
II. B. Más allá del giro afectivo. La potencialidad de los afectos para el análisis de la memoria y sus vínculos con la historia reciente.....	21
II. C. La construcción de un “modelo socio-histórico de los afectos”. Una aproximación a las “economías afectivas”.....	25
II. D. El modelo socio-histórico de los afectos y la memoria como escena de contacto	28
III. La experiencia amorosa. Aproximaciones teórico-epistemológicas.....	33
III. A. Amor y experiencia.....	33
III. B. El amor y la dimensión política. Singularidad, impropiedad y ambivalencia.....	35
III. C. El amor entre las dudas y las certezas. La crítica a las idealizaciones.....	39
III. D. La experiencia del amor como operación hermenéutica.....	43
Capítulo segundo: Los afectos, las transformaciones socio-históricas y los desplazamientos historiográficos. Un estado de la cuestión y las condiciones de emergencia de las producciones estéticas de memoria sobre la militancia revolucionaria de los años setenta.....	48
I. Transformaciones históricas y desplazamientos historiográficos. Un análisis del contexto de emergencia de las producciones estéticas de memoria realizadas por hijos e hijas de militantes.....	48
I. A. Los ochenta. Democracia y la construcción del pasado reciente..	49
I. B. Los noventa. Hegemonía neoliberal, nuevos movimientos sociales y	

desplazamientos historiográficos.....	51
I.B.1. H.I.J.O.S.: repertorios, expresión y afectividad.....	52
I.C. Los dos mil. Kirchnerismo, las políticas de la memoria y la consolidación del campo de estudios sobre el pasado reciente.....	59
II. Las formas del afecto y las producciones estéticas de memoria.....	62
II.A. La estética de lo inacabado, la poética de las ruinas y las narrativas de la ausencia del sentido.....	62
II. B. Espectros amados y las figuraciones de la memoria como prácticas poéticas testimoniales.....	66
III. Hacia una crítica del concepto de posmemoria.....	72
III. A. Sobre lo específico de la posmemoria y de la memoria vicaria.....	74
III. B. El problema de la nominación y la “segunda” generación.....	78
III. B. 1. La experiencia y el testigo.....	80
III.B.2. La posmemoria y la cuestión de los afectos.....	81
Capítulo tercero: Los afectos y los modos de abordar un proceso de memoria. Aproximaciones metodológicas a la construcción de un archivo afectivo.....	84
I. Experiencia, cuerpo y archivo.....	84
II. La construcción de un archivo. Debates e implicancias metodológicas.....	86
II. A. Derrida y el Mal de Archivo. La función arcóntica y el poder de consignación...	88
II. B. Otra forma de archivo: la marca corporal.....	89
II. C. Arlette Farge y la seducción del archivo.....	91
III. La construcción de un archivo afectivo. Una reflexión posible a partir de Ann Cvetkovich y Sara Ahmed.....	94
III.A. La construcción de historias afectivas. La temporalidad queer y los modos de pensar el pasado.....	98
IV. Las series y las escenas, o cómo construir el “archivo afectivo” a partir las poéticas testimoniales del corpus de trabajo.....	99

IV. A. Primera operación: lógicas de aproximación y de oposición. La distinción entre ejes y series.....	99
IV. B. Segunda operación: la construcción de escenas. Análisis, montaje y lectura.....	101
IV. C. Acerca del montaje: lo imaginal y lo narrativo.....	102
IV. D. Acerca de la lectura obstinada y reparativa.....	103
IV. E. Tercera operación: hermenéutica y escenas de diálogo.....	105
Parte II. La construcción de un archivo afectivo: la experiencia del amor en las poéticas testimoniales de hijos e hijas de militantes detenidos/as-desaparecidos/as	
I. Introducción.....	107
Capítulo cuarto: Primera Serie: La experiencia del amor como vector de búsqueda y clave de lectura. La construcción de una mirada amorosa.....	111
I. La experiencia imaginal de la memoria. Dar a verse entre imágenes y transitar la escena de contacto con el pasado. Los casos de Papa Iván, Los Rubios y M.....	111
II. Ángela Urondo Raboy y la construcción de una mirada amorosa.....	120
III. Raquel Robles y la experiencia del cuidado. La construcción de una escena de amorosa entre hermanos en Pequeños Combatientes.....	123
IV. Marta Dillon y la experiencia corporal del amor.....	127
V. La experiencia del amor y la transfiguración filial como escena de contacto. Acerca de Los Topos y 76 de Félix Bruzzone.....	132
Capítulo quinto: Segunda Serie: La experiencia del amor y la reconfiguración de las formas de vínculo e identidad.....	145
I. Tensiones filiatorias, la identidad de “hijos/as de” y los imaginarios revolucionarios en las experiencias de memoria de Carri, Prividera y Roqué.....	145
II. La experiencia del amor y las tensiones en la construcción identitaria en ¿Quién te creés que sos? de Ángela Urondo Raboy.....	153
III. La experiencia amorosa y las tensiones en la identidad. El caso de Pequeños combatientes de Raquel Robles.....	159
IV. La experiencia del amor y la reconfiguración de las formas de vínculo e identidad en Aparecida de Marta Dillon.....	166

V. Entre las certezas y las dudas, entre la crítica y la idealización. Las tensiones identitarias en las producciones de Félix Bruzzone.....	171
Capítulo sexto: Tercera Serie: El amor y una forma singular del duelo.....	180
I. Duelo, sepultura sensorial y escenas públicas de afección.....	180
II. ¿Quién te creés que sos? y el proceso de elaboración de Ángela Urondo Raboy.....	186
III. Pequeños combatientes y el proceso de elaboración del duelo de Raquel Robles...	189
IV. El amor y la elaboración del duelo en Aparecida.....	191
V. La transfiguración y el duelo en los textos de Félix Bruzzone.....	194
Parte III	
Capítulo séptimo: El archivo afectivo y la construcción de dos escenas. Los afectos y la memoria entre la política y la ética.....	199
I. La cuestión de la representación.....	199
I. A. A propósito de <i>Cuaterros</i> de Albertina Carri: archivo, representación y afectos.....	200
II. La construcción de dos escenas del archivo.....	206
II. A. La escena político-afectiva.....	207
II. A.1. La política y lo político.....	208
II. B. La escena ético-afectiva.....	211
Capítulo octavo: Palabras finales.....	218
Bibliografía	223

Resumen

La presente tesis se orienta a analizar la dimensión afectiva en ciertas producciones estéticas de hijos e hijas de militantes detenidos/as-desaparecidos/as, referidas al proceso de violencia, radicalización e insurgencia política de los años setenta. Específicamente, se atiende a la construcción de una “experiencia del amor” en el marco de estos procesos de memoria, cuya comprensión habilita un punto de entrada singular a los modos de recordar los acontecimientos del pasado y de intervenir en la esfera pública del presente. La configuración de esta escena amorosa de memoria en el corpus seleccionado se realiza a partir de un marco teórico-epistemológico basado en los aportes de la corriente transdisciplinaria del giro afectivo y de la teoría social contemporánea, y se estructura a partir de tres series analíticas, que pueden resumirse de la siguiente manera: una primera serie, asociada a la experiencia del amor como vector de búsqueda y clave de lectura; una segunda serie, vinculada a la experiencia del amor y a la reconfiguración de las formas de vínculo e identidad; y una tercera serie, asociada al amor como una forma singular del duelo.

La tesis contribuye a comprender cómo estas intervenciones han trascendido los debates en torno al campo del arte y han operado como interpretaciones singulares sobre la militancia revolucionaria de aquellos años. Esta operación hermenéutica puede articularse con un conjunto de transformaciones socio-históricas y de desplazamientos historiográficos ocurridos en la Argentina durante las últimas décadas, que, entre otras cuestiones, permitieron reconfigurar el campo de estudios sobre la memoria y del pasado reciente a través de la incorporación de ciertas inquietudes generacionales y modos novedosos de comprender los acontecimientos.

En este sentido, a partir de los años 2000, este conjunto de producciones estéticas realizadas por hijos e hijas de militantes detenidos/as desaparecidos durante la última dictadura irrumpieron sobre la escena pública de memoria e instalaron, con un fuerte acento en los afectos, una lectura singular sobre sus identidades y biografías, al mismo tiempo, que contribuyeron a revisar críticamente los idearios revolucionarios de sus padres y madres y sus lazos con las organizaciones político-militares. En este contexto también se produjo un diálogo relevante con otras producciones intelectuales y/o académicas referidas al tema.

A partir del análisis del corpus, el trabajo pretende desarrollar un conjunto de estrategias metodológicas a fin de construir un “archivo afectivo” que permita poner en relación las series analíticas presentadas en el transcurso de la tesis y revisar ciertas ideas asociadas a la “irrepresentabilidad” o “indecidibilidad” de los eventos de violencia, trauma y/o dolor. Para hacerlo, se asume una tarea fundamental de la práctica archivística vinculada a la construcción de escenas a partir de documentos y registros diversos.

La tesis se estructura a partir de tres partes. La Parte I consta de tres capítulos y se orienta a presentar el problema de investigación y a examinar su relevancia en el campo de estudios sobre la memoria, planteando los objetivos generales, las hipótesis de trabajo, la construcción del marco teórico de la investigación y los criterios fundamentales para la justificación del corpus de trabajo seleccionado (capítulo primero). Por otro lado, se analizan las condiciones de emergencia de las producciones estéticas, atendiendo por un lado, a la comprensión de las transformaciones socio-históricas de la Argentina post dictadura y, por el otro, a las tensiones y desplazamientos historiográficos operados sobre las formas de narrar ese pasado reciente. Asimismo, se busca reconstruir un posible estado de la cuestión y una revisión crítica del concepto de posmemoria y de su uso en el corpus seleccionado (capítulo segundo). Por último, este apartado propone la construcción metodológica del “archivo afectivo” y de las herramientas para abordar la dimensión afectiva en el corpus de trabajo (capítulo tercero).

La Parte II se constituye a partir de los capítulos cuarto, quinto y sexto, correspondiendo cada uno a las distintas series analíticas, y presenta el análisis de la problemática de investigación en el corpus seleccionado: *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, *M* de Nicolás Prividera (2007), *76* (2008a) y *Los topos* (2008b) de Félix Bruzzone, *¿Quién te crees que sos?* (2013) de Ángela Urondo Raboy, *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles y *Aparecida* (2015) de Marta Dillon.

Finalmente, la Parte III presenta la construcción de dos escenas de archivo a partir del análisis precedente- una escena político-afectiva y otra, ético-afectiva- y las conclusiones del trabajo.

Agradecimientos

La experiencia de esta investigación no hubiese sido posible sin el apoyo incondicional ni el aliento constante de muchas personas que, desde diferentes lugares, contribuyeron a que este trabajo llegara a buen puerto.

Ante todo, dedico la tesis a la memoria de quien fuera para mí una inspiración fundamental y quien me enseñara la mejor lección de todas: concebir la práctica de investigación académica, rigurosa y metódica, como un modo de la intervención político-intelectual. Me refiero a Ana Amado cuya presencia no sólo se encarnó en la materialidad de los textos citados, sino que también irrumpió como un “espectro amado” en las derivas del corpus.

Quiero agradecer profundamente a mi directora, Alejandra Oberti, por el dedicado y riguroso trabajo de lectura y por el comprometido acompañamiento en cada una de las instancias de la investigación. Su mirada atenta y afectiva permitió abordar el análisis del corpus de trabajo con la complejidad y sensibilidad que requería la problemática. En este sentido, sus textos y su experiencia académica e intelectual fueron vitales para el desarrollo del trabajo.

También quiero agradecer a Claudia Bacci y a Nayla Vacarezza, entre tantas cosas, por los generosos y fundamentales aportes en torno a la cuestión de los afectos, las emociones y sus vínculos con la memoria. Los intercambios que mantuvimos en relación a esta problemática fueron determinantes a la hora de encarar el proyecto de investigación. Hago extensivo este agradecimiento también al equipo de trabajo encabezado por Alejandra y Claudia: los valiosos debates con Joaquín Insausti y Mariela Peller sobre la cuestión de la memoria y el pasado reciente fueron realmente estimulantes para el trabajo.

La escritura de la tesis fue posible gracias al apoyo y reconocimiento de las becas PROFOR del Ministerio de Educación y Deportes de la Nación y del FONCyT de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Específicamente, al equipo de investigación del proyecto PICT-2014-1817, que me otorgó la beca doctoral, encabezado

por Silvina Jensen: “La investigación del pasado reciente argentino en sede académica (1978-2014). Perspectivas disciplinarias, configuraciones institucionales y articulaciones sociales y políticas”.

Quiero agradecer muy particularmente a todo el cuerpo docente y directivo de la Maestría en Historia y Memoria de la UNLP. Los años cursados y compartidos con todos/as los/as docentes han marcado profundamente mi devenir académico, político e intelectual y me han permitido configurar una mirada singular sobre la cuestión de la memoria y del pasado reciente. Todos los comentarios, observaciones y correcciones durante las clases y/o las devoluciones de trabajos finales han contribuido a la redacción final de esta tesis. Eterno agradecimiento a ellos/as.

A mis compañeros/as de cohorte y de cursada, de quienes me he podido enriquecer de miradas sensibles sobre las coyunturas de Nuestra América y con quienes hemos compartido el curso de la práctica de la investigación. La construcción de este lazo intelectual y afectivo, que perdurará en el tiempo, resultó ser un impulso vital para la producción de conocimiento. A todos/as ellos/as, quiero nombrarlos/as: Celeste, Emiliano, Erandi, Héctor, Fabricio, Erik, Daniela, Celeste, Alfredo, Alejandra, Xareni, Johnatan, Gabriela, Juan, Daniel, Sebastián e Irene.

A Esteban Dipaola, por la inspiración teórico-estética y por abrirme el camino de la investigación. Sus permanentes consejos y sugerencias; todas las oportunidades brindadas y todas las discusiones sobre cine, representación y teoría social.

A todos los/as “hijos e hijas” entrevistados/as, por sus extensas y amorosas conversaciones en torno a las experiencias de memoria.

A mis padres, a mi hermana y a mis familiares, a mis compañeros/as de militancia y a mis amigos/as y, por supuesto, a mi compañera de vida, Victoria, por absolutamente todo.

Parte I

Capítulo Primero

Los afectos y la memoria. La construcción de un problema de investigación.

El capítulo primero se orienta a presentar el problema de investigación y a examinar su relevancia en el campo de estudios sobre la memoria. Plantea los objetivos generales y las hipótesis desarrolladas en el curso del trabajo. Asimismo, apunta a construir el marco teórico de la investigación y establece los criterios fundamentales para la justificación del corpus de trabajo seleccionado.

I. Memoria, transmisión y el legado de responsabilidad

Al comenzar la escritura de un trabajo de investigación inscripto en el complejo campo de estudios sobre la memoria resulta fundamental recuperar una marca inherente al objeto de estudio que se aborda. Esa marca es la que emerge del carácter disruptivo del plano socio-histórico que efectivamente delimita el surgimiento del campo: me refiero a ciertas escenas de la historia laceradas por la violencia y el horror y de sus efectos sobre los sujetos y las comunidades, sobre los modos del lenguaje y las experiencias sociales. En términos generales, hago alusión al Holocausto y, regionalmente, a las dictaduras del Cono Sur durante los años sesentas y setentas. Esta marca, insisto, es ineludible, como también lo es su compromiso ético-político con la tarea que convoca.

La emergencia de las memorias sobre estos acontecimientos puso en el foco del debate las estrategias de los diferentes actores involucrados para elaborar las marcas de los eventos del pasado, sea íntima, familiar y/o generacionalmente y para transmitir las a las generaciones siguientes. Esas estrategias se vieron habilitadas por diversas maneras de construir sentidos alrededor del pasado a través de prácticas y narraciones que evidenciaron un modo particular de interpretar los hechos de la historia y, ante todo, una intervención sobre la esfera pública: un reclamo de responsabilidad, una demanda de justicia, una reparación. Así, las memorias que irrumpieron con esa fuerte impronta, no sólo trajeron la necesidad de configurar sentidos históricos, sociales y/o biográficos, sino que también incorporaron una exigencia ética sobre el presente.

En este sentido, tanto la operación hermenéutica y sus modos de transmisión como las experiencias de elaboración y sus formas de circulación constituyeron, a nuestro entender,

una serie de dimensiones analíticas fundamentales en los diferentes abordajes de las memorias sobre estas escenas de la historia. Estos componentes, a su vez, se inscribieron en determinadas superficies sociales que alentaron y/u obturaron disputas históricas y políticas sobre los modos de recordar y comprender los hechos del pasado. Por ello, como sugiriera Elizabeth Jelin, las operaciones analíticas sobre las memorias propician el terreno para el desarrollo de una “conflictiva y nunca acabada mirada sobre el pasado” (Jelin, 2002: 10). Esto supone afirmar, siguiendo a Oberti y Pittaluga, que “esa transmisión no se organiza solamente en torno a lo dicho explícitamente, sino, también, a los silencios y a las fallas en las narraciones” (Oberti y Pittaluga, 2006, p. 14).

Por estas razones, resulta necesario recuperar una serie de desafíos que han intervenido en las implicancias del campo de estudios en el contexto de nuestro país.

Micaela Cuesta (2016) señala tres desafíos particulares: el epistemológico, el ético y el político. Para problematizar el primero, propio del campo académico, retoma los aportes de Levín y Franco (2007) quienes se preguntan por el “estatuto del saber de los recuerdos, representaciones, discursos, la cuestión del carácter subjetivo de las fuentes de las que se sirve, la puesta en perspectiva de la subjetividad del investigador dada la proximidad con el objeto” (Levín y Franco, 2007, p. 38, citado en Cuesta, 2016, p. 121). Los estudios intelectuales y/o académicos sobre la memoria en nuestro país ponen en evidencia las diferentes pugnas por las interpretaciones y por los sentidos del pasado reciente que,

(...) a diferencia de otros pasados, no está hecho sólo de representaciones y discursos socialmente contruidos y transmitidos sino que está además alimentado de vivencias y recuerdos personales, rememorados en primera persona. Se trata, en suma, de un pasado “actual” o, más bien, de un pasado en permanente proceso de “actualización” y que, por tanto, interviene en las proyecciones a futuro. (Franco y Levín, 2007, p.1).

El segundo desafío que menciona Cuesta es el desafío ético que pone en escena “una demanda social cifrada en la posibilidad de restituir a través de la recuperación de voces silenciadas alguna dimensión de justicia” (Cuesta, 2016, p. 121). Se trata de un imperativo que abre el difícil interrogante por la responsabilidad y las formas de reparación de los procesos de violencia y de sus implicancias sociales y culturales en torno al duelo, a la elaboración y a los recuerdos. En este sentido, la cuestión ética repone sobre la esfera de lo

público las heridas y las profundas marcas sociales de los procesos socio-históricos recientes, a la vez que contribuye a que éstos pierdan su “aparente naturalidad y se configuren según una necesidad imperiosa de la que se debería dar cuenta de manera particular” (Oberti y Pittaluga, 2006, p. 18).

El tercer desafío es el político y alude a los modos en que las experiencias de intervención pública participan en las exigencias de justicia y en las acciones de visibilización. Así, las pugnas políticas por la memoria contribuyen a construir los diferentes regímenes históricos de audibilidad, legibilidad y visibilidad, necesarios para delimitar los marcos de interpretación sobre lo ocurrido. Siguiendo a Jelin (2002), “los debates acerca de la memoria de períodos represivos y de violencia política son planteados con frecuencia en relación con la necesidad de construir órdenes democráticos en los que los derechos humanos estén garantizados para toda la población (...)” (Jelin, 2002, p. 11). Esto supone que en la dimensión política de la memoria también subyace un posicionamiento en torno a cómo se concibe “lo político” y “lo democrático” en el presente, asumiendo en esas posturas las bases para acercarse al pasado y configurar no sólo lo que se recuerda, sino el modo en que se lo hace (Oberti y Pittaluga, 2006, p. 31).

En el caso de la Argentina, la construcción de sentidos sobre el proceso de radicalización, violencia e insurgencia política de los años setenta y, particularmente, sobre los efectos de las prácticas genocidas del Estado, se desarrolló tempranamente, entre los últimos años de la dictadura y los primeros de la democracia. Claudia Feld y Marina Franco (2015) sostienen que esos primeros tiempos de la democracia no fueron “homogéneos” sino que mostraron un momento complejo y ambiguo. Las autoras intentan revisar el modo en que se recuerda ese supuesto “gran paso del autoritarismo a la democracia” como una etapa de transformación casi inmediata de valores y sentidos también con respecto a la violencia represiva del pasado y los crímenes militares” (Feld y Franco, 2015, p. 11)

Al respecto, afirman:

(...) si el signo de los nuevos tiempos fue antidictatorial, eso no significó un cambio de percepción inmediato sobre cómo debía ser pensada esa dictadura y su violencia, cuáles habían sido las causas de ese proceso político y qué debía hacerse frente a ello (Ibid., p. 11-12)

Esto demuestra que la dimensión “temporalmente temprana” de la aparición de memorias de las víctimas de la dictadura, mayoritariamente ligadas a organismos de Derechos Humanos, marcó profundamente el modo en que esas memorias se insertaron en el entramado cultural y político de la sociedad argentina contemporánea y alentaron los debates públicos sobre el pasado.

Esta particularidad del caso argentino estuvo orientada por los desafíos anteriormente descritos y por la intención de producir sentidos y memorias, atravesadas por cuatro aspectos fundamentales. En primer lugar, por una cualidad tan vital como necesaria para la configuración de identidades: la posibilidad de nombrar aquello que se intentó postular como una incógnita para la dictadura. Nombrar a los/as desaparecidos/os¹ fue, como sugirió Schmucler (1980), una forma de desafiar “el olvido del olvido”, la ausencia negada por el Estado dictatorial y consignarle una existencia pública- esto es, biografías, trayectorias, deseos, ambiciones, entre otras- a las víctimas. En segundo lugar, este reconocimiento por parte de los organismos y de otros actores afectados se convierte en un intenso reclamo de justicia hacia finales de la dictadura y comienzos de la democracia. La consigna “Aparición con vida” puso en evidencia una fuerte interpelación de justicia y una visibilización de los mecanismos del poder desaparecedor del Estado, constituyéndose en imperativos y reivindicaciones ineludibles de una lucha humanitaria y política. En tercer lugar, los/as familiares, compañeros/as y las/os víctimas de la represión desarrollaron y organizaron, con cierta sistematicidad, escenas de afección pública asociadas a la elaboración de los acontecimientos de violencia y a la exposición de los reclamos de justicia, a través de variados recursos de visibilización y de intervención². En particular, se hace referencia a las disposiciones que asumieron las marchas de los organismos de Derechos Humanos (el ejemplo paradigmático es el de las rondas de las Madres de Plaza de Mayo), las estrategias visuales – como la utilización de fotografías-, simbólicas –como el uso de los pañuelos- y/o estéticas – como la realización de la intervención artística conocida como el “Siluetazo” en 1983. Por último, se señala la intención de inscribir estas construcciones de sentido, asociados a la memoria y a la justicia, en un entramado social más amplio que permitiera convocar a diferentes sectores sociales y legitimar estos procesos como inscripciones

¹ No sólo desaparecidos, sino también exiliados, sobrevivientes y víctimas en un sentido amplio.

² Como se verá más adelante, el hecho de intentar hacer público el proceso de rememoración y de reclamo obtuvo una dimensión fuertemente experiencial en donde la corporalidad y la cuestión de los afectos resultaron ser vitales para su circulación.

ineludibles de la vida democrática contemporánea. Para ello, fue necesario crear estrategias de concientización colectiva que contribuyeran a situar los acontecimientos del pasado reciente más allá de los actores directamente afectados sino en un conjunto más vasto de la población a través de interpelaciones humanitarias y políticas.

La construcción de los modos de recordar está, por tanto, atravesada por una paradoja que alude, siguiendo a Oberti y Pittaluga, a la tensión entre la necesidad de transmisión y el reconocimiento de que aquello que se transmite está, de hecho, afectado por los requerimientos del presente. Retomando los aportes de Hassoun (1996), se pretende romper con la dicotomía “transmisión-repetición” y, en esta línea, se busca inscribir a los sujetos de la transmisión dentro de “espacios de libertad” y en

una genealogía de vivientes a fin de realizar, no un recorrido circular alrededor de un enclave petrificado, sino un trayecto susceptible de crear un campo de afluencia, un delta en donde se articulen culturas heterogéneas que se revitalicen mutuamente” (Hassoun, 1996, p. 148, citado en Oberti y Pittaluga, 2006, p. 18).

Por ello, lo relevante de la cuestión de las transmisiones en los procesos de rememoración radica en atender a los modos en que esas experiencias y relatos que pasan de una generación a otra efectivamente son reapropiados y resignificados en el devenir mismo del proceso. En otras palabras, esto implica atender a las singularidades y diferencias que interrumpen y/o ponen en cuestión los relatos dominantes o las formas hegemónicas de construir memorias.

En el caso de las memorias sobre el pasado reciente argentino, los organismos de Derechos Humanos – tanto en dictadura como en los inicios de la democracia- fueron, tal como lo afirma Jelin (2015), los actores “más significativos en generar y construir nuevas oportunidades políticas” (Jelin, 2015, p. 197). Como veremos más adelante, esta afirmación no obtura ciertas limitaciones que tuvo el movimiento de Derechos Humanos durante la transición en torno a los modos de construir sentidos sobre las violencias y el proceso de radicalización política y revolucionaria de las organizaciones político-militares y de las subjetividades militantes. Aun así, uno de los pilares fundamentales que motivó la experiencia de los organismos fue el hecho de haber revestido a esa transmisión – de la que hablaba Hassoun- en un “legado de responsabilidad” hacia las generaciones sucesivas, lo que desplegó la continuidad de la demanda ética y política por la verdad y por la justicia.

En este sentido, esa responsabilidad de la transmisión implicó un “hacerse cargo” generacional y un modo de asumir la tarea de construir interpretaciones críticas, novedosas y reparativas sobre los acontecimientos de aquellos años.

A la hora de considerar la emergencia de estas memorias, resulta imprescindible abrir la complejidad del concepto de transmisión a través de la cuestión del testimonio y el modo de tramitar la voz del otro. La vasta literatura al respecto (Oberti, 2015; Sarlo, 2005; Amado, 2009, entre otros) ha puesto en evidencia cómo la “experiencia vivida” por parte de un/a testigo (víctima –sobreviviente) de un evento traumático ha sido reordenada a partir del testimonio y, consecuentemente, trastocada la afirmación de que esa experiencia no podía ser, de hecho, transmitida o narrada.

Las diferentes formas que reviste el testimonio habilitan una mirada sobre el pasado que no se circunscribe a la cronología de los hechos ni a una temporalidad progresiva de la historia. Por el contrario, la cita del pasado que produce, configura una interrupción a ese devenir del progreso y, como cualquier cita, también genera un corrimiento en el contexto de la narración, inscribiendo una nueva concatenación de los sentidos biográficos asumidos en el tiempo presente. Por ello, el testimonio, ante la exigencia de que siempre “debiera decir lo mismo”, se resignifica según el contexto histórico y el momento en que se toma la palabra para testimoniar.

Los testimonios sobre el proceso de violencia y radicalización política de los años sesenta y setenta se enmarcan en los modos particulares del contexto de América Latina. A la complejidad de sus capas temporales, -esto es la superposición entre el tiempo pasado y el tiempo presente-, se le agrega el hecho de asumirse, en general, como estrategias y decisiones políticas orientadas a intervenir en el ámbito jurídico o en diferentes espacios de discusión sobre los acontecimientos. Por ello, la tradición del testimonio en América Latina nunca ignora las condiciones estructurales del presente desde el cual se testimonia³.

A lo largo de las últimas cuatro décadas, el campo de estudios sobre la memoria y, específicamente, aquel referido al proceso de violencia, radicalización e insurgencia política de los años sesenta y setenta ha sido un territorio fértil para las disputas por las

³ La cuestión del testimonio será recuperada en los capítulos segundo y tercero del presente trabajo.

diferentes interpretaciones sobre lo ocurrido y el modo de narrar el pasado. Asimismo, se ha nutrido de diferentes marcos teóricos, principios metodológicos, supuestos epistemológicos y objetos de estudio, dando como resultado un espacio de reflexión intelectual y académica efectivamente ecléctico y plural. Más aún, los aportes de sus problematizaciones han sido contribuciones fundamentales a la comprensión de las transformaciones sociales, culturales e históricas de la Argentina reciente, en tanto han puesto de relieve el carácter bisagra -o punto de inflexión- que suscitó la dictadura genocida.

II. Planteamiento del problema. La cuestión de los afectos en la construcción de memoria

A partir del año 2000, en el marco de una serie de transformaciones socio-históricas y de ciertos desplazamientos historiográficos⁴, irrumpieron sobre la escena de la memoria un conjunto que producciones estéticas realizadas por hijos e hijas de militantes de los años sesenta y setenta (algunos/as de ellos/as, detenidos/as desaparecido/as) referidas al proceso de construcción de sentidos sobre los modos de comprender y elaborar las experiencias de militancia y radicalización política de aquellos años.

Estas producciones se han constituido a partir de filmes, narrativas literarias, obras de teatro, relatos autobiográficos, ensayos fotográficos, prosísticos y poéticos, y han puesto de relieve una mirada singular sobre los procesos de rememoración, atravesados por las marcas de los afectos y del dolor. A la vez, se han propuesto desplazadas de la escena de la denuncia y de la adopción de grandes relatos épicos sobre el accionar de las organizaciones político-militares y las subjetividades militantes, en un gesto de “ostensible desobediencia” (Amado, 2009, p. 187) que generó cierta incomodidad en algunos sectores del campo del movimiento de Derechos Humanos y en intelectuales asociados a ese núcleo de estudios.

Se parte de la consideración de que la irrupción de estas producciones contribuyó a trastocar ciertas escrituras e interpretaciones sobre los modos de abordar la problemática de la violencia de los años sesenta y setenta, en tanto pusieron en evidencia un proceso de renovación y reactualización de discusiones, temáticas y enfoques que se venía gestando

⁴ En el capítulo segundo se hará una reflexión en torno a las condiciones de emergencia de las producciones estéticas de hijos e hijas de desaparecidos/as

durante la segunda mitad de la década del noventa (Amado y Domínguez, 2004; Amado, 2009)

En el marco de estas renovaciones, una de las dimensiones que cobró mayor relevancia analítica fue la de los afectos. La dimensión afectiva ha sido un factor fundamental para comprender la singularidad del proceso de memoria de los hijos e hijas de militantes de aquellos años en el sentido de que contribuyó a revisar los principios epistemológicos, ontológicos y metodológicos de las formas de conocer y aproximarse al pasado.

Asimismo, la emergencia de estas producciones estéticas ha suscitado un diálogo particular con cierta literatura académica referida a esta cuestión a través de una retroalimentación de sus repertorios temáticos y de sus modalidades metodológicas. Esto sugiere que la academia no sólo ha tomado estas producciones como objetos de estudio, sino que también las ha comprendido como operaciones analíticas relevantes capaces de producir conocimiento utilizando otros repertorios y herramientas de interpretación.

El objetivo general del trabajo se orienta a analizar la dimensión afectiva en ciertas producciones estéticas realizadas por hijos e hijas de militantes detenidos/as-desaparecidos/as, referidas al proceso de violencia, radicalización e insurgencia política de los años setenta. A su vez, se pretende indagar en el modo en que estas intervenciones han trascendido los debates en torno al campo del arte y han operado como interpretaciones singulares sobre la militancia revolucionaria de aquellos años.

En el marco de un abordaje sobre los afectos, se atiende, particularmente, a la construcción de una “experiencia del amor” en las diferentes escenas de memoria que los/as autores/as configuran en sus intervenciones estéticas. Como se verá en los próximos apartados, la experiencia del amor en estas producciones admite una operacionalización analítica relevante capaz de problematizar los objetivos generales del trabajo. Asimismo, esta experiencia se plantea desde una construcción teórica particular atravesada por los aportes de la corriente transdisciplinaria del giro afectivo y de ciertas contribuciones de la teoría social y de la filosofía contemporánea.

En este sentido, autoras/es como Sara Ahmed [2004] (2015), Laurent Berlant (2011), Judith Butler [2007] (2015), Julia Kristeva (1987) y Eve Sedgwick (1998, 2003) sugieren formulaciones relevantes y productivas para problematizar la idea del amor, deslindada de

sus vertientes idílicas y/o románticas, a la vez que le otorgan un carácter singular al proceso de conocimiento sobre la historia y de hacer memoria, lo que implica, ante todo, una reconstrucción interpretativa capaz de producir una reflexión intensa sobre ese pasado que vuelve y vibra constantemente (Macón y Solana, 2015).

En términos generales, a partir de estos aportes se puede comprender cómo la experiencia del amor se constituye como un vector de búsqueda y como clave de lectura de un pasado personal, familiar o generacional. Asimismo, estas contribuciones también permiten reflexionar sobre las formas en que esta dimensión interviene en la construcción de identidades y subjetividades en los procesos de memoria, al mismo tiempo que aporta elementos para articular esta experiencia con una crítica a los imaginarios –sociales e historiográficos- idealizados acerca de los héroes y la moral revolucionaria de aquellos años⁵.

La decisión de centrar el análisis en las producciones de hijos e hijas de detenidos/as-desaparecidos/as radica en una intención analítica orientada por la construcción de los ejes y series de trabajo y por su articulación con los objetivos de investigación - como se verá más adelante, uno de esos objetivos implica la conformación de un “archivo afectivo”, de modo que lo que se intenta construir son ciertas estrategias metodológicas para la inclusión eventual de otras reflexiones, análisis e interpretaciones desarrolladas por actores que no hayan sido exclusivamente hijos o hijas de detenidos/as-desaparecidos/as o de afectados/as directamente por la represión del Estado durante los setenta-.

En este sentido, se acuerda con la propuesta de Laura Fandiño (2015) de considerar a este grupo de expresiones estéticas como una “cartografía compleja” (Fandiño, 2015, p. 11) que no se circunscribe sólo a hijos o hijas de afectados directamente por la dictadura⁶. Por el contrario, “la denominación ‘*hijos de*’ amplía el sentido de la filiación desde una perspectiva familiar, privada, hacia una generacional y pública, lo que pone de manifiesto la efectividad de la memoria en términos de transmisión e impacto en la cultura” (Ibid., p. 26). En efecto, esta cartografía compleja se nutre de diversas formas de dar cuenta de ese pasado reciente y de sus diferentes formas de asumir la escena de enunciación. Por ello, como señala la autora:

⁵ Hacia el final de este capítulo se volverá sobre esta reconstrucción teórica.

⁶ Fandiño centra su análisis en una serie de obras literarias.

(...) lo que estas ficciones ponen de manifiesto son las memorias de hijos –de militantes, sobrevivientes, desaparecidos, colaboracionistas, represores y de aquellos cuyos progenitores no tuvieron participación activa- que no remiten al pasado haciendo foco en el accionar militar de manera central, sino en el impacto de los silencios en el seno de las familias, incluso de aquellas que formaron parte de la resistencia. De este modo, se opera una apertura memoriosa que aborda zonas de tensión donde lo público, lo privado y lo íntimo se interpenetran (Ibíd., p. 23)

En el marco de estas consideraciones, nuestro recorte no busca restringir esta “cartografía compleja” sino atender al modo en que la dimensión afectiva se expresa en un conjunto de producciones determinado, a sabiendas de que pueden ser articuladas con una serie más amplia de intervenciones relevantes para el campo de estudios en cuestión. La selección del corpus de trabajo, como se mencionó, está íntimamente ligada a los objetivos de investigación y a la construcción de los ejes y series analíticas presentadas a lo largo de la tesis. En este sentido, el cruce entre afectos, identidad, memoria y duelo admite una configuración singular en el corpus seleccionado que permite construir una serie de escenas relevantes para comprender la complejidad de estos procesos de memoria y los modos en que éstos intervienen en la esfera pública contemporánea de la postdictadura.

Por esta razón también, se ha optado por analizar un conjunto de producciones audiovisuales y escritas, atendiendo a construir una zona de contacto fundamentada en ciertos criterios metodológicos, teóricos y temáticos. El cruce entre el registro audiovisual y el de la escritura habilita una forma del montaje que permite construir ejes de trabajo y series analíticas capaces de configurar una experiencia de memoria y, a la vez, una interpretación socio-histórica sobre el pasado reciente. En este sentido, se sostiene que para incluir otras producciones estéticas al corpus de trabajo (obras de teatro, intervenciones fotográficas o visuales en sus múltiples formatos) se deberían construir otras herramientas y recursos metodológicos capaces de abordar adecuadamente esos registros. De todos modos, la configuración de un archivo singular – un “archivo afectivo”- contribuirá a poner en contacto los diversos modos de registro, documentación y producción de estas memorias.

En suma, las producciones que se analizarán en el curso del trabajo son: en el caso de las intervenciones audiovisuales, *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri y *M* de Nicolás Prividera (2007). En cuanto a la producción escrita se propone como parte del corpus, *76* (2008a) y *Los topos* (2008b) de Félix Bruzzone, *¿Quién*

te crees que sos? (2013) de Ángela Urondo Raboy, *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles y *Aparecida* (2014) de Marta Dillon.

El segundo objetivo de la investigación se orienta a construir un terreno propicio para configurar una escena de diálogo con diversas interpretaciones recientes (de carácter académico y no académico) vinculadas al proceso de violencia, radicalización e insurgencia política a fin de participar en las discusiones en torno a los modos de hacer memoria en el marco del proceso democrático de la Argentina contemporánea. En este sentido, se pretende construir una hermenéutica singular sobre la militancia revolucionaria, atendiendo a los modos particulares de concebir la subjetividad militante y sus vínculos con las organizaciones políticas. En esa configuración interpretativa, el análisis contribuye a repensar las transformaciones históricas de la post-dictadura y la conceptualización en torno a los modos de concebir la política y la democracia en la actualidad.

El tercer objetivo de la investigación refiere a la construcción de un “archivo afectivo” que se oriente a poner en evidencia la compleja relación entre violencia, afectos e historia, a fin de reflexionar con mayor integralidad sobre los procesos socio-culturales de rememoración. En este sentido, se revisan las interpretaciones que conciben a las experiencias de violencia como “irrepresentables” o “indecibles” y se pretende, en cambio, recuperar estas producciones estéticas en el marco de un archivo capaz de poner en marcha una tarea interpretativa orientada hacia la comprensión crítica de los acontecimientos de nuestra historia reciente. La construcción de este archivo sobre la base de los afectos se lleva adelante a partir de la reposición de una serie de discusiones motivadas por los aportes de Jacques Derrida (1997), Arlette Farge (1989), Ann Cvetkovich (2003) y Sara Ahmed (2004)⁷. Se sostiene que estas contribuciones permiten demarcar el rumbo metodológico de una indagación sobre esta operación archivística, a partir de documentación diversa y atendiendo no sólo al contenido de esos documentos sino también a las formas de producción y recepción que los rodea.

⁷ Esta construcción y reposición teórico-metodológica se desarrollará en el capítulo tercero

II. A. Planteamiento de la hipótesis de trabajo

Se parte de una hipótesis general que considera al conjunto de producciones estéticas de hijos e hijas de militantes detenidos-desaparecidos que forman parte del corpus de investigación como expresiones de una construcción singular de memoria y como operaciones interpretativas sobre la militancia revolucionaria de los años setenta. Se asumen las preguntas generacionales como inquietudes hermenéuticas capaces de dar cuenta de un determinado posicionamiento en el debate por los modos de hacer memoria en relación al proceso de radicalización política de los setenta.

Al amparo de esta hipótesis general del proyecto, se propone una hipótesis de carácter epistemológica que establece que analizar críticamente las formas del afecto en el corpus seleccionado, permite reconfigurar las formas de leer e interpretar el accionar de los actores involucrados en el proceso de violencia, radicalización e insurgencia política de los años setenta y la relación entablada entre los militantes y las organizaciones político-militares. En esta línea también se sugiere que esta modalidad interpretativa y la construcción de un archivo bajo los términos expuestos, contribuyen a revisar las formas de concebir las dimensiones de “lo político” y de “la ética” en nuestro presente.

II. B. Más allá del giro afectivo. La potencialidad de los afectos para el análisis de la memoria y sus vínculos con la historia reciente.

Durante las últimas décadas, la dimensión afectiva ha suscitado numerosos debates y discusiones en el campo historiográfico y sociológico, particularmente, en referencia a sus posibilidades y modalidades de aproximación al pasado y a las formas de experimentar los procesos de rememoración y reparación a partir de acontecimientos de violencia.

La corriente contemporánea y transdisciplinaria conocida como “giro afectivo” (Clough, 2007) surgió como una tendencia teórica orientada a profundizar ciertas cuestiones y criterios epistemológicos y metodológicos del posestructuralismo y del giro lingüístico. Sus contribuciones han buscado llevar algunas premisas de la filosofía política y de la historia a terrenos de lo corporal, intentando desmarcarse de las objeciones señaladas a las vertientes

del lenguaje asociadas a la inestabilidad y a la contingencia (Macón y Solana, 2015). En este sentido, el paradigma se ha compuesto de una serie de enfoques desarrollados a partir de las teorías de género y del feminismo que han permitido reflexionar críticamente sobre las implicancias y los efectos que las emociones, los afectos y las matrices del deseo producen sobre las identidades, discursos y prácticas sociales en las complejas relaciones de poder contemporáneas.

Como sugieren Athanasiou, Hanztaroula y Yannakopoulos (2008), las corrientes de las que se nutre el giro afectivo son aquellas “teorías psicoanalíticas relacionadas a las subjetividades y a la sujeción, a teorías del cuerpo y de la corporalidad, a las teorías feministas posestructuralistas, a las articulaciones entre la teoría del psicoanálisis lacaniano y la teoría política y el análisis crítico y las teorizaciones queer en torno a la melancolía y el trauma” (2008, p. 1 – la traducción es propia-)⁸

Urdiendo afectos, deseo, poder y trauma en cartografías culturales y sociales complejas y, a partir de esa textura, disputar las oposiciones dicotómicas convencionales entre emoción y razón, las contribuciones de esta tendencia han permitido explorar, ética y políticamente, ciertas potencialidades e implicancias en torno a las condiciones de cambio y emancipación para las subjetividades contemporáneas (Ibíd.).

Los aportes de esta tendencia intentan sugerir respuestas posibles a preguntas como: “¿De qué modo nos sentimos “conmovidos” por los discursos afectivos de dolor, amor, culpa o pérdida? ¿Cuáles son los cuerpos y vidas efectivamente “amados/as”, “dignos/as de duelo” y “disponibles” a la cultura normativa y cómo es que otros/as son transformados en objetos de odio y abyección? ¿Cómo es que la compasión se convierte en un modo de permanecer “inconmovible” a y por otros y, por lo tanto, transformada en una sentimentalidad “sana” y normativa de nuestra era humanitaria? (Ibíd., p. 3)

Entre las diversas vertientes que componen las posibles respuestas a este tipo de preguntas se encuentran posiciones que le asignan una potencia revolucionaria a la dimensión afectiva; otras, por el contrario, que admiten una lectura crítica sobre los afectos y que se

⁸ “psychoanalytically informed theories of subjectivity and subjection, theories of the body and embodiment, poststructuralist feminist theory, conversation of Lacanian psychoanalytic theory with political theory and critical analysis, queer theorisation of melancholy and trauma” (Athanasiou, Hanztaroula y Yannakopoulos, 2008, p. 1)

distancian de ciertas concepciones románticas e idílicas; y existen, asimismo, otras perspectivas, que exploran los afectos dentro de proyectos teóricos destinados a pensar y a revisar las formas de aproximarse a las pasiones, a los deseos y a las experiencias de dolor en la historia.

Desde la mirada de las autoras citadas, la inclusión reflexiva sobre las emociones en el campo de la historiografía ha abierto una comprensión novedosa sobre los modos de abordar el pasado, específicamente en dos aspectos: en primer lugar, la exploración de discursos y prácticas sobre las emociones ha contribuido a “reconceptualizar” ciertas categorías analíticas, entre las que se destaca la de la “política” y la de la “identidad”. De modo que la indagación en torno a estas nociones ha mostrado sus variaciones al inscribir discursos y prácticas sobre los afectos y emociones en el curso de la investigación (Ibíd.). En segundo lugar, la inclusión de la dimensión afectiva en su articulación con otras dimensiones analíticas, repone “una nueva y matizada elaboración sobre el poder” (Ibíd. -la traducción es propia-)⁹, en donde cobra relevancia el concepto de intimidad en tanto permite revisar el binomio público-privado, a través de la inclusión de lo corporal y lo emotivo en la esfera pública.

Específicamente, este enfoque de la teoría feminista y la vertiente queer de la historia se han hecho eco de estas contribuciones y parte de sus aportes se han articulado con ciertos postulados de la filosofía de la historia a fin de elaborar nuevas formas de abordaje del pasado. Autoras como Eve Sedgwick, Elizabeth Freeman y Heather Love han situado sus reflexiones sobre esta vertiente.

Sedgwick se ha orientado a comprender los afectos en torno a la materialidad del cuerpo y ha revisado cierta historiografía asociada al sufrimiento y al dolor, desplazándose de la tradicional distinción entre un polo activo y polo pasivo: según ella, el sufrimiento deja de ser considerado pasivo para convertirse en una instancia capaz de producir intervenciones sociales y políticas sobre la esfera pública y vincularse con otras formas de afectividad, como el amor o el placer (Sedgwick, 1998; 2003). Love (2007) y Freeman (2010) han desarrollado sus aportes a partir de la pregunta por cómo configurar una experiencia de contacto con el pasado, que sea a la vez corporal y alternativa a los complejos patrones

⁹ “a new and more nuanced elaboration of power” (Ibíd., p. 3)

temporales de la modernidad. Sus contribuciones han buscado componer temporalidades híbridas, superpuestas, atravesadas por respuestas somáticas e incapaces de ser total ni racionalmente aprehendidas. Así, han concebido la posibilidad de pensar historias afectivas, sostenidas en tiempos anacrónicos y retrospectivos, corriéndose de las formas cronológicas de las grandes narrativas.

En definitiva, la vertiente queer de la historia ha inscripto estas formulaciones en las discusiones historiográficas y ha sugerido aportes para pensar procesos de retrospectión y de memoria caracterizados por una experiencia temporal compleja y accesible a través de diversas entradas.

Pensar la articulación entre estos aportes de la teoría feminista y queer y el campo de estudios sobre la memoria en la Argentina supone, en primer lugar, adoptar una postura crítica sobre sus posibles usos y apropiaciones conceptuales en contextos diversos. En segundo lugar, se considera que los estudios sobre la memoria, y más específicamente sobre el pasado reciente, vinculados a la construcción de sentidos sobre los procesos de violencia y radicalización política durante los años setenta, han problematizado, desde diversos posicionamientos, la dimensión afectiva en los modos de rememoración. Amado (2004; 2009), Vezzetti (2009), Oberti (2015), entre otros/as, se han orientado, desde diferentes líneas interpretativas y conceptuales, a reflexionar sobre los lazos afectivos en la militancia revolucionaria y en los modos de recordar el pasado reciente.

En esta línea, se asume este campo de estudios como un espacio disciplinar complejo, atravesado por pugnas históricas y políticas, y sujeto a reacomodaciones y reactualizaciones permanentes de sus modos epistemológicos y metodológicos de abordaje (Jelin, 2006). Con estas consideraciones, se pretende destacar que en las diferentes líneas interpretativas pueden convivir diversas lógicas temporales: algunas asociadas a visiones más instrumentalistas del pasado y otras a lógicas críticas de citación histórica, orientadas a producir formas alternativas de relatar lo sucedido y producir conocimiento historiográfico (como las formas corporales y afectivas).

Esta aclaración permite entrever que las disputas en torno a la emergencia o consolidación de relatos y experiencias de memoria tienen un fuerte componente político y suelen poner de relieve temporalidades diversas que, muchas veces, resultan difíciles de encuadrar en un

proceso de construcción de sentido homogéneo. En otras palabras, la configuración de este campo de estudios está también signada por las disputas por imponer ciertos modos temporales sobre la construcción del pasado.

II. C. La construcción de un “modelo socio-histórico de los afectos”. Una aproximación a las “economías afectivas”.

El principal desafío de un estudio sistemático sobre los afectos, en el marco del campo de estudios sobre la memoria, radica en demarcar con rigurosidad analítica el enfoque particular desde el cual abordar los objetivos de investigación. Para ello, se requiere visibilizar las estrategias y herramientas heurísticas y metodológicas que habiliten una posible entrada y reflexión socio-histórica sobre el corpus de obras seleccionado, a fin de construir un modelo específico de análisis capaz producir una intervención relevante en el campo de estudios mencionado y, al mismo tiempo, desarrollar escenas de diálogo con otros campos disciplinares referidos a la problemática.

Dentro el giro afectivo, existen una serie de trabajos que se han orientado a delimitar con claridad la distinción entre los conceptos de “emociones” y “afectos” (Gould, 2009; Massumi, 2002; Brown y Stenner, 2009). Esta literatura se ha preocupado por definir, con cierto detenimiento, la pregunta en torno a “¿qué son las emociones?” o bien, “¿qué son los afectos?”. Esta distinción, para esta serie de intervenciones académicas, resulta clave para el desarrollo analítico de sus objetos de estudio y, consecuentemente, necesaria para la definición metodológica de sus abordajes. Desde esta perspectiva, la distinción entre ambos conceptos está dada por la mediación inteligible de los patrones culturales del mundo social sobre el que cualquier individuo desarrolla su vida. Según Massumi (2002), la noción de “afecto” remite a una instancia no codificada por las reglas culturales y se presenta, recuperando las tesis de Spinoza, “como esa experiencia del cuerpo informe, no consciente e innombrada, que, por su intensidad, no puede ser lingüística” (Massumi, 2002, en Macón y Solana, 2015, p. 19). Sugiere que los afectos son “perspectivas virtuales sinestésicas ancladas en (y funcionalmente limitadas en) las ya existentes cosas particulares que las encarnan. La autonomía del afecto es su participación en lo virtual. Su autonomía es su apertura” (Massumi, 1995, p. 96, citado en Lara, 2015, p. 23).

En este sentido, se reviste a los afectos de un carácter “auténtico” y potencialmente emancipador de la experiencia humana. Las “emociones”, según esta línea teórica, son la expresión del afecto en la configuración de los gestos y del lenguaje. Por tanto, una emoción es la expresión individual de lo que se siente en un momento determinado, “una expresión que es estructurada por la convención social, por la cultura” (Ibíd.).

El marcado interés por responder a esta pregunta propone una encrucijada metodológica: ¿Cómo hablar de algo que, ya desde su definición, se presenta inefable? ¿Es posible reconstruir una dimensión afectiva, cualquiera sea su objeto o corpus, en tanto instancia no codificada y no lingüística? O, por el contrario, todo trabajo que reponga estas reflexiones, ¿será, por tanto, un análisis sobre las emociones?

Sara Ahmed (2015) se posiciona sobre esta crítica y pretende desligar a la dimensión afectiva de cualquier referencia de autenticidad apriorística. Su postura se orienta a deconstruir la visión romántica de los afectos y sus implicancias potencialmente revolucionarias sobre los patrones normativos hegemónicos. Sus trabajos intentan articular la dimensión afectiva con ciertos discursos y textualidades cuyos argumentos sedimentan posturas de discriminación, exclusión o rechazo. Según esta línea, los afectos, aún aquellos considerados positivamente en términos de construcción de lazo social, pueden acarrear efectos de odio o de marcación estigmática sobre ciertos sujetos asumidos como peligrosos. Por ello, desde esta vertiente, ningún afecto es por sí mismo opresor o emancipador, sino que su operación social y política debe analizarse según el modo en que circulan y construyen zonas de contacto con otros discursos y prácticas sociales. En la mirada de Athanasiou, Hantzaroula y Yannakopoulos, Ahmed recupera una perspectiva afectivo-emotiva que “no puede pensarse por fuera de las complejidades, reconfiguraciones e inter-articulaciones del poder” (Athanasiou, Hantzaroula y Yannakopoulos, 2008, p. 2).

En este sentido, la preocupación metodológica no está en definir “¿qué *son* las emociones/afectos?” sino que apunta a reflexionar sobre “¿qué *hacen* las emociones/afectos?” A partir de este desplazamiento, el interés parte de considerar cómo estas dimensiones son utilizadas y apropiadas por los sujetos sociales, y cómo sus sentidos circulan y se entraman en las diferentes esferas de lo público.

Ahmed se propone explorar, no las emociones o los afectos propiamente dichos, sino las “economías afectivas”, es decir, atender a cómo las emociones y los afectos registran una acumulación de valor que no reside en los objetos, sino que son el efecto de su circulación y contacto. El análisis de las economías afectivas le permite focalizarse en los modos y condiciones de producción de los afectos/emociones, en las apropiaciones y marcas que éstos producen, en los circuitos de distribución y en las situaciones y contextos sociales de recepción. Según esta perspectiva, las emociones se asumen como una forma de política cultural, con incidencia en las discursividades, imágenes e identificaciones sociales, y “crean el efecto mismo de las superficies y de los límites que moldean nuestras subjetividades”. (Ahmed, 2015, p. 34)

Este “modelo de la socialidad de las emociones” (Ibíd.) se distancia de aquellos esquemas que conciben la circulación afectiva como una imposición, sea “de adentro hacia afuera” o de “afuera hacia adentro”. En ambos casos, la crítica está en concebir a los afectos como propiedades de un sujeto (individual o colectivo) y que pueden transmitirse, mecánicamente, sobre un objeto (al que se le deposita y se reviste de la dimensión emotiva). La autora busca delimitar su objeto de estudio en una operación que revise el supuesto psicologista de la interioridad de las emociones/afectos en tanto expresión que depende de la naturaleza del objeto que enfrenta (modelo “de adentro hacia afuera”). Su crítica se monta sobre la perspectiva sociológica que evita definir las emociones como estados psicológicos y pretende concebirlas como prácticas sociales y culturales, con efectos sobre las normas, patrones y discursos público–privados.

Por otro lado, su crítica también apunta a las visiones tradicionales de la sociología que, al proponer una revisión al enfoque psicológico, culminan en una inversión teórica, cuyos efectos caen en un esencialismo matizado. Las emociones, según Durkheim (1976), no provienen del interior de los individuos, sino que se gestan como hechos sociales en su carácter de independientes, autónomos, exteriores y coercitivos. En las multitudes y, sobre todo, en instancias de efervescencia social, las emociones se construyen en el cuerpo colectivo y posteriormente, como cualquier otro hecho social, “penetran y se organizan dentro de nosotros” (Durkheim, 1976). Este modelo “de afuera hacia adentro”, atiende a la intensidad de los movimientos colectivos y a su incidencia sobre las conciencias individuales de los sujetos.

Ambos modelos, según Ahmed, presuponen “la objetividad de la distinción entre el adentro y el afuera, lo individual y lo social, y el “yo” y el “nosotros” (Ahmed, 2015, p. 33)

Su planteo sobre las “economías afectivas” permite comprender el modo en que éstas crean zonas de contacto, superficies y límites sociales y, a partir de estas demarcaciones, se construye la inteligibilidad afuera-adentro. A su modo de ver, la distinción es, por un lado, “inmanente” en tanto responde a las formas de circulación y reapropiación singular de los afectos que los individuos llevan adelante en un contexto histórico y social determinado; y por el otro, “performativa” en tanto delimitan esas mismas zonas al producir su reconocimiento e iterar sus asociaciones pasadas. En este sentido: “Las emociones no están ni “en” lo individual ni “en” lo social, sino que producen las mismas superficies y límites que permiten que lo individual y lo social sean delineados como si fueran objetos.” (Ibíd.)

II. D. El modelo socio-histórico de los afectos y la memoria como escena de contacto

Se parte de la perspectiva de Sara Ahmed para abordar la dimensión afectiva sobre el corpus seleccionado, atendiendo a sus modos de apropiación, circulación y construcción de superficies sobre los que se desplazan los afectos y adquieren incidencia público-privada según las prácticas socio-culturales de los sujetos dentro de un marco normativo vigente.

Al amparo de los aportes de Ahmed, nuestro análisis se encuadra dentro del campo de estudios sobre la memoria, lo que otorga una especificidad particular al modelo de abordaje de la dimensión afectiva.

Atendiendo a los aportes de Joël Candau (2001) y, específicamente, a su lectura crítica de Maurice Halbwachs (2005), el modelo sugerido para el análisis debe contemplar los “marcos sociales de la memoria”. Estos marcos constituyen las condiciones socio históricas de emergencia de las formas de rememoración, en el sentido de que activan o silencian públicamente la producción, la circulación y la recepción de las memorias sociales.

La construcción de este modelo específico de análisis se distancia del concepto de “memoria colectiva”. Candau (2001) discute este concepto en un doble sentido: en primer lugar, lo considera “difuso” debido a que no explica históricamente cómo se construye esa identidad colectiva de los recuerdos ni cómo sus modos se inscriben materialmente en el presente. El autor sugiere que existe allí un *a priori*, relativamente homogéneo,

comprendido como “lo colectivo”, que condiciona el proceso rememorativo de las subjetividades según patrones socio-culturales estables, cuyas reapropiaciones tienden a ser limitadas (Candau, 2001, p. 6). En segundo lugar, el concepto de “memoria colectiva” no repone las formas singulares de rememoración existentes en el mundo de lo social. Las secuencias de evocación de un pasado no ocurren todas al mismo tiempo ni bajo las mismas normas culturales: “los individuos no piensan (ni recuerdan) todas las mismas cosas en el mismo momento” (Ibíd.)

Por ello, la perspectiva metodológica parte de rescatar el concepto de “marcos sociales de la memoria” (Halbwachs, 2005) a fin de incorporar el carácter plural y, muchas veces, singular de los procesos de rememoración en tanto inscriben a los acontecimientos del pasado en un presente configurado socialmente por regímenes de visibilidad y legibilidad, históricamente situados y materialmente influyentes en nuestra capacidad de recordación (Candau, 2001)

Un “modelo socio-histórico de los afectos” incorpora a su diseño una particular atención a estos “marcos sociales de la memoria”, en el sentido de que asume su carácter performativo sobre los modos de rememoración. No son sólo encuadres de referencia, sino instancias constitutivas de los procesos de construcción de memoria y condiciones ineludibles para comprender sus entramados de circulación.

Siguiendo estas consideraciones, este modelo de análisis concibe a la memoria como una “escena de contacto”¹⁰ a partir de la cual se construyen encuentros singulares con el pasado, atravesados por temporalidades y modos de afectación diversos. En este sentido, los afectos que emergen de esa escena posibilitan la producción, la obturación o el condicionamiento de determinadas orientaciones hacia los recuerdos y participan en la construcción de identidades presentes. Los “marcos sociales de la memoria”, habida cuenta de las mutaciones contemporáneas de sus regímenes de legibilidad, habilitan la producción de este tipo de escenas afectivas de rememoración, construidas a partir de un determinado modo de acercarse al pasado.

¹⁰ La noción de memoria como escena de contacto está inspirada en los aportes de Ahmed (2015). La autora desarrolla la categoría “escritura de contacto”. Afirma: “Al hacer “escritura de contacto” o escribir sobre el contacto no sólo entretrejo lo personal y lo público, lo individual y lo social, sino que muestro las maneras en las que estos ámbitos adquieren forma a través de los demás, o incluso cómo se dan forma uno a otro. Así que no es que mis “sentimientos” estén en la escritura, aunque por toda mi escritura están regadas historias de cómo mi contacto con los demás me da forma” (Ahmed, 2015, p. 42)

Bajo esta concepción, la memoria contribuye a comprender cómo las inquietudes presentes por lo ocurrido efectivamente atraviesan, emotiva y corporalmente, las experiencias sociales actuales y “conmueven” a los/as sujetos que las impulsan. En este sentido, como sugiere Dominick LaCapra, “la memoria sitúa preguntas para la historia que puntualizan problemas que todavía están vivos e investidos con emociones y valores” (LaCapra, 1998, citado en Athanasiou, Hantzroula y Yannakopoulos, 2008, p. 6). Así, LaCapra sugiere que la operación de la memoria implica una forma de construcción de sentidos que se presenta ineludible de sus modos de afectación. En un sentido similar, Agamben (2000) inscribe a la memoria como una forma de la experiencia y contacto afectivo, cuando refiere a Auschwitz como un evento que retorna eternamente y sitúa a la “vergüenza” como un factor central de transmisión histórica del pasado.

Ambos autores observan cómo un proceso de construcción de memoria se ve atravesado por las formas del afecto en un sentido experiencial que es capaz de producir un modo determinado de conocimiento e interpretación del pasado.

En esta misma línea, la perspectiva del historiador Jörn Rüsen (2008) también recupera la dimensión afectiva de las aproximaciones al pasado al conceptualizar la cuestión del duelo como un vector fundamental para la comprensión histórica. La lectura de Hantzroula, Athanasiou y Yannakopoulos sobre estos aportes sugiere un mecanismo relevante orientado a desafiar las dicotomías entre emoción y cognición, sin soslayar la importancia de ninguna de las dos. Afirman las autoras: “Rüsen sugiere que la construcción de la historia en su faceta cognitiva no debiera desplazar el rol de las emociones en su constitución ni en las formas de dar sentido al pasado” (Hantzroula, Athanasiou y Yannakopoulos, 2008, p. 6).

Una segunda consideración en torno a esta concepción de la memoria proviene de las contribuciones de Jonathan Flatley (2008) cuya aproximación teórica permite trazar un punto de entrada relevante para dar cuenta de esta articulación entre afectos-experiencia-memoria. En *Affective Mapping. Melancholia and the politics of modernism* (2008), el autor problematiza las relaciones entre la melancolía y el modernismo, situando en esa intersección una forma particular de conocimiento histórico y de experiencia de memoria. Para hacerlo, repone una serie de discusiones en torno al lugar de los afectos y del duelo en

la modernidad, atendiendo a recuperar las formulaciones de Sigmund Freud, Raymond Williams y Walter Benjamin.

De este último, indaga en la reflexión crítica que lleva adelante sobre la “melancolía de izquierda” a fin de conceptualizar una nueva modalidad de asumir una pérdida, capaz de intervenir activamente sobre el mundo. Dice Flatley:

Para Benjamin, la melancolía no es un problema que necesita ser curado; la pérdida no es algo que deba ser superado y dejado atrás. Por el contrario, le preocupa mostrar que existe más de una manera de estar sujeto a la pérdida – no todas las melancolías son iguales- y que todo depende del modo en que uno/a habite las sujeciones melancólicas. Por ello, Benjamin critica persistentemente a aquella melancolía que lleva a la inacción y a la complacencia. (Flatley, 2008, p. 64 - la traducción es propia-).

En este sentido, el posicionamiento melancólico que Benjamin busca reponer es aquel que se desplaza de su forma empática con “los vencedores del pasado” para revitalizar una melancolía “esplénica” capaz de transformar las pérdidas, el pasado y los fracasos políticos en una experiencia presente que visibilice, aún sea por un instante, los modos de opresión de la modernidad (Ibíd.). Según Flatley, esta forma melancólica constituye un modo de conocimiento sobre la historia y de experiencia de la memoria, que habilita una modalidad singular de habitar la pérdida. La melancolía, por tanto, no es un estado en el que uno cae, sino una práctica activa sobre el mundo y una operación hermenéutica.

La dimensión melancólica asume, por tanto, una condición experiencial que puede ser abordada según el famoso relato de Proust en *En busca del tiempo perdido*: Benjamin, releendo Proust, sugiere que ese sabor de la “madeleine”, degustado por el narrador, habilita una suerte de contacto afectivo con un pasado que parecía olvidado, a través de una experiencia que interrumpe la temporalidad progresiva. Lo interesante de Flatley es que esta lectura de Benjamin y de Proust no se comprende como un “escape del presente”, sino como una forma singular de habitar la temporalidad¹¹. Todas las formas de contacto con experiencias temporalmente anacrónicas e híbridas son capaces de producir, como Proust,

¹¹ Ese pasado forma parte del presente como un modo de experiencia: por ello, el autor resignifica el concepto de “memoria involuntaria” a través de la idea de “memoria-experiencia”, que lejos de considerarse privada e interior, se presenta históricamente situada y sujeta a sus cambios. Esta conceptualización está anclada a las reflexiones benjaminianas en torno al empobrecimiento de la experiencia en la modernidad. Este sentimiento de declive experiencial es efectivamente asumido como un producto específico de la modernidad.

un “asalto sorpresivo y colectivo de retorno” a un pasado conscientemente olvidado, pero *presente* de otras formas. En este sentido, este encuentro implica una forma de habitar el tiempo – de encontrarse con él, vibrar y sentirse atravesado/a- y producir una sensación de familiaridad y apego.

Por otro lado, el contrapunto con las tesis de Freud intenta problematizar el carácter supuestamente irrepresentable de la dimensión afectiva en torno a los acontecimientos del pasado, a través de una crítica a los modos miméticos de la rememoración y a las formas conscientes, narrativas y diegéticas de la memoria. En ambas modalidades los afectos, según Freud, aparecen como incapaces de representarse y, por tanto, imposibles de convertirse en un objeto de la memoria. Según Flatley:

Sólo puede repetir su aparición, pero en una forma paradójal; emerge *nuevamente* pero como si fuese *la primera vez*: en su *status nascendi*. El momento terapéutico es como una máquina de tiempo que nos trae de vuelta al momento del nacimiento del afecto. Esto sugiere, en relación al afecto, que no ha habido pasaje de tiempo, y por tanto el momento terapéutico de la catarsis no es, estrictamente hablando, una repetición. (Flatley, 2008, p. 54 – la cursiva es del original y la traducción es propia-.)

Desde nuestra perspectiva, la relación freudiana entre memoria y afectos, en tanto sujeta a una paradoja fundante que reviste a los afectos de una condición de irrepresentable dado su “recurrente nacimiento”, se articula con aquellos posicionamientos que sitúan a la dimensión afectiva en un plano que no puede ser nombrado ni traducido al lenguaje y, consecuentemente, asumido como lo efectivamente auténtico. Lo que haría la catarsis (“abreaction”) – utilizando el concepto de Freud- sería transformar en emoción la emergencia del afecto innombrable. Estrictamente, la experiencia social en torno al afecto estaría obturada así como también el encuentro afectivo entre subjetividades conmovidas en un determinado momento histórico. Según Freud, para que esto ocurra resulta necesaria la mediación a través de una escena de transferencia que, según su mirada, es la clave potencial para la elaboración de las pérdidas y las emociones obturadas. Allí, en la disposición del análisis, “la escena de transferencia se convierte en una suerte de campo de batalla” (Ibíd., p. 57). Ya se ha planteado la crítica a esta forma de comprender los afectos a través de la propuesta de Sara Ahmed.

Jonathan Flatley encuentra en Walter Benjamin una mirada en clave afectiva sobre la experiencia de la modernidad. La melancolía, como se dijo, resulta evidente para ilustrar este aspecto: “melancolizar” implica producir un tipo de conocimiento sobre el mundo capaz de rearticular una experiencia presente con un pasado de pérdida – una “memoria-experiencia”- en un contexto de encuentro con otros/as.

El concepto de “Mapeo Afectivo” (“Affective Mapping”) utilizado por Flatley contribuye a caracterizar esta experiencia de memoria, atendiendo al modo en que ésta es capaz de abrir puntos de entradas singulares a los recuerdos y vivencias del pasado en clave corporal y afectiva. Este tipo de ejercicio se evidencia en las producciones estéticas de la generación de hijos e hijas: los mapeos y los recorridos por espacios “bio-geográficos” y territorios públicos, los contactos con objetos y recuerdos de la infancia, las superposiciones temporalmente híbridas de imágenes, las expresiones comunitarias del duelo, entre otros ejemplos, permiten considerar que estas modalidades de intervención trascienden la mera narratividad de la memoria y se configuran en torno a un modo de la experiencia dentro de la comunidad, donde las dimensiones afectivas, sintientes y corporales se asumen como centrales.

III. La experiencia amorosa. Aproximaciones teórico-epistemológicas

III. A. Amor y experiencia

Al asumir una perspectiva socio-histórica, la construcción teórico-epistemológica de la dimensión afectiva pone el foco en el carácter experiencial de los afectos. Como se mencionó al inicio del apartado, la operacionalización de la dimensión de análisis remite, específicamente, a los modos en que las producciones estéticas de hijos/as comprenden la experiencia del amor en sus procesos de memoria sobre el pasado reciente. En este sentido, la categoría del amor se asume como “experiencia” y como operación hermenéutica sobre ese pasado.

En *Políticas de la Amistad* (1998), Jacques Derrida propone un modo de pensar el amor (en su caso, en torno a la idea de amistad) desplazada del lugar de “estado” o de “situación” y, por el contrario, asociada a la idea de “acción” conforme a una experiencia singular. Dice el autor: “La amistad consiste en amar, ¿no?, es una manera de amar, desde luego (...) es pues

un acto antes de ser una situación, el *acto* de amar más bien, antes que el *estado* de ser amado. Una acción antes que una pasión” (Derrida, 1998, p. 25). De este modo, la experiencia del amor es una forma de acción intersubjetiva orientada cuya condición de posibilidad está signada por un contexto determinado y por la contingencia del encuentro.

En una segunda consideración, sugiere Derrida, el amor “no podría mantenerse en secreto para mí. Antes incluso de ser declarado (al otro, en voz alta), el acto de amar sería así, en su nacimiento mismo, *declarado*. (...) La declaración estaría inscrita justo en su acto mismo de nacimiento. Sólo se ama declarando que se ama” (Ibíd., p. 26)

La perspectiva derrideana sobre la experiencia del amor admite una doble condición: es tanto pública como enunciativa. La declaración – la voz o el cuerpo anunciando el amor – asume su posibilidad de interpelación en una escena desligada de la interioridad privada del sujeto – lo que podría decirse, un estado amoroso- para formar parte de una intervención pública a través del discurso o de la expresión corporal – como el acto de acariciar, de abrazar, de lagrimear, entre otros-. Por ello, la experiencia que aquí se trata está vinculada a un tipo de narración mediada por el lenguaje, el cuerpo y el deseo, desligada del estatuto de evidencia. Y, en este sentido, el espacio de lo público aparece como la esfera de irrupción del conflicto. La declaración amorosa y la imposibilidad de que se mantenga en secreto, inscriben a la experiencia en una zona de lo común que ineludiblemente se encuentra atravesada por disputas, reapropiaciones y desplazamientos de los límites de la acción y comprensión.

Siguiendo los aportes de Joan Scott (2001), “la evidencia de la experiencia se convierte en evidencia del hecho de la diferencia, más que como una forma de explorar cómo se establece la diferencia, cómo opera, cómo y de qué maneras constituye sujetos que ven el mundo y que actúan en él” (Scott, 2001, p. 48). La idea de experiencia que recupera Scott es aquella que restituye la capacidad de narrar y dar sentido de los sujetos en torno a sus historias y biografías; una forma de la experiencia que se torna reflexiva sobre sí.

El deseo y acto de narrar la historia de uno/a destierra aquellas formas de la experiencia que asocian lo que “efectivamente se ve” a la esencia de las identidades y de las vivencias de los actores sociales, suponiendo, en esa metáfora de la visibilidad transparente, que los hechos de la historia hablan por sí mismos. Scott revitaliza el carácter político de la

experiencia y busca darle la historicidad constitutiva al término a fin comprender el modo en que se construyen las identidades sociales en el contexto de complejos entramados de poder.

III. B. El amor y la dimensión política. Singularidad, impropiedad y ambivalencia.

La singularidad de la experiencia amorosa no implica una obturación de sus condiciones estructurales sino, por el contrario, como sugiriera Scott, habilita un punto de entrada particular a la explicación y profundización del conocimiento histórico de un determinado proceso, focalizando en sus diferencias y matices. En todo caso, atender a la condición singular de la experiencia implica reponer marcas personales, generacionales o colectivas que se alejan de paradigmas preestablecidos de comprensión histórica y cuyas reelaboraciones del pasado admiten ciertos recorridos inscriptos en texturas y conexiones afectivas como procedimientos situados de verdad.

En “A dialogue on love” (1998) Eve Kosofsky Sedgwick – proveniente de los estudios feministas de la academia norteamericana y enmarcada dentro de la vertiente queer del giro afectivo- plantea una serie de aportes relevantes para reflexionar sobre la experiencia del amor y el modo en que ésta posibilita la construcción de una escena de memoria en clave afectiva. La autora pretende tensionar los modos racionales de conocer el pasado y pensar esta experiencia como un acontecimiento sintiente y vibrante que, efectivamente, toca al sujeto y, como tal, constituye una escena de interpretación singular sobre lo ocurrido.

En el texto citado, la autora apunta a construir una escena amorosa de memoria de la mano de su psicoanalista, Shannon Van Wey, que le permite reinterpretar de un modo novedoso la historia de su niñez y juventud, repasando sus formas de vínculos, sus fantasías y sus miedos. Un aporte fundamental de su reflexión radica en la posibilidad de concebir esta experiencia del amor como un punto de entrada “singular” a su proceso de memoria. Según Sedgwick, la dimensión amorosa, comprendida en su “singularidad”¹², implica, ante todo, una clave de lectura del pasado asumido desde su complejidad afectiva y desligada de una concepción idílica de los lazos sociales.

¹² La autora utiliza la palabra “*thamess*” para referir a esa singularidad de la dimensión afectiva

Este punto de entrada implica una aproximación y una forma de dar sentido al pasado desde una complejidad particular que asume el carácter “ambivalente” de esta experiencia: al mismo tiempo que se experimenta el amor, se avivan también otras formas de afectividad. Según la autora, la experiencia amorosa no es reconfortante ni idílica, por el contrario, su escena de contacto puede producir diferentes formas de emociones: melancolía, vergüenza, dolor, placer, entre otros. En este sentido, Sedgwick da a entender que el objeto del amor no se trata de una persona particular sino de un acontecimiento singular, capaz de entrecruzar afectividades y temporalidades de variada índole.

Asimismo, Sedgwick sugiere que este acercamiento vibrante a la biografía de uno/a se ve atravesado por formas del conocimiento que no aluden a modos enteramente racionales o logocéntricos y por operaciones hermenéuticas que asumen el carácter fundamental de la materialidad del cuerpo. Así, el contacto con el pasado se advierte como un “encuentro afectivo” donde se construyen interpretaciones sobre lo ocurrido.

Hacia el final del texto, la autora plantea un corrimiento interesante en su proceso de memoria. El relato autobiográfico se desplaza del espacio físico del consultorio y se sitúa en el espacio de lo público¹³. La autora comprende que ese desplazamiento es una operación vital en la construcción de su escena amorosa: el espacio íntimo irrumpe sobre el espacio público, las afecciones reingresan al ámbito habitado socialmente y afecta otros cuerpos y otras subjetividades. Y en esa irrupción tanto el espacio íntimo como el público se reorganizan bajo otros parámetros. La experiencia del amor se desarrolla en ese lugar “impropio” de la comunidad, como sugiere Esteban Dipaola (2013). Es allí, según Sedgwick, donde realmente se “ama”, fuera del espacio de propiedad, en la escena compartido con otros. Por ello, la experiencia de memoria que propone la autora excede el ámbito privado y se moviliza en un acontecimiento singular e impropio de una comunidad.

¹³El final del relato de Sedgwick narra su llegada al consultorio de su analista más temprano de lo usual. Estaciona y se dirige al edificio, sin prever que el terreno está escarpado y cubierto de resabios de pino. Camina torpemente sobre el suelo resbaladizo. En uno de sus pasos, trastabilla y desacomoda un mantillo del resabio arbóreo sobre la calle. Sigue su andar y se dirige a la estación de servicio para preguntar alguna cuestión sobre los parquímetros. Al volver, lo ve a Shannon - su psicoanalista- transitar por el mismo lugar donde ella casi tropieza; allí, donde ha quedado su marca en el suelo. Eve observa a su analista agacharse y acomodar ese mantillo de agujas de pino, desacoplado del resto, utilizando sus manos suaves y calmas. Ese pequeño acontecimiento tiene una significación relevante para Eve. Admite que Shannon se ha relacionado con ella a través de sus rastros: al acomodar los resabios del pino, se ha reconocido como parte de un mismo acontecimiento sin siquiera planificarlo. Eve lee una escena de cuidado, donde las manos de su terapeuta reponen las pequeñas hojas del pino y reordenan el terreno escarpado, como si fuera necesario hacerlo para anunciarle que su presencia está allí, como perteneciendo a una misma cadena de hechos en temporalidades diversas (Sedgwick, 1998).

La experiencia del amor asumida en estos términos permite comprenderla como un “entramado afectivo” que trae consigo un variado conjunto de afectos capaces de delimitar la superficie de apropiación que los sujetos entablan con y entre ellos/as. Es en esta comprensión inmanente de la experiencia a partir de la cual emerge el carácter político de la dimensión amorosa. Siguiendo esta línea, se pretende revitalizar la condición enigmática, antiesencialista y, muchas veces, estructuralmente contradictoria que asumen las narrativas asociadas al amor. Por tanto, no existe un contenido previo a la idea de amor y todas sus adjetivaciones –romántico, cortesano, idílico, emancipador, transformador, por citar algunas- tienden a soslayar su formación socio-histórica.

En este sentido, la idea de lo impropio -esto es, la imposibilidad de definir un proceso o una identidad social a priori y la reposición inmanente de su conformación- expone su marcada condición política. Siguiendo a Dipaola, la dimensión impropia de un proceso, identidad o discurso no remite a su incapacidad de apropiación sino a las múltiples posibilidades de reapropiación en el marco de sus desplazamientos por el entramado social.

Lauren Berlant, en “A properly political concept of love” (2011), recupera críticamente la “teoría del amor” de Michael Hardt y sugiere que lo “políticamente apropiado” del concepto de amor es su “impropiedad”:

Preferiría comenzar mi pensamiento atendiendo a todo el campo de lo que implica sostener un apego con el mundo. Las ambiciones y las capacidades del amor estarían magnetizadas al apego, pero también otros modos de relacionarse, aquellos que involucran proximidad, solidaridad, colegialidad, amistad, el tocar suave y el intermitente, los odios, las aversiones, y los descuidos... Quiero una imaginación más amplia sobre las dimensiones afectivas que serán parte de la (re)construcción del mundo¹⁴ (Berlant, 2011, p. 687 – la traducción es propia-).

El posicionamiento crítico de Berlant se orienta a revisar la distinción que hace Hardt en torno a la idea de un “amor bueno”, abierto a la transformación, y un “amor malo”, asociado al narcisismo. Más allá de la crítica al pensamiento binario y la comprensión dicotómica de un afecto, la apuesta de Berlant está en problematizar lo que Hardt

¹⁴ “I would rather begin my thought looking at the whole field of what it takes to sustain an attachment to the world. The ambitions and capacities of love would be magnetized to attachment, but other modes of relating would be too, the ones involving proximity, solidarity, collegiality, friendship, the light touch and intermittent ones, and then the hatreds, aversions, and not caring . . . I want a bigger imagination of the affective dimensions that it would take to (re)build a world” (Berlant, 2011, p. 687)

efectivamente denomina “amor bueno”, en tanto afecto capaz de abrir *per se* ciertas posibilidades de cambio social. Berlant cuestiona esta capacidad *dada* que tiene (o debería tener) un determinado afecto de producir ciertas orientaciones previamente delimitadas en su composición y, en línea con Sara Ahmed (2015), sugiere que la dimensión afectiva se configura según las diferentes superficies de contacto de los grupos sociales en el marco de sus experiencias.

Esta concepción predefinida del amor impide, a su vez, comprender las posibles articulaciones e hibridaciones entre el narcisismo y la transformación social o entre la exaltación individualista y la afectividad colectiva y/o comunitaria. Atender a los matices y a los modos en que ambos extremos se interrelacionan supone considerar la complejidad de los discursos y experiencias afectivas en los diferentes procesos socio-históricos.

Para Berlant, la posibilidad “predefinida” del amor como motor de transformación o como vector emancipador remite a una forma aggiornada del amor idílico o romántico, atravesado por ciertos mandatos de cambio o visiones dogmáticas de lo que una sociedad “debiera ser”. La autora pone en duda el carácter obligatoriamente crítico o liberador de quienes entablan un vínculo amoroso, puesto que olvida la posibilidad inmanente de construcción afectiva y sus múltiples derivas.

A fin de distanciarse de esta concepción, Berlant sugiere pensar los vínculos sociales como “formas de apego”, en tanto experiencias que no acarrear la necesidad de una sentimentalidad obligatoria y previamente condicionada en la construcción de los lazos:

(...) una sentimentalidad que la ambición hegemónica requiere, proveyendo la seducción hacia el riesgo de la convergencia. Pero el apego describe más precisamente las dimensiones afectivas de sentirse contenido y en confianza con un objeto cuyas fantasías de florecimiento son proyectadas, como aquellas asociadas a lo que implica tener una buena vida, [conocer] quiénes son las personas de uno/a, qué tipo de política, ética y valores habilitan sentidos placenteros o de satisfacción. Después de todo, uno/a se apega al mundo, no en el modo de una decisión o emoción, sino arrojado ante arquitecturas de confianza que son construidas en el interior de los procesos de estar en la vida. (Berlant, 2011, p. 680 – traducción propia-.)

Su posicionamiento, por tanto, asume la existencia de múltiples formas de lazo social, atendiendo a revitalizar ligazones afectivas por fuera de las formas del deseo dominante o en tensión con los modos hegemónicos de habitar la esfera pública.

Eleanor Wilkinson (2016) retoma esta crítica de Berlant y, en una dirección similar, revisa la teoría de Hardt, quien “enfatisa el potencial radical y transformador del amor, considerándolo como una fuerza colectiva y generacional” (Wilkinson, 2016, p. 1- la traducción es propia-). Así, la postura de Hardt evidencia la capacidad limitada de comprensión que supone una idea de amor definida bajo estos parámetros. Por el contrario, Wilkinson, en resonancia con Berlant, sugiere la necesidad de reponer el carácter ambivalente e incoherente del amor, atendiendo a

(...) cómo el amor puede ser a la vez alegre y doloroso, duradero o transitorio, expansivo y territorial, revolucionario y conservador. Esto es, considerar cómo el amor, aún en su formato más benevolente e incondicional, puede todavía ser una fuente de exclusión, violencia y dominación (Ibíd.)

Ambas autoras postulan un concepto impropio del amor, capaz de ser afectado por sus delimitaciones sociales. En esta impropiedad aparece el concepto “apropiadamente” político del amor: en la construcción de formas de apego orientadas a reordenar ciertas vivencias y emociones vitales en las biografías personales y/o generacionales de los sujetos. Si efectivamente existe una cualidad transformadora de la experiencia amorosa, ésta se presenta “sin garantías”, sin definiciones apriorísticas, lidiando con la “disconformidad de la permanente contingencia que toda democracia genuina demanda” y sin saber “qué hay del otro lado”, puesto que el amor es un afecto enteramente relacional y sin soberanía (Tacetta, 2015). Según Berlant, “un concepto transformador apropiado implica liberar el coraje y la creatividad acerca de cómo hacer que los recursos para la vida estén disponibles para todos los objetos en su singularidad” (Berlant, 2011, p. 686). La apuesta de la autora está en la ampliación de estas formas de apego social, atendiendo a visibilizar y dar contención a experiencias afectivas desplazadas, vulneradas o marginadas por las diferentes formas de dominación contemporáneas.

III. C. El amor entre las dudas y las certezas. La crítica a las idealizaciones

En este recorrido teórico-epistemológico por la noción del amor, orientado a construir aportes para analizar la dimensión afectiva en los procesos de rememoración de hijos e hijas de detenidos/as-desaparecidos/as en la Argentina, surge una inquietud fundamental para continuar el camino. Al modelo socio-histórico de los afectos, le corresponde una reflexión particular en torno al rol que cumple la idea del amor en la construcción de las identidades sociales, en este caso, en el marco de un proceso de memoria.

Para ello, se propone recuperar los aportes de Judith Butler en “Doubting love” (2007) [2015]. Allí, la autora problematiza esta cuestión a partir de una relectura de una tesis de Freud, que afirma: “Un hombre que duda sobre su propio amor puede e, incluso, debe dudar sobre cualquier otra cosa” (Freud, citado en Butler, (2007) [2015], p. 1).

Butler recupera esta expresión para presentar, en primer lugar, un camino crítico frente a las perspectivas que asumen la experiencia del amor desde la postura de las certezas¹⁵. Según ésta, el amor podría pensarse como una forma del afecto que contiene en sí misma una representación delimitada y apropiable, capaz de ser nombrada como signo paradigmático.

La autora sostiene:

Ante tales concepciones, me encuentro llena de admiración y pienso que aquella gente que cree que el amor hace pedazos la idea del amor son aquellos/as que verdaderamente saben lo que es el amor, los/as que tienen amor, los/as que lo han ejercido, atravesado, completado (Ibíd.).

La autora norteamericana postula que el dilema de esas concepciones está en la asunción de la “certeza” de la experiencia del amor, en tanto se le otorga al afecto un revestimiento relativamente incuestionable. Butler intenta deconstruir los fundamentos epistemológicos de tales certezas y propone pensar una concepción del amor que incorpore la posibilidad de dudar sobre sus implicancias intersubjetivas.

En este sentido, la duda que proviene de la experiencia del amor es una expresión del carácter social del lazo afectivo que se entabla, atravesado por las marcas de la precariedad y por los condicionamientos de las formas de reconocimiento. La posibilidad de dudar constituye la deconstrucción del terreno firme sobre el cual se asientan las predeterminaciones de nuestras formas de apego y de organización social. Por tanto, la “pérdida del anclaje de las certezas” (Ibíd.) sobre el amor es una condición que está

¹⁵ En particular, se hace referencia a *The inoperative community* (1991) de Jean-Luc Nancy

estrictamente delimitada por los marcos de inteligibilidad sociales, históricos y culturalmente situados. En este sentido, lo que efectivamente pone en duda la experiencia del amor es la construcción idealizada de los sujetos y objetos amados/as.

Asimismo, la autora sugiere que: “Si uno/a está dudando sobre cada cosa menor porque ha dudado de su propio amor, eso significa que uno/a ha perdido un anclaje de certeza, un firme terreno epistemológico” (Ibíd., p. 2). Sin embargo, y a riesgo de caer en una reformulación actualizada de la “duda cartesiana”, lo que Butler efectivamente está revisando es si eso que se llama “amor” es, como sugiere Freud, “lo más fundamental de todo” (Ibíd.). Si así fuera, no existirían las reapropiaciones “ambivalentes” de la experiencia amorosa, como lo pueden ser las evocaciones que superponen amor, dolor o vergüenza en las diferentes expresiones e identidades sociales.

En la configuración de esta duda epistemológica orientada a tensionar la cuestión del amor, Butler sugiere: “Podríamos pensar que Freud está diciendo que dudar del propio amor es dudar de una forma fundamental, de poner a los asuntos importantes en cuestión y no dejar asunciones sin cuestionarse” (Ibíd.).

En este punto, Sara Ahmed (2015) también recupera los aportes de Freud para analizar críticamente los mecanismos que utilizan ciertos discursos amorosos para construir formas de identificación en base a un ideal amado. Según la relectura crítica de Ahmed, la identificación amorosa conjuga un doble movimiento que, inicialmente, conduce a la idealización del objeto amado y, luego, retorna al sujeto mismo como ideal. En este sentido, considera “la identificación como una forma de amor (...) que lleva o jala al sujeto hacia otra persona. La identificación involucra el deseo de acercarse a los otros volviéndose como ellos” (Ahmed, 2015, p. 26).

Por ello, la identificación y su posible idealización propicia el espacio para la construcción de una “similitud”, donde el sujeto pretende convertirse en el objeto o en el otro/a amado/a. En ese desarrollo, la construcción de una similitud deseada deviene la conformación de un ideal pero, advierte Ahmed, no se detiene en la mera idealización del objeto, sino que le devuelve una exaltación de ese ideal al mismo sujeto que ama (Ibíd.).

En esto, resuenan aquellas palabras de Julia Kristeva en su clásico texto *Historias de amor* (1987). Dice la autora:

“Ideal del yo que incluye el Yo por el amor que ese Yo le manifiesta, lo unifica, frena sus pulsiones, y hace de él un *Sujeto*. Yo, cuerpo que hay que hacer morir, al menos diferir, por el amor del Otro y para que Yo sea. El amor es una muerte que me hace ser” (Kristeva 1987, p. 31 - las itálicas y las mayúsculas son del original).

Kristeva revisa la lógica que interviene en la construcción de un sujeto amado, a través de la identificación con el Ideal y de la necesaria “muerte” que este proceso implica para su efectiva exaltación sobre la identidad del amante. De algún modo, la autora pone en evidencia la necesidad de dar muerte - esto es, hacer diferir- la conformación de la relación amorosa, a fin de que se constituya como una construcción idealizada o como un fantasma amado. En este recorrido, la autora recupera una imagen que expresa el deslumbramiento de este mecanismo: aquella que proviene de las palabras de Romeo, quien afirma que “Julietta es el sol”. El joven personaje experimenta la capacidad cegadora que implica un ideal amado y asume que, en tanto sujeto enamorado, el acceso a ese ideal es por medio de dar (y darse) muerte, o bien, asumiendo la exaltación que aquel provoca en la construcción de la identidad propia. Kristeva se orienta a comprender, entonces, el modo en que “el sujeto existe por pertenecer al Otro, y a partir de esa pertenencia simbólica, que le hace sujeto del amor y de la muerte, será capaz de construirse objetos imaginarios del deseo” (Ibíd.).

En este sentido, el posicionamiento de las autoras citadas busca reponer de manera crítica los mecanismos por los cuales se sedimentan las idealizaciones sociales y culturales de ciertas narrativas y experiencias afectivas. Por tanto, buscan identificar estos mecanismos de idealización a fin de poder revisarlos y poner en duda ciertas configuraciones cristalizadas sobre vínculos y prácticas sociales e interpretaciones históricas.

En una línea similar a Derrida, los aportes de Butler en torno a la experiencia amorosa sostienen que “(...) el amor no es un estado, un sentimiento, una disposición, sino un intercambio desaparejo, cargado de historia, de fantasmas, con anhelos que son más o menos legibles para aquellos/as que intentar ver al/la otro/a desde su propia y falible mirada (Butler, (2007) [2015], p. 4). En efecto, la singularidad de una experiencia amorosa se plantea en un intercambio desaparejo donde quien o quienes intervienen, lo hacen “llevando

las propias preguntas a la práctica misma del amor” (Ibíd.). En este sentido, “el amor siempre nos regresa a lo que sabemos y no sabemos. No tenemos otra opción que dejarnos sacudir por la duda e insistir en aquello que podemos saber, cuando podemos saber” (Ibíd., p. 5).

III. D. La experiencia del amor como operación hermenéutica

Para finalizar este pasaje analítico acerca de la experiencia amorosa, resulta imprescindible puntualizar una última cuestión en torno al tema. Si hasta ahora el recorrido se focalizó en una comprensión general sobre las articulaciones entre el amor y la memoria, se enuncia seguidamente la posibilidad de considerar esta dimensión afectiva como una operación hermenéutica sobre los acontecimientos del pasado. Esta cuestión se retomará en el apartado metodológico (Capítulo tercero de la Parte I), pero se revela oportuno mencionar ciertas líneas generales al respecto.

Cuando se aludió anteriormente a la lectura de Julia Kristeva sobre la expresión de Romeo – “Julieta es el sol”-, una primera interpretación posible, como se hizo, fue aquella vinculada a una comprensión “cegada del amor”, donde el objeto amado deviene ideal y sobre el cual se erige una identificación irrepresentable e incuestionada, tan fuertemente exaltada que no omite la posibilidad de dar/se muerte ante su unión o desaparición. La crítica de Butler y de Ahmed han deconstruido los cimientos de la identificación idealizada que reviste esta forma de experiencia amorosa.

Sin embargo, la expresión de Romeo y la lectura de Kristeva pueden atenderse desde un punto de vista hermenéutico, en tanto permite contemplar la posibilidad de comprender las experiencias afectivas desde otros vectores que no son los convencionales del campo de la historiografía. La dimensión corporal, por ejemplo, implica un modo de conocer el pasado a través de su capacidad interpretativa cuya incidencia en los marcos de referencia habilitan formas singulares de comprensión.

Romeo se ve deslumbrado por la experiencia de amor con su amada Julieta, pero en ese deslumbramiento, como sugiere Kristeva, busca construir un sentido hacia los otros (lo Simbólico) que sea capaz de dar cuenta de un determinado posicionamiento frente al mundo y, específicamente, frente a los mandatos familiares de la comunidad. La

experiencia afectiva de Romeo y Julieta se asume como un modo de interpretación de la distancia conflictiva entre las familias (los Montesco y los Capuleto) y como una forma de actuar frente a ese contexto. Tanto la interpretación como la acción están afectadas y condicionadas por modalidades de conocimiento atravesadas por la exaltación amorosa y las pulsiones corporales.

Kristeva afirma: “(...) que el amor es, a escala individual, esa súbita revolución, ese cataclismo irremediable del que no se habla más que *después*. En el momento no se habla *de*. Se tiene simplemente la impresión de hablar al fin, por primera vez, de verdad” (Kristeva, 1987, p. 30).

En este sentido, se puede trazar una reformulación de las tesis de Derrida en torno a la declaración amorosa. En aquel, la posibilidad de la existencia de un encuentro amoroso era ineludible de su declaración – sea esta corporal o verbal-. Así, la experiencia del amor estaba ligada a un modo de enunciación y de acción cuya expresión no estaba circunscripta al ámbito privado; era, por tanto, pública – o impropia, en términos de Dipaola-.

Nuestra lectura sostiene que las formulaciones de Kristeva se orientan hacia otro registro analítico que no busca, explícitamente, dar cuenta del acontecimiento amoroso en sí mismo, sino que contribuye a la construcción de una operación hermenéutica atravesada por esta dimensión. Por ello, al plantear la dificultad de un acto de habla “actual y presente” vinculado al amor, la autora postula un desplazamiento temporal en la construcción de una verdad. Es precisamente en ese desplazamiento donde la reflexión en torno al amor puede efectivamente producir una interpretación.

En esta línea, Alain Badiou (2012) retoma este cambio de foco analítico y sugiere pensar la experiencia amorosa, más allá de su acontecimiento, como un procedimiento de verdad. Afirma el autor en *Elogio del Amor*: “Declarar el amor tiene que ver con pasar del acontecimiento-encuentro al comienzo de una construcción de verdad; con fijar el azar del encuentro bajo la forma de un comienzo” (Badiou, 2012, p. 46).

Así, la fijación – provisoria y precaria- del encuentro amoroso implica, por un lado, un desplazamiento temporal y, por el otro, la construcción de una mirada particular sobre esa experiencia o proceso. En otras palabras, una interpretación.

El procedimiento de verdad que implica esta experiencia amorosa construye un tipo particular de verdad que el autor llama “Verdad del Dos” o “Verdad de la Diferencia”. En un registro acontecimental, la idea de “Verdad del Dos” podría ser considerada restrictiva y atender contra su misma constitución diferencial en tanto reduce el encuentro amoroso a una forma particular del mismo –entre tantas otras-: la forma del par-amante. Como se mencionó en el curso de este desarrollo teórico, las modalidades *per se* de las formas amorosas son puestas en cuestión atendiendo a la inmanencia y a la impropiedad del acontecimiento.

Sin embargo, en un registro hermenéutico, la construcción de una verdad sostenida sobre el prisma de la diferencia permite pensar una operación interpretativa capaz de producir formas plurales y no previstas del conocimiento. Esta operación de veridicción sobre las experiencias sociales se presenta posicional y relacional habida cuenta de la necesidad de un efectivo posicionamiento histórico y político para la construcción de esa verdad.

Siguiendo esta línea, resulta oportuno, por último, acudir a una reflexión singular sugerida por Heather Love. En *Feeling Backwards* (2007), la autora realiza un repaso crítico por la interpretación de la escuela de Frankfurt sobre el relato de Odiseo y las sirenas: en éste, advierte que la seducción y la afectación aparecen como modalidades peligrosas para el conocimiento de la historia. Dejarse seducir por el canto de las sirenas, en clave de Horkheimer y Adorno, es perderse en el pasado y asumir una actitud a-histórica, incapaz de construir un enfoque crítico sobre los acontecimientos (Macón y Solana, 2015).

Odiseo se ve, a la vez afectado e hipnotizado por la melodía de las “mujeres del mar”, e insinúa un giro hacia atrás (*backwards*) para contemplar el origen de tal música: ante el éxtasis seductor, debe atarse al mástil para no permitir vivenciar aquella experiencia sublime con la plenitud corporal y afectiva a la que está siendo convocado. La metáfora de Odiseo, según esta línea, sugiere los peligros de una actitud historiográfica de conocimiento histórico embebida por la capacidad de afectarse con los objetos de estudio.

Siguiendo críticamente a estos autores, Love entiende que el modelo temporal de Odiseo se enmarca en

una historiografía moderna [que] plantea una relación instrumental y distanciada con el pasado histórico incapaz de concebirlo como una fuerza viviente, por fuera de nuestro control, que logra tocarnos y sacudirnos en el presente” (Ibíd.) Esta

relación no busca rescatar el pasado como algo vivo, sino, por el contrario, “busca transformarlo en un material necesario para el progreso (Love, 2007, p. 9).

A partir de esta crítica, Love plantea una revisión interesante al respecto. Por un lado, pretende trastocar los supuestos epistemológicos que sustentan la relación entre afectos-confusión-pasividad. Sugiere que una “experiencia afectiva” podría constituirse como una forma particular de vincularse con el pasado a través de ciertas “indicaciones de la historia” que despiertan determinadas respuestas somáticas (Ibíd.). Es precisamente a través de marcas afectivas que el/la historiador/a puede “volver hacia atrás” y contemplar aquello que lo afecta, buscando necesariamente interpretarlo, dar cuenta de sus cualidades e insertarlo en nuevas cadenas de sentido posibles.

Love entiende que valorar positivamente el rechazo a las vibraciones corporales que disparan los rastros del pasado, responde a un modelo de historiografía de la modernidad orientado a construir racionalmente los procesos de la historia. Según este paradigma, acercarse al pasado debe excluir cualquier experiencia seductora o afectiva con el proceso de construcción de conocimiento. Según la autora, detrás de esta normativa historiográfica se erigen los principios de progresión temporal y de promesas optimistas de futuro.

Love apuesta al concepto de “giro retrospectivo” (*backwards turn*) como una forma de experimentar el deseo de producir conocimiento histórico, orientado “a revisar la reconstrucción del paisaje ruinoso del pasado” (Love, 2007, p. 5). Mirar hacia atrás no es simplemente aproximarse al pasado, es configurar y adoptar una actitud crítica y afectiva sobre el tiempo, capaz de des-figurar el patrón temporal progresivo y discutir el orden de las posibilidades de la acción.

Love, al igual que Kristeva y Badiou, asumen la relevancia historiográfica de la dimensión afectiva a la hora de construir nuevas formas de conocer e interpretar el pasado. De este modo, configuran una operación hermenéutica atendiendo a sus dimensiones racionales y sensibles, y cuyas hibridaciones habilitan la construcción de una determinada forma de verdad histórica capaz de revitalizar acontecimientos y sujetos desplazados de los grandes relatos históricos.

Desde nuestra perspectiva, atender a estas particularidades permiten plantear interesantes desafíos al campo de la historiografía contemporánea y, sobre todo, al campo de los

estudios sobre pasado reciente y de la memoria, donde el entrecruzamiento entre estos aspectos racionales, corporales y afectivos pueden presentarse de manera más explícita que en otros registros historiográficos.

Capítulo Segundo

Los afectos, las transformaciones socio-históricas y los desplazamientos historiográficos. Un estado de la cuestión y las condiciones de emergencia de las producciones estéticas de memoria sobre la militancia revolucionaria de los años setenta.

El presente capítulo se divide en tres partes. En primer lugar, se propone analizar las condiciones de emergencia de las producciones estéticas realizadas por hijos e hijas de militantes de los años sesenta y setenta (algunos/as de ellos/as, detenidos/as-desaparecidos/as) referidas al proceso de violencia y radicalización política de aquellos años, atendiendo por un lado, a la comprensión de las transformaciones socio-históricas de la Argentina post dictadura y, por el otro, a las tensiones y desplazamientos historiográficos operados sobre las formas de narrar ese pasado reciente. En segundo lugar, se busca reconstruir un posible estado de la cuestión vinculado a la problemática planteada en el capítulo precedente, intentando delinear un breve recorrido analítico por las discusiones actuales en torno a las producciones estéticas sobre las interpretaciones de la militancia de los años 70 y las diferentes formas de abordar la dimensión afectiva. Por último y como consecuencia de este recorrido, se propone una revisión crítica por el concepto de posmemoria y de su uso en el corpus seleccionado.

I. Transformaciones históricas y desplazamientos historiográficos. Un análisis del contexto de emergencia de las producciones estéticas de memoria realizadas por hijos e hijas de militantes.

El presente análisis exige una mirada atenta sobre un contexto general, atravesado por la necesidad de inscribir a estas producciones en un plano analítico más amplio a fin de comprender cómo los procesos socio-históricos se articulan con sus operaciones de construcción hermenéutica, en cuya articulación se tejen los marcos sociales de legibilidad y visibilidad de determinadas memorias, narrativas y discursos sobre los acontecimientos.

La irrupción de estas producciones estéticas a partir del año 2000 contribuyó a trastocar ciertas construcciones de sentidos sobre los modos de comprender la problemática de la violencia, la radicalización y la insurgencia política de los años sesenta y setenta, en tanto pusieron en evidencia un proceso de renovación y reactualización de discusiones, temáticas y enfoques que se venía gestando durante la segunda mitad de la década del noventa.

Resulta imprescindible, por tanto, enmarcar la emergencia de estas producciones en el contexto de una crisis del orden neoliberal cuya gestación se remonta a los años setenta (Svampa, 2005) y, a su vez, en las transformaciones disciplinares operadas en el campo historiográfico que se extienden desde el retorno a la democracia.

I. A. Los ochenta. Democracia y la construcción del pasado reciente.

Como se mencionó en el capítulo primero, los primeros años de la década del ochenta no pueden ser considerados como un “todo homogéneo”, siguiendo los aportes de Feld y Franco (2015), sino que deben analizarse como un momento atravesado por diferentes conflictos políticos y disputas de sentido.

El modelo de acumulación impulsado por la dictadura y sus objetivos de refundar las bases materiales de la sociedad no fueron cuestiones sencillas de trastocar durante los años de la presidencia de Raúl Alfonsín quien, aún con intentos de reorientar el rumbo del esquema económico-político, no logró establecer las alianzas necesarias para revertir la correlación de fuerzas y poner en funcionamiento un efectivo cambio de dirección (Svampa, 2005). Esta debilidad se expresó en la dificultad de sostener articulaciones concretas con los sindicatos de mayor peso, los grandes grupos económicos, las organizaciones de Derechos Humanos y con el poder militar. Si bien el Juicio a las Juntas y el impulso a la creación de la CONADEP constituyeron un avance temprano en torno al proceso de construcción de memoria, verdad y justicia, ese impulso no pudo sostenerse en el tiempo.

Por un lado, la crisis hiperinflacionaria hacia el final del mandato presidencial expuso las limitaciones del modelo político-económico y consolidó la demanda social de estabilidad, que será fundamental para comprender el curso del próximo decenio. Lo que efectivamente se puso en evidencia es la innegable presión de los grupos concentrados y de su capacidad de influencia sobre el mercado a la vez que contribuyó a poner en duda los marcos que rigen los intercambios económicos en una sociedad democrática. Así, ante todo, la hiperinflación asumió la forma de una “experiencia de disolución de lazo social” (Svampa, 2005, p. 27) que signó el devenir de los años noventa.

Por otro lado, las presiones ejercidas por las fuerzas armadas marcaron una constante en el período de gobierno de Alfonsín. Las exigencias de las cúpulas militares por poner fin a las causas abiertas por violación a los derechos humanos sumadas a otras demandas de carácter

político, evidenciaron el persistente factor de poder del sector y la fragilidad institucional de la democracia. Estas presiones se tradujeron en tensas negociaciones con el poder político y en una serie de levantamientos militares hacia finales de la década (1987, 1988). Ante esto, el ya debilitado presidente, decidió impulsar las leyes de Punto Final y Obediencia Debida.

En este contexto, los discursos que mayormente circularon por el espacio público estuvieron centrados, por un lado, en la figura de la teoría de los dos demonios y, por el otro, en cierta forma de testimonialidad asociada a la denuncia y al registro público de las dimensiones de la represión y el terror estatal. La circulación de estas formas discursivas se inscribió en un entramado de enunciación propio del período, vinculado a refrendar una “revalorización por la democracia representativa”, promovida por una parte importante de la intelectualidad argentina progresista. Esta “estrategia democrática” (Oberti y Pittaluga, 2006) se constituyó a partir de la dicotomía democracia-autoritarismo cuyos efectos historiográficos se expresaron en cierta invisibilización del proceso de radicalización política y en la oclusión de un horizonte de comprensión de la violencia revolucionaria y la lucha armada. En este aspecto, resulta imposible pensar una noción compleja e inclusiva de la democracia a partir de dicotomías reduccionistas. Como sugieren Oberti y Pittaluga (2006):

La oposición autoritarismo-democracia terminó provocando una elisión de las perspectivas emancipatorias en estas ideas de lo democrático durante los años ochenta, elisión alimentada además por el reemplazo de los diversos horizontes utópicos por concepciones de lo político ancladas en la realización de lo posible (...). La dimensión emancipatoria de un pensamiento de lo democrático quedó postergada – en realidad, descartada- en tanto lo político fue definido “como campo de formulación de consenso”, y no como lugar de institución de un desacuerdo, como espacio de emergencia creado para nombrar lo social inconciliable (Oberti y Pittaluga, 2006, p. 134).

Los años noventa tensionará aún más esta “estrategia democrática” y, en materia de derechos humanos, consolidará el camino abierto por las leyes promulgadas. Aún así, el campo de acción de los organismos y de los movimientos sociales encontrará diferentes modos de resistencia ante los intentos de profundizar este rumbo.

I. B. Los noventa. Hegemonía neoliberal, nuevos movimientos sociales y desplazamientos historiográficos

Durante la década del noventa, con la consolidación del nuevo orden liberal (Svampa, 2005), se construyó una alianza político-económica entre partidos políticos, organismos supranacionales y grandes grupos económicos de capital nacional e internacional, que se orientó a dismantelar los últimos rastros del modelo nacional y popular y sus modos de intervención social. La estabilidad lograda, luego del proceso hiperinflacionario, le dio al gobierno de Menem un margen de maniobra relativamente amplio para encarar sus políticas sin mayores obstáculos. Así, el Plan de Convertibilidad, complementado con una apertura económica, logró recobrar los márgenes de la inflación y consolidó cierto grado de credibilidad en la sociedad, principalmente entre los años 91 y 94. Sin embargo, hacia la segunda mitad de la década, el mundo del trabajo comenzó a mostrar los efectos regresivos provocados por las medidas de corte ortodoxo desarrolladas por el gobierno. Las consecuencias de estos procesos se vieron expresadas en las elevadas tasas de desocupación, precariedad e informalidad laboral, cuyos impactos sobre la pobreza y la vulnerabilidad social fueron materialmente evidentes.

Específicamente, en el campo de la construcción de memoria y de los derechos humanos se asistió a una profundización del rumbo encarado hacia fines de la década del ochenta. En línea con las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida, se promulgaron los indultos a las cúpulas militares juzgadas en 1985 y a los altos dirigentes de las organizaciones político-militares, atendiendo a revitalizar el discurso de la “pacificación social” y de la “reconciliación”. La decisión de indultar a los militares provocó grandes oleadas de resistencia a lo largo del país y numerosas movilizaciones de los organismos de derechos humanos y de vastos sectores de la población.

En este contexto y, articulada con la emergencia de los “nuevos movimientos sociales” – que propiciaban nuevas formas de protesta y acción social frente al orden neoliberal-, la agrupación H.I.J.O.S.¹⁶ hizo su aparición. Se conformó inicialmente por hijos/as de detenidos/as-desaparecidos/as, de ex presos políticos y exiliados durante la última dictadura

¹⁶ Las siglas corresponden a “Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio”

cívico militar, y luego, por “jóvenes que compartían con ellos los puntos básicos del movimiento y que no necesariamente eran familiares de las víctimas de la dictadura” (Cueto Rúa, 2008). Su irrupción contribuyó a reactualizar los modos de construir la memoria sobre el pasado reciente y las demandas de justicia a los responsables de la represión estatal durante la dictadura. Así, esta generación recuperó la participación política de los/as detenidos/as-desaparecidos/as e introdujo el registro de las “memorias militantes” en la esfera pública, intelectual y académica.

I.B.1. H.I.J.O.S.: repertorios, expresión y afectividad.

Como se mencionó, la emergencia de los nuevos movimientos sociales durante los años noventa habilitó el surgimiento de nuevas modalidades de resistencia y de agencia política. A su vez, pusieron en el centro del debate la larga discusión entre “democracia” y “procesos de democratización”, una distinción clave para comprender el accionar de estos nuevos movimientos sociales. Aboy Carlés (2016) señala:

Si la primera categoría –democracia- hace referencia, a grandes rasgos, a una forma de competencia, acceso y ejercicio del poder (y los valores que lo animan), la segunda nos habla de un proceso sociológico y político de homogeneización de derechos y capacidades en una sociedad (Aboy Carlés, 2016, p. 12).

La relación entre ambas categorías, si bien puede parecer obvia, desde una perspectiva socio-histórica, no lo es, dado que “(...) no toda democratización requiere revestir las formas democráticas” (Ibíd.). Esta herencia es parte del legado nacional-popular que, con sus formas de acceso y ampliación de ciudadanía, ha puesto en tensión la estructura misma de la “democracia” liberal-representativa y ha desarrollado una forma de “democratización” asociada a la acción colectiva que, en muchas ocasiones, ha desbordado los canales institucionales de participación mediante la intervención en el espacio público, propiciando la puja en la correlación de fuerzas para conseguir avances efectivos en materia de derechos, demandas y reconocimientos. Ese “espesor plebeyo” (Ibíd.) es una herencia de la lógica nacional-popular y del hecho democratizador (o “maldito”, recuperando a John William Cooke) que excede a la misma democracia liberal.

Siguiendo los aportes de Raúl Zibechi (2003), los nuevos movimientos sociales se han desplazado de las formas tradicionales e instrumentales de lucha y han optado por

desarrollar otras modalidades de acción y democratización: diferentes formas de protestas, la ocupación del espacio público, los cortes de ruta, las tomas organizadas de tierra, la recuperación de empresas y fábricas, los espacios de educación popular, entre otras.

Zibechi plantea que estos procesos de acción colectiva han desarrollado formas de contención, solidaridad y afectividad fundamentales para el sostenimiento de estas intervenciones. En este sentido, los lazos afectivos construidos en comunidad han sido vectores relevantes para la canalización de la acción y de las “lógicas autoafirmativas” de los nuevos movimientos sociales. Las ollas populares, las asambleas barriales y/o los escraches han sido espacios vitales para la expresión de los diferentes sujetos sociales, la construcción de lazos comunitarios y el intercambio de experiencias políticas y culturales. El reconocimiento del/la otro/a en una escena común y compartida, en condiciones de precariedad e invisibilización, puede pensarse como un acto político-afectivo que recupera la sensibilidad de ese/a otro/a y la traduce en un modo de acción que otorga inteligibilidad pública a singularidades desplazadas.

Resulta relevante pensar estas consideraciones a la luz del caso del movimiento de Derechos Humanos y, más específicamente, de la agrupación H.I.J.O.S. El surgimiento de esta organización se enmarca en este proceso de instauración y consolidación del nuevo orden liberal y, concretamente, se impulsa en el contexto de la lucha llevada adelante por los organismos de derechos humanos.

Las condiciones más inmediatas de su emergencia ponen en evidencia un momento histórico caracterizado por una marcada regresión en las demandas de estos organismos. Como sugiere Bravo (2012):

(...) prácticamente la totalidad de los militares y civiles que participaron en la represión estatal quedaron absueltos y libres en la democracia, a instancias de leyes parlamentarias dictadas durante el gobierno de Raúl Alfonsín (Ley de Punto Final, en febrero de 1987; y Ley de Obediencia Debida, en mayo de 1987) y de los indultos del presidente Carlos Saúl Menem, en octubre de 1989 y diciembre de 1990. (Bravo, 2012, p. 234)

Se coincide con la perspectiva de Bravo (2012) quien señala que la agrupación intentó, ante todo, “(...) socializar una contingencia biográfica –ser hijo o hija de alguien que fue reprimido durante la dictadura– trascendiendo el plano individual y apostando por un nivel colectivo de participación y resolución de conflictos” (Bravo, 2012, p. 237)

Santiago Cueto Rúa (2008) sugiere una distinción interesante a la hora de ubicar a la agrupación dentro del campo de los organismos de Derechos Humanos y es, precisamente, la conformación de una identidad en tensión que alude a prácticas y retóricas humanitarias al mismo tiempo que revitaliza las experiencias revolucionarias de sus padres y madres militantes de los años setenta. Esta tensión, si bien se acentuó particularmente en la regional de la ciudad de La Plata, inicialmente atravesó, en mayor o menor medida, los debates políticos de todas las filiales. Este componente distintivo trastocó la centralidad del contenido humanitario y pacífico de las denuncias de los organismos de Derechos Humanos de más larga trayectoria y su pretensión de no focalizar sus discursos en la militancia revolucionaria¹⁷.

En efecto, la irrupción de H.I.J.O.S. se orientó a reactualizar el mencionado debate en torno a la democracia y la democratización, planteado por Aboy Carlés. En este sentido, las prácticas organizativas y de acción colectiva desarrolladas por la agrupación tensionaron esta dicotomía en un doble aspecto. Por un lado, el grupo se caracterizó por la adopción de una forma de organización asociada a la democracia directa donde la horizontalidad y el consenso se constituyeron como los mecanismos para la toma de decisiones. El carácter asambleario de los encuentros puso en evidencia la circulación de este tipo de dinámicas deliberativas en el contexto más general de los movimientos sociales - las asambleas fueron, a su vez, modalidades adoptadas para la toma de decisiones en organizaciones piqueteras, barriales y populares, entre otras-. Por el otro lado, la construcción de repertorios de acción basados en experiencias colectivas y en la utilización de recursos visuales como los escraches, las señalizaciones y las marcaciones territoriales lograron correrse de los canales institucionales de participación y contribuyeron a visibilizar el espacio cotidiano de los represores frente a la comunidad.

A diferencia de las formas de acción instrumentalistas, asociadas a las prácticas de lucha de la izquierda y del movimiento obrero, la agrupación H.I.J.O.S desarrolló una modalidad “autoafirmativa de la acción” (Zibechi, 2003), en un sentido que transformó la negación de un silencio en expresión de una condición identitaria que alcanzó un posicionamiento generacional y colectivo. Estos “modos expresivos” de las intervenciones se orientaron a

¹⁷ Esto no quita que las prácticas, intervenciones y narrativas humanitarias hayan resultado efectivas para la denuncia de las violaciones a los derechos humanos y para visibilización de las prácticas represivas de la dictadura cívico-militar.

reafirmar públicamente las identidades, las memorias y las demandas del colectivo, obturadas desde los diversos discursos dominantes.

En esta caracterización, Zibechi considera un aspecto central en esta lógica: la cuestión corporal en la acción colectiva. El autor afirma: “Los sujetos ponen el cuerpo. Nadie se esconde porque la autoafirmación sólo tiene sentido diciendo “aquí estoy, y qué” (Ibíd., p. 24). La corporalidad resultó fundamental en la construcción de la escena colectiva de acción de H.I.J.O.S., en tanto revistió a la intervención de un carácter intensamente afectivo y compartido. Zibechi postula:

De ahí la radicalidad de esta forma de lucha que es también una forma de expresión. Por eso los escraches son fiestas, porque expresan el ser juvenil-radical-justiciero que los realiza. Si el escrache sale mejor con murga, es porque la murga o la música y el baile expresan lo que desean y al expresarlo se sienten bien, les da fuerza (Ibíd., p. 25)

En esta línea, Miguel Dalmaroni (2004) revitaliza la política singular de la acción de H.I.J.O.S. al analizar las experiencias del escrache y sus diferentes narrativas. Según el autor, lo que estas intervenciones ponen en evidencia es un cambio en “los tonos serios o heroicos de las épicas de la revolución”, favoreciendo un modo de la acción concebida como una “*instalación* colectiva” que trasciende las formas clásicas de la movilización callejera.

Tanto Zibechi como Dalmaroni contribuyen a reponer la dimensión de los afectos como un aspecto central en la conformación de la agrupación y en su especificidad como colectivo. Al remarcar el “estilo de carnaval o de circo” en el marco de una acción de respuesta ante la impunidad, los autores evidencian los modos corporales y afectivos con que construye esa escena pública del escrache y su vínculo con la comunidad.

Asimismo y con diferentes énfasis, Bonaldi (2006), Alonso (2003) y Cueto Rúa (2008) recuperan la cuestión afectiva para analizar la construcción de las identidades y los lazos sociales en la organización, las formas de visibilizar el proceso de rememoración generacional y las decisiones en torno a las acciones colectivas. Bonaldi afirma:

Verse reflejados en las historias de otros hijos generó un sentimiento de identificación y de pertenencia muy fuerte. (...) Tanto los primeros encuentros como la conformación de HIJOS son vividos como algo reparador, como un poner las cosas en su lugar, comenzar a recuperar algo que se había perdido en las últimas dos décadas. Juntarse con otros hijos, reconstruir la historia de sus padres,

poder contarla en público, son todos pasos en dirección al restablecimiento de un equilibrio perdido (Bonaldi, 2006, p. 147).

Los afectos no se presentan como atributos de los individuos ni cualidades esenciales del colectivo; por el contrario, surgen de “escenas de contacto” construidas en los diferentes grupos sociales, atendiendo a sus modos de organización, deliberación y acción social.

Cueto Rúa recupera los aportes de Luciano Alonso (2003) en torno a la regional de H.I.J.O.S de Santa Fe, para quien

la afectividad fue un componente esencial de las relaciones al interior del grupo (y) la discusión de ideas y la construcción política solían quedar en un segundo plano frente a los sentimientos compartidos y a la necesidad de ‘sentirse entre amigos, tranquilos’ (Alonso, 2003, s/p).

Como sugieren los autores, la marca afectiva en el proceso de conformación del grupo atravesó los diferentes ámbitos de intervención de H.I.J.O.S: constituyó, por un lado, un rasgo central en la construcción de la memoria de sus padres o madres desaparecidos/as; a su vez, se inscribió en un espacio colectivo de contención mutua en donde elaborar un dolor y un silencio y transformarlo en acción política con demandas específicas y generacionales; también, fue parte vital del momento de la acción directa propiamente dicha, en un sentido que activó la construcción de formas de apego, de cuidado y de solidaridad en el desarrollo mismo de la intervención pública; y por último, se puede considerar a esta dimensión como uno de los objetivos mismos de los repertorios de acción, es decir, la posibilidad de construir escenas públicas de afección colectiva: visibilizar a un represor y dejar la marca sobre su espacio cotidiano fue también la forma de crear las condiciones de posibilidad para la circulación de una forma de justicia y de reparación, motivada por los afectos y el recuerdo presente de sus padres o madres desaparecidos/as, en el marco de un contexto de impunidad y conflictividad social¹⁸.

¹⁸ Resulta interesante ubicar la cuestión de los afectos en la agrupación H.I.J.O.S. en una genealogía que incorpore la experiencia de “El Taller de La Amistad”, desarrollada entre los años 1980 y 1994. El espacio del taller se desarrolló periódicamente durante los días sábados, inicialmente en terrenos pertenecientes a los organismos de Derechos Humanos en las afueras de La Plata y, posteriormente, en zonas urbanas y suburbanas de la ciudad y de Ensenada. En un primer momento, el taller se conformó como un espacio de contención, de recreación y de socialización colectiva para hijos, hijas y familiares (niños/as y adolescentes) de desaparecidos/as, detenidos/as o exiliados/as durante la dictadura cívico-militar, impulsado por vecinos/as de la comunidad, comprometidos con la construcción de un lugar que contribuyera a elaborar las ausencias afectivas y las marcas de la violencia reciente. A partir del valioso testimonio de Perla Diez brindado al autor de este trabajo, se logró comprender cómo muchos de esos hijos/as y familiares desarrollaron lazos afectivos a través de

En el campo historiográfico, tuvo lugar un proceso de desplazamiento de los límites de los marcos de legibilidad y audibilidad sobre las formas de construir sentidos en torno a la insurgencia y a la militancia revolucionaria de aquellos años. Durante esos años, como sugiere Roberto Pittaluga (2007), comenzaron a circular, con mayor visibilidad, las memorias y los testimonios de militantes de los años sesenta y setenta, cuyas voces pusieron sobre el foco del debate público las implicancias, responsabilidades y las formas de comprender la militancia armada, el accionar de las organizaciones político militares y la construcción de las subjetividades militantes.

Si la etapa anterior se había caracterizado por un fuerte énfasis en la centralidad de la justicia y de los derechos humanos, y en la oclusión pública de las memorias militantes, el nuevo período se orientó a rescatar, aún con ciertas miradas críticas, las experiencias de las subjetividades y organizaciones políticas. Una de las razones de este desplazamiento alude a los efectos provocados por la instauración de la hegemonía neoliberal cuyas implicancias dieron cuenta de una marcada desilusión en relación a las expectativas de la democracia para contribuir a mejorar los estándares de vida, bienestar social y político. El nuevo orden, por el contrario, produjo una profundización de la desigualdad social y, consecuentemente, un desencanto -y en muchos casos, un rechazo- por la democracia liberal y representativa.

En este contexto, se comenzaron a recuperar las historias de militancia de quienes efectivamente tensionaron las estructuras de esta forma de democracia y asumieron el compromiso de construir otros proyectos políticos con horizontes de igualdad y bienestar social. Asimismo, aparecieron escrituras testimoniales¹⁹, reflexiones sobre el pasado reciente en revistas político-culturales²⁰ y diferentes ejercicios de memoria que, progresivamente, fueron desplazando los límites de lo decible y construyendo una nueva agenda de temas, de perspectivas y metodologías.

Este proceso de desplazamiento historiográfico se vio también motivado por un marcado interés en torno a la cuestión del archivo, en el sentido de que generó las condiciones de

prácticas lúdicas, salidas de campamento, festejos de cumpleaños y de experiencias de comunicación basadas en la escucha y en la circulación igualitaria de la palabra. Posteriormente, muchos de ellos/as, con estas experiencias afectivas y democráticas a cuestas, desarrolladas durante la niñez y la temprana adolescencia, se acercaron a la agrupación H.I.J.O.S. y participaron, en mayor o menor medida, de la construcción organizativa, deliberativa o de sus acciones colectivas.

¹⁹ Se puede citar como ejemplo paradigmático los tomos de *La voluntad* (Anguita y Caparrós, 1997-1998)

²⁰ Se pueden citar las revistas político-culturales *Confines*, *El Rodaballo*, *El Ojo Mocho*, *Los '70*, entre otras

posibilidad para la investigación sobre el pasado reciente en sus múltiples aspectos. Esto se vio manifestado en la creación de diversas instituciones como Memoria Abierta, la Comisión Provincial por la Memoria (CPM) y el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina (CeDInCI).

Durante esos años, los hijos/as de militantes de los sesenta y setenta comenzaron a desarrollar sus trayectorias laborales y de formación académica. Hacia finales de la década, sus edades oscilaban entre los 25 y 30 años y muchos/as de ellos/as comenzaron a transitar carreras terciarias y universitarias e insertarse en espacios de trabajo – en muchos casos asociados a la defensa y promoción de derechos humanos, redacciones periodísticas y/o institutos de investigación, entre otros-.

En este marco, es necesario mencionar cierta revitalización de carreras artísticas y una proliferación de instituciones universitarias – públicas y privadas y en todo el país- orientadas a la enseñanza de diferentes disciplinas como cine, artes audiovisuales, fotografía, teatro, letras, danza, donde varios hijos e hijas ingresaron a estudiar. A modo de ejemplo, se pueden citar los casos de Albertina Carri, quien comenzó sus estudios en la Universidad del Cine (FUC), cuando esta institución recién daba sus primeros pasos en la escena cinematográfica contemporánea; Nicolás Prividera, luego de licenciarse en comunicación social por la Universidad de Buenos Aires, estudió cine en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC); el mismo recorrido académico-artístico que desarrolló Andrés Habegger. Por último, Natalia Bruchstein se formó como documentalista en el Centro de Capacitación Cinematográfica en México, donde reside desde 1976.

La mención a estos/as hijos/as evidencia la complejidad señalada en el planteamiento del problema en el capítulo primero. En general, los/as mencionados no han tenido una participación activa y/o persistente en la agrupación H.I.J.O.S. Se han relacionado a ella de otros modos, sea acompañando las acciones públicas durante los escraches o las causas en el ámbito de la justicia, entre otras. Incluso, muchos/as de ellos/as han explicitado sus miradas críticas sobre ciertos posicionamientos de la agrupación. De todos modos, lo que se pretende destacar aquí es que tanto las intervenciones de la agrupación como sus modos de

organización y de visibilización, contribuyeron a configurar las condiciones de emergencia de las producciones estéticas de hijos e hijas de militantes de los años setenta²¹.

I.C. Los dos mil. Kirchnerismo, las políticas de la memoria y la consolidación del campo de estudios sobre el pasado reciente.

A partir de la asunción de Néstor Kirchner como presidente de la Nación en el año 2003, los movimientos sociales y, en particular, los organismos de Derechos Humanos reconfiguraron su articulación con el Estado. La respuesta del nuevo gobierno frente a los reclamos históricos de los organismos fue fundamental para la construcción de políticas de memoria, de verdad y justicia. La gestión de Kirchner impulsó la derogación de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y asistió a la recuperación del predio de la ex-Esma como espacio para la memoria y la defensa de los Derechos Humanos. Ese mismo año, 2004, el presidente retiró los retratos de los genocidas Jorge Rafael Videla y Reynaldo Bignone del Colegio Militar e instauró el 24 de marzo como feriado nacional para la conmemoración del “Día de la memoria, por la verdad y la justicia”. El impulso de estas políticas logró allanar la articulación con los organismos de Derechos Humanos²².

La recuperación de una política activa vinculada a los juicios por crímenes de lesa humanidad contribuyó a reconfigurar la problemática por la responsabilidad en los acontecimientos de la dictadura, cuyos efectos habilitaron investigaciones sobre la responsabilidad civil, económica y religiosa en el plan sistemático de disciplinamiento social, represión y exterminio. En este sentido, articulando las demandas de los organismos de Derechos Humanos y las propias iniciativas gubernamentales, se intentó poner en

²¹ La parte II de la tesis se ocupará del análisis del corpus y recuperará estas inquietudes.

²² En la relación con los organismos de Derechos Humanos, el vínculo con la agrupación H.I.J.O.S fue el que mostró mayores variaciones. H.I.J.O.S-Capital tuvo un acercamiento mayor a la gestión kirchnerista producto de la lectura progresista y ampliatoria que tuvo la filial en torno a las políticas públicas de la memoria. Esa lectura interpretaba como un avance evidente las iniciativas estatales por reabrir los procesos penales por los crímenes de lesa humanidad, a través del impulso a la incorporación de nuevas perspectivas, nuevos testimonios y nueva información sobre los acontecimientos de la dictadura - por ejemplo, la perspectiva de género que visibilizó la violencia sexual, las vejaciones y los tormentos frente a mujeres y varones en los centros clandestinos de detención-. Hubo regionales de la agrupación, sin embargo, que manifestaron públicamente su distancia frente a las políticas implementadas: la agrupación H.I.J.O.S-La Plata, por ejemplo, se mostró crítica frente al proceso de señalización y de recuperación de centros clandestinos de detención para usos museísticos, institucionales y/o universitarios

tensión los cimientos –para entonces, ciertamente arraigados en el sentido común- de la teoría de los dos demonios (Sonderéguer y Kaufman, 2016).

En el campo historiográfico, los desplazamientos ocurridos en los últimos años en torno a los modos de construcción de sentidos sobre el pasado reciente encontraron un escenario fértil para el intercambio y la discusión de estas problemáticas que coadyuvaron a consolidar las bases específicas del campo disciplinar. La conformación de espacios académicos, jornadas y congresos referidos a este campo de estudios han permitido reactualizar los debates sobre las narrativas del pasado reciente y han introducido una serie de temáticas y enfoques novedosos: por ejemplo, el estudio sobre el lugar de los afectos en los procesos de memoria, las discusiones en torno a las diferentes formas de comprender la responsabilidad de los actores sociales involucrados en el proceso de insurgencia y radicalización política, la deconstrucción de los idearios de heroicidad, del sacrificio y de abnegación en las subjetividades militantes y/o los modos de asumir y comprender la lucha armada, entre otros²³.

Estas nuevas escrituras sobre el pasado reciente lejos están de constituir un bloque homogéneo y sin tensiones. Por el contrario, las diferentes estrategias metodológicas, la utilización de diversos marcos teóricos y, principalmente, las variadas posturas en torno a la concepción de la violencia y su vinculación con la política y la democracia, habilitaron la emergencia de líneas historiográficas disímiles y, muchas veces, abiertamente en disputa.

En este contexto y a partir del año 2000, las producciones estéticas de hijos e hijas de militantes hicieron su aparición en la escena de la memoria y contribuyeron a trastocar ciertos sentidos y narrativas historiográficas relativamente establecidas en el campo. Se considera el año 2000 como inicio de esta serie de intervenciones dado que coincide con la presentación de los films *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, *(h) historias cotidianas*

²³ Se pueden citar las siguientes eventos científicos y congresos: Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente, el Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del cono sur, entre otros.

de Andrés Habegger y del ensayo fotográfico de Lucila Quieto, *Arqueología de una ausencia* (1999-2001)²⁴.

A este primer momento, se le agrega la película *Los Rubios* (2003) realizada por Albertina Carri, cuya recepción provocó extensos debates públicos sobre las implicancias de la violencia y la militancia revolucionaria, a tal punto de constituirse como un hito en la construcción de sentidos sobre el proceso en cuestión. En el año 2004, Natalia Bruchstein estrena *Encontrando a Víctor* y en el 2007, Nicolás Prividera proyecta *M*.

Desde una dimensión formal, este momento inicial se caracterizó por una fuerte impronta de la imagen como modo de producción estética. Sin embargo, estas producciones trascendieron la mera cuestión formal y se vincularon en torno a otros aspectos y dimensiones como, por ejemplo, al modo de aproximación al pasado biográfico, o bien, a los sentidos con que elaboraron los duelos familiares, o incluso, a las formas de concebir la lucha armada, la militancia y las figuras de los padres o madres militantes.

Articuladas sobre estas cuestiones, pueden incluirse un nuevo grupo producciones realizadas a partir del año 2007, compuesto por textos literarios, autobiográficos, ensayísticos y/o poéticos. Se pueden mencionar los textos *76* y *Los Topos* (2008) de Félix Bruzzone, *La Casa de los Conejos* (2008) de Laura Alcoba, *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy, *Diario de una Princesa Montonera* (2013) de Mariana Eva Pérez, *Pequeños Combatientes* (2013) de Raquel Robles y *Aparecida* (2015) de Marta Dillon.

Las intervenciones de esta generación han contribuido a tensionar el vínculo entre arte, política y memoria desde una perspectiva novedosa que, aún no exenta de heterogeneidades y contradicciones, han permitido configurar una mirada particular sobre aquellos años. De algún modo han habilitado una revisión sobre la construcción mítica de la figura de los/as revolucionarios/as a través de exploraciones íntimas, afectivas y corporales donde sus padres y madres militantes se asumen desprovistos/as del tinte heroico y del tono épico con que muchas interpretaciones construyeron a las subjetividades militantes.

²⁴ Resulta importante aclarar que el desarrollo de cada una de estas obras no se circunscribe solamente al año 2000, habida cuenta de la extensión (temporal y material) de los procesos creativos necesarios para la puesta en marcha de un proyecto artístico. Por ello, estas producciones comenzaron a materializarse antes del momento establecido.

En estos casos, las preguntas generacionales han contribuido a poner en funcionamiento ejercicios de memoria que no se han circunscripto únicamente a reponer los acontecimientos de violencia y dolor, sino también a recuperar los recuerdos placenteros de la niñez y las experiencias amorosas de sus biografías personales.

II. Las formas del afecto y las producciones estéticas de memoria.

II.A. La estética de lo inacabado, la poética de las ruinas y las narrativas de la ausencia del sentido.

En el marco de estas transformaciones históricas y desplazamientos historiográficos, una serie de producciones académicas e intelectuales han analizado el modo en que estas intervenciones estéticas han asumido el proceso de rememoración sobre los acontecimientos del pasado.

Gabriel Gatti (2011) propone pensar las producciones e interpretaciones sobre la figura de los/as detenidos/as-desaparecidos/as en el marco de un campo: el “campo del detenido-desaparecido”. Planteada su conceptualización siguiendo la teoría de Pierre Bourdieu, la construcción de este campo particular se presenta como un espacio de disputa de recursos simbólicos y materiales que se actualiza permanentemente a través de la capacidad de agencia de los actores, sus imaginarios y configuraciones. El campo del detenido-desaparecido, según Gatti, posee una genealogía que puede ser rastreada en las luchas sociales y políticas por los derechos humanos de la última parte de la dictadura y, especialmente, durante la democracia. Ese campo, asimismo, se articula alrededor de una “figura extraña” – la del desaparecido, ni vivo ni muerto, ni presente ni ausente- a partir de la cual se configuran una serie de actores sociales, palabras legitimadas y disidentes, límites de lo decible, retóricas consensuadas y lenguajes propios. Todas estas cualidades, como sugiere Gatti, “pugnan en el mercado de bienes simbólicos” del campo. (Gatti, 2011, p. 27).

En el marco de este campo, el autor sitúa las narrativas en torno a la figura del detenido desaparecido. Desde nuestra problemática, resulta interesante atender a un modo particular de esas narrativas. Siendo parte del campo – no sólo en tanto académico, sino también

como hijo de desaparecido- Gabriel Gatti asume la dimensión afectiva como un vector relativamente importante en el proceso de comprensión de las problemáticas del espacio.

Sugiere:

Actuar como lo primero – familiar afectado- abre puertas en el territorio de los afectos familiares y militantes: las redes de los viejos cariños y antiguas solidaridades se abren y me incluyen con naturalidad, en las entrevistas el discurso se suaviza, el entrevistado es, más que tal, camarada o coetáneo de mi padre, conmilitante con mi abuela, protector de mi infancia, alimentador de mi memoria. Me cuida (Ibíd., p. 28)

Las formas del afecto como modalidad de acercamiento a la biografía personal y a un proceso de memoria entran en cuestión con otras limitaciones y reglas del mismo campo: el espacio académico. Sigue el autor:

Pero actuar desde ahí deslegitima en el territorio de los segundos, pues en la Academia resuenan aún las retóricas de la vieja objetividad científica argumentando desde la poderosa fuerza de la observación a distancia, de la neutralidad valorativa, del conocimiento, desimplicado, descriptiva. Es ciencia dura, panóptica, prepotente (Ibíd.)

La tensión planteada asume una mirada crítica sobre la “Academia” y sobre sus intervenciones. Gatti comprende el desafío y se propone generar fisuras en las retóricas académicas, pero sin dejar de ser parte de ella.

La hipótesis central del autor está en considerar la desaparición forzada como una figura de la catástrofe, entendiendo por ella, la lógica de los “acontecimientos que descomponen el orden y no permiten la posibilidad de su reemplazo por otro” (Ibíd.: 32). En este sentido, la desaparición forzada es una catástrofe para la identidad y para el lenguaje, en tanto altera y convulsiona la organización narrativa e identitaria y trastoca la lectura de uno/a mismo/a. Por ello, en el campo del detenido desaparecido las narrativas y las construcciones de sentido son inacabadas, precarias y cambiantes.

Así, el autor propone distinguir dos tipos de narrativas en torno a la figura del detenido desaparecido: las narrativas de sentido y las narrativas de ausencia de sentido. Las primeras se orientan a “explicar la novedad radical de una figura de lenguaje e identidad inciertas y desconocidas” (Ibíd., p. 33). Ante la catástrofe que implica una desaparición, la lógica de

estas narrativas intenta restituir un sentido a la desorganización identitaria que supone este proceso.

El autor refiere, específicamente, al trabajo de los arqueólogos, quienes devuelven el sentido “a los operadores de la devastación, a los centros clandestinos de detención”; el de los archiveros, quienes gestionan “los restos del registro burocrático del Estado clandestino”; el de los antropólogos forenses, quienes intentan restituir sentido a través de la re-asociación cuerpo y nombre; y finalmente, el trabajo de los psicólogos, quienes se orientan a “restañar las heridas del trauma” (Ibíd., p. 89).

Por otro lado, las segundas narrativas hacen referencia a esas producciones e intervenciones que buscan gestionar la figura del detenido desaparecido, asumiendo la condición de una imposibilidad en la enunciación. Son narrativas construidas “en” y “sobre” la catástrofe y que hacen explícito que ése, y no otro, es el lugar desde donde se habla y se organiza la identidad. Gatti sostiene que estas formas de habitar la ausencia asumen el carácter de una experiencia normalizada de la catástrofe y constitutiva de identidades y de sus lenguajes. Así, la catástrofe, en el marco de estas narrativas, se vuelve “un lugar institucionalizado en tanto territorio estable y habitable” (Ibíd., p. 147). Su modo de experiencia está atravesado por “texturas incómodas” y “tonalidades difusas” sobre las ausencias y caracterizada por una “sensibilidad concreta y generacional”. Estas identidades se presentan débiles y frágiles, imposibilitadas de detener el devenir de la catástrofe y de esquivar “los huecos insondables” del pasado.

Gabriel Gatti sitúa ciertas producciones estéticas de hijos e hijas de detenidos/as desaparecidos/as en el contexto de estas narrativas. Sugiere que estas intervenciones conforman procesos de construcción de memoria sostenidos en la imposibilidad de representar los acontecimientos traumáticos a través del uso de lenguajes singulares. Según el autor, los/as productores/as de estas obras se aproximan a las figuras de sus padres y madres desaparecidos/as, desplazándose de una restauración completa del sentido sobre los hechos del pasado y sosteniendo retóricas conformadas por esas mismas ruinas.

A lo largo de su trabajo, el autor alude a las producciones de Bruzzone, Carri, Prividera o Pérez como formas de una “estética de lo inacabado” o de una “retórica del resto”, posibilitando un formato particular de exposición de sus procesos de elaboración del

trauma. En sus reflexiones analíticas, el entrecruzamiento entre las nociones de cuerpo, afectos e identidad obtiene un lugar relevante. Sin embargo, a nuestro entender, la noción de afecto no se presenta abordada desde una rigurosidad teórico-metodológica y, por tanto, sus reflexiones asumen un carácter no problemático en términos epistemológicos. De este modo, la dimensión afectiva queda relegada al sentido común de los afectos (asociados a lo romántico, lo idílico y/o lo auténtico) y, por tanto, se pierden, por un lado, las diferentes superficies de memoria que éstos producen en las orientaciones de los recuerdos y, por el otro, la operación hermenéutica de un abordaje historiográfico sobre la base de los afectos. Más que una crítica teórica nuestra propuesta busca señalar un lugar de vacancia en el conjunto de trabajos sobre estas producciones.

Asimismo, se coincide con Gatti en la idea de que estas formas de producción de memoria permiten pensar en modos de habitar las ausencias a través de experiencias singulares de rememoración. En este sentido, estas modalidades estéticas ponen el foco en el modo en que los hijos e hijas configuran sus escenas de recuerdo, “dándose a ver” entre los archivos familiares, fotografías, datos, detalles, testimonios. Estas experiencias son ante todo vivencias corporales y afectivas, atravesadas por la catástrofe y la precariedad y cuyas marcas resultan ineludibles en el desarrollo de sus procesos de memoria. Como sugiere Gatti: “Estas estrategias reconocen que la catástrofe no sólo es evidente, sino que ha constituido sus mundos, identidades y lenguajes, que la *catástrofe se institucionalizó para ellos como un lugar estable y habitable*” (Gatti, 2011, p. 180 – las cursivas son del original)

Pero el punto de partida de Gatti es que este tipo intervenciones producen una normalización de la ausencia y un vacío que se asume como un lugar institucionalizado de la enunciación. Sostiene el autor: “Es una ausencia que los acuna, un lugar de vida para los sujetos que las portan, algo con lo que conviven y en lo que viven (...) Es una ausencia sobrevenida en la que se es” (Ibíd., p. 186). En este sentido, la experiencia de habitar la ausencia se concibe desde su imposibilidad de narrarla y construir un sentido singular sobre ella. La ausencia no remite sólo a las figuras de sus padres o madres desaparecidos/as, sino que suscita una forma de carencia de sentido donde los sujetos que rememoran se ven imposibilitados de construir significación dentro de esos vacíos.

Gabriel Gatti incluye en su argumentación un intercambio epistolar con el sociólogo Daniel Feierstein, atendiendo a reponer un debate en torno a la nominación de estas narrativas de la ausencia de sentido. Feierstein se orienta a revisar esta idea y sugiere una deriva crítica ante la formulación de que “la ausencia de sentido es la parálisis, el olvido, la imposibilidad de hacer nada con eso” (Ibíd., p. 192) Por el contrario, sostiene que los trabajos que analiza Gatti efectivamente

cuestionan un sentido generacional e intentan (...) construir otro tipo de sentido, uno del que puedan apropiarse, que pueda resultar coherente y potente para su presente, no para el de los amigos de sus padres, ni siquiera para el mío o el nuestro, aún cuando por varios motivos vos estarías allí, al lado, pese a que tengamos la misma edad (Feierstein, 2010, citado en Gatti, 2011, p. 192).

Se acuerda con el señalamiento de Feierstein y, como se verá en la Parte II, se piensan a estas producciones estéticas como formas de construir un sentido singular en el marco de sus experiencias de memoria. Por ello, la idea de “ausencia de sentido” esconde una concepción del “sentido” que remite a una posibilidad cierta de ser restaurada y, por tanto, plenamente captada por los sujetos. Existe, pues, una utopía del sentido completo como modo de construcción de la memoria.

Por otro lado, la configuración de sentido desde la mirada de Gatti se asume desde una perspectiva logocéntrica y sostenida sobre la configuración y primacía del discurso. Esto excluye otras formas de pensar la construcción de sentido, asociadas a los modos afectivos, corporales o sensibles. Como se intentará mostrar, las producciones estéticas explicitan un proceso de rememoración atravesado por diversas formas de significación que permiten elaborar y relaborar permanentemente esos vacíos y ausencias.

II. B. Espectros amados y las figuraciones de la memoria como prácticas poéticas testimoniales.

Ana Amado (2004, 2009) se ha convertido en una autora ineludible dentro de este campo de estudios dada la relevancia analítica que sus trabajos han mostrado en torno a la problemática de las figuraciones, visualizaciones y escrituras de la memoria. Sus aportes han permitido problematizar el cruce entre arte, memoria y justicia de una manera novedosa, atenta a las modalidades singulares de expresión testimonial y a las formas de

narración biográfica. Numerosos pasajes de sus textos rastrean la cuestión afectiva en estas producciones desde una perspectiva que busca poner en evidencia la complejidad de analizar los afectos en el marco de las experiencias sociales.

Amado asume que el corpus de estas producciones estéticas no es homogéneo y varía de acuerdo a diversas dimensiones (biografías y trayectorias académicas y personales, militancia en la agrupación H.I.J.O.S., las modalidades de elaboración del duelo, miradas sobre la militancia de sus padres y madres, entre otras). Aun así, encuentra que estas intervenciones

(...) participan de un trabajo de construcción de sentidos que no es mera reconstrucción retórica ni ideológica de clisés de aquella generación, sino rescate, relectura, apropiación de parte de quienes se sitúan ahora en el lugar del heredero despojado, eligiendo intencionalmente los sentidos de algunas orientaciones estéticas e ideológicas para reactualizarlas en el contexto político en el que actúan en el presente (Amado, 2009, p. 161)

Desde esta perspectiva, el conjunto de producciones estéticas de hijos e hijas de militantes, aún con sus matices y diferencias, permite pensar efectivamente en formas de construcción de sentido sobre ese pasado que vuelve permanentemente. A diferencia de Gatti, Amado sugiere revitalizar la idea de que la ausencia no implica una “institucionalización de la catástrofe” (Gatti, 2011) sino, ante todo, un territorio en permanente significación a través de la experiencia de la memoria. Así, la figura de los familiares desaparecidos/as ya no se presentan como entidades “extrañas” sino como “espectros amados” (Amado, 2004, 2009), es decir como figuras que están en permanente proceso de conocimiento y contacto a través del acercamiento afectivo y de la operación crítica de sus pasados y prácticas. Al respecto, afirma Amado:

Películas, fotografía, diseño gráfico, pintura, obras de teatro: ellos exploran distintos lenguajes artísticos a modo de pacto con los espectros amados y con su memoria, para sustraerse, como herederos, al imperativo compacto de un legado que abarca una dimensión familiar e ideológica. Seleccionan, evocan, invocan en el hueco de una ausencia que define y construye para ellos el campo de lo memorable, situando su práctica como derecho y a la vez como deber, para recuperar lazos entre lo que es y lo que fue (Amado, 2004, p. 49).

Asumir las figuras de los padres y madres desaparecidos como espectros amados implica tensionar el registro de presencia-ausencia de sus familiares y construir una forma de elaboración donde el contacto afectivo vehiculiza el sentido del recuerdo. En esta línea,

Amado recupera los aportes de Derrida sobre la impresión que produce en Hamlet la mirada del padre:

Ese espectro no es simplemente alguien al que vemos volver, es alguien por quien nos sentimos mirados, observados, vigilados, como por la ley: estamos 'ante la ley' sin simetría posible, sin reciprocidad (Derrida, 2003, p. 152, citado en Amado, 2004, p. 61)²⁵.

Por esta razón, la construcción de ese proceso de memoria se realiza en el contacto con esas figuras, siendo interpelados desde un pasado que convive con el presente y asumiendo la mirada del espectro como parte ineludible de la escena. Por ello, esta perspectiva se desplaza de la idea del “lugar imposible de enunciación” y busca comprender cómo la experiencia de memoria sobre el pasado efectivamente constituye un encuentro posible y sensible con recuerdos, figuras y vivencias de años anteriores.

Ana Amado sostiene que estas producciones estéticas operan como una forma particular del testimonio -como “prácticas poético-testimoniales”- y como una modalidad interpretativa de la historia – “documentos de historia”. Esta doble condición de las producciones, desagregadas analíticamente, permite pensar cómo estas prácticas estéticas “eludieron el pliego melancólico de un proceso privado de elaboración del duelo e integraron sus acciones en una estrategia activa – en tanto política y colectiva- de relación del presente con aquel pasado traumático” (Amado, 2009, p. 139).

Asimismo, estas formas testimoniales, como sugiere Florencia Basso (2016), muestran otra cara del testimonio de las conceptualizaciones clásicas de Paul Ricoeur o Michel Pollak. Esas otras facetas son aquellas asociadas a los modos de exponer la intimidad y la afectividad y donde la posibilidad de “verificar su fiabilidad” y su condición de verdad resultan efectivamente más dificultoso. Como destaca Basso, esta dimensión compleja del testimonio contribuye a poner en crisis el “carácter transparente, por medio de distintas estrategias que buscan remarcar la subjetividad del testimonio y su doble pertinencia de realidad/ficción, es decir, buscan derrumbar en parte su *presunta fiabilidad*- a través del dispositivo artístico mismo.” (Basso, 2016, p. 51)

²⁵ Puede pensarse que el “espectro” de Derrida opera como el acto de ver que conceptualiza Georges Didi Huberman (ver Capítulo Tercero).

Lo interesante de la lectura de Basso sobre la obra de Amado es la reposición de la idea de la “práctica poético testimonial” que no sólo la comprende asociada a la responsabilidad de testimoniar – una forma del “deber” del testimonio, como lo afirma Primo Levi- sino que también la configura como un “espacio de reflexión y de apertura a nuevos sentidos que articulan una mirada sobre los hechos mismos” (Ibíd.)

En esta línea, la dimensión afectiva interviene en la producción de esos nuevos sentidos, en la delimitación de las superficies del recuerdo y en los modos de circulación por la esfera pública.

En este punto puede revisarse el posicionamiento que Beatriz Sarlo desarrolla en torno a los usos públicos del testimonio, en su libro *Tiempo Pasado* (2005). Según la autora, la tendencia de un giro subjetivo en el campo de estudios sobre el pasado reciente habría obstaculizado un modo riguroso de construir una verdad y una interpretación histórica. Su crítica se centra particularmente en el lugar de primacía que obtiene la narración de un sujeto sobre un determinado acontecimiento del pasado en tanto recurso privilegiado de reconstrucción. Según ella, su prerrogativa de verdad se asume acriticamente y no puede asirse con efectiva rigurosidad en el curso de una postulación válida en términos historiográficos. Comprende que la primacía del testimonio para la reconstrucción del pasado – en especial, del pasado reciente argentino- obedece a una “modo realista-romántico” que detalla una ilusión de presentar una narración individual como producto directo de una experiencia pasada y como emblema de una verdad histórica.

En su desarrollo teórico Sarlo revisa la consideración de la dimensión afectiva en el marco de los testimonios de uso público, atendiendo a cuestionar cómo “el deber de memoria (asociado al testimonio) induce a una relación afectiva, moral con el pasado, poco compatible con la puesta en distancia y la búsqueda de inteligibilidad que son el oficio del historiador” (Sarlo, 2005, p. 56). En este sentido, la cuestión de los afectos en relación al testimonio aparece como un obstáculo metodológico y epistemológico para el conocimiento histórico. Como se mencionó en el apartado teórico, los afectos no pueden, por un lado, asumirse como obstaculizadores o vehiculizadores de determinados sentidos socio-históricos a priori, ni, por otro lado, ocluirse del acercamiento al objeto de estudio o de conocimiento histórico. Para la autora, en suma, la dimensión afectiva constituye “un

drama posmoderno” (Ibíd., p. 91) y uno de los pilares del giro subjetivo al que intenta criticar a fin de reconducir la historia académica sobre sus rieles de objetividad y validez²⁶.

Alejandra Oberti deconstruye la crítica de Sarlo e insiste “en la relevancia de lo testimonial para la comprensión de un fenómeno social particularmente delicado como la violencia política” (Oberti, 2009). El testimonio, desde su perspectiva, no puede pensarse meramente como el relato de una vivencia personal llevado adelante por un sujeto que ha sido protagonista de una experiencia del pasado. Según Oberti, en lo que se transmite “al narrar lo vivido hay siempre una interpretación, en donde el pasado que se recuerda aparece de otros modos” (Ibíd.) Por esa misma razón, quien testimonia nunca se presenta como un sujeto en soledad, aislado de su contexto de enunciación; por el contrario, “se narra para alguien y se narra con alguien”, dado que toda narración testimonial evidencia la prueba irrefutable de que los recuerdos reconstruidos en el relato son una operación colectiva que incluye a otros/as. En este sentido, acarrear elementos y marcas de las diferentes temporalidades en las que surge el relato: más que un relato en presente, es una narración que entrama diferentes tiempos y conjuga la relación pasado-presente de un modo novedoso y dinámico. Según la autora, “el testimonio es la narración desfasada temporalmente de aquella vivencia, es decir, se inscribe en un régimen distinto al de la percepción, se inscribe en el régimen de la memoria y en el de la palabra” (Ibíd.). Esto hace que la condición del testimonio admita la posibilidad de su reformulación – lo que la autora, denomina la “vitalidad del testimonio” (Ibíd.)- y su imposibilidad de ser archivado.

Detrás de la percepción de Sarlo, aparece una jerarquización de la metodología de la disciplina histórica, donde la cuestión de las fuentes y la documentación aparecen como portadoras de la “verdad” histórica, frente a otro tipo de relatos como la historia oral o el testimonio. En esa separación, parecieran perderse las hibridaciones entre las diferentes formas de acceso y tratamiento de fuentes capaces de enriquecer el análisis histórico. Por

²⁶ En esta misma línea, Miguel Dalmaroni menciona el modo en que la autora se había referido a las páginas de las poesías del exilio de Juan Gelman, como si éstas hubieran estado “ensopadas de melancolía” (2004: 129), reforzando la mirada restrictiva de Sarlo en torno a los afectos y, en particular, a la dimensión melancólica. Sobre esto, ya se ha marcado el posicionamiento de Flatley en el capítulo primero.

otro lado, la distinción tajante le impide ver las marcas que las mismas fuentes escritas o documentales inscriben sobre las narraciones testimoniales.

La perspectiva de Oberti y de Amado, en torno a la relevancia del testimonio y de la consideración de sus múltiples formas de aparición, permiten construir una noción compleja de la práctica de testimoniar y articularla con sus demandas de justicia y con los procesos de elaboración de duelo. Asimismo, asumen la posibilidad de contribuir a las diferentes operaciones hermenéuticas sobre el pasado, atendiendo al modo en que éstas efectivamente intervienen en la construcción de sentido sobre los acontecimientos. Pero lo hacen, precisamente, en permanente relación con otras disciplinas y metodologías, puesto que la convergencia de miradas y de voces, en efecto, participan de una construcción crítica del conocimiento sobre el pasado.

Lo relevante de esta postura es la consideración profundamente relacional de las poéticas testimoniales, en tanto se presentan como intervenciones que cobran sentidos específicos y singulares en el contexto de una escena analítica compartida. Por ello, pueden asumirse como una forma particular de archivo (como se verá en el próximo capítulo), donde

la convergencia de voces (y producciones) construye nuevas figuras posibles de comunidad en la medida que, al expresar, por ejemplo, la resistencia y rechazo a las estrategias de obliteración de la justicia acometida por poderes sucesivos, aporta a la recuperación de una memoria y una historia fracturadas en el colectivo social. A la vez, la naturaleza simbólica de estas intervenciones subraya la relación entre estética, ética y política frente a hechos históricos que vuelven esa relación necesaria a partir de la búsqueda de otros modos de ser de las imágenes, o de la apuesta a vías narrativas divergentes de lógicas homogeneizantes (Amado, 2009, p.141)

En esta línea, Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga (2006), al analizar el film *Papá Iván* de María Inés Roqué, incorporan una perspectiva relevante para complejizar estas formas poéticas del testimonio, atendiendo a reponer una mirada en tensión sobre las figuras heroicas de los/as revolucionarios/as y sobre el accionar de las organizaciones político-militares. Asumiendo la complejidad del proceso histórico en cuestión, los autores buscan recomponer la dimensión afectiva con que Roqué se aproxima a su pasado y, a través de ella, se orientan a cuestionar ciertos mandatos políticos y del mundo de la militancia, a fin de encontrar los puntos de fuga y las diferentes formas de ejercicio del poder al interior de

las familias y las organizaciones. Por ello y como se verá en la Parte II, gran parte del análisis del film gira en torno al testimonio de la madre, Azucena Rodríguez, en una operación que pone en entredicho la carta del padre, Julio Roqué. La dimensión afectiva asumida desde la perspectiva de género permite atender a esa complejidad y recuperar las tensiones entre los testimonios y, particularmente, en la construcción identitaria de la directora. Los autores revitalizan esa posibilidad que subyace en la consideración de los afectos a fin de restituir en la escena analítica ciertos aspectos de la intimidad, de lo corporal y de lo sensible, articuladamente con la dimensión de la política. En este sentido, los autores sugieren: “El afecto, el reclamo y el dolor se constituyen, en el relato, en claves comprensivas a la vez que críticas” (Oberti y Pittaluga, 2006, p. 118)

III. Hacia una crítica del concepto de posmemoria

Durante los últimos veinte años, el concepto de “posmemoria” ha adquirido una fuerte relevancia en el campo de los estudios sobre la memoria, motivada, principalmente, por los trabajos de Marianne Hirsch (1997, 2008) y de James Young (2000). Ambos autores, posicionados en perspectivas vinculadas a la crítica cultural en torno a los estudios del Holocausto, han sido pioneros en conceptualizar esa forma de la transmisión y hacer un uso analítico para problematizar la perdurabilidad de ciertos eventos históricos.

En este sentido, gran parte de los desarrollos analíticos asociados a esta categoría se han basado fundamentalmente en producciones visuales y audiovisuales como la fotografía y el cine; en expresiones artísticas como las performances y escrituras literarias, poéticas y/o teatrales; y en el estudio de los sitios e intervenciones públicas de memoria.

En este marco, la difusión intelectual del concepto ha respondido a una necesidad de dar cuenta y explicar diferentes procesos de transmisión signados por las marcas de violencia en el contexto de situaciones límites durante el siglo XX. A la vez, el alcance de su utilización analítica se ha extendido por una pluralidad de contextos y de acontecimientos socio-históricos diversos.

Por tal motivo, se hace necesaria una reflexión crítica acerca de la pertinencia del concepto a fin de analizar los procesos de memoria en nuestros contextos latinoamericanos.

Específicamente, el caso de la dictadura cívico-militar en la Argentina y sus modos de construcción de sentido pueden echar luz a este planteo crítico.

Se pretende asumir, entonces, que la particularidad del caso argentino y sus efectos sobre la sociedad, la dificultad de establecer cortes generacionales entre las víctimas directas, así como las disputas en torno a cómo interpretar públicamente lo ocurrido y los diferentes desplazamientos historiográficos en el campo de estudios sobre el pasado reciente permiten tensionar el concepto de posmemoria a un punto tal que lo ponen en cuestión para su efectiva utilización en el estudio de nuestros procesos.

El término posmemoria es desarrollado inicialmente por Marianne Hirsch en su libro *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (1997) y revisado en su artículo “The generation of postmemory” (2008). La autora utiliza este concepto para analizar las formas de la memoria que lleva adelante la “segunda generación” -la generación de los/as hijos/as de sobrevivientes- en relación al Holocausto. El foco de la posmemoria está puesto, entonces, en la relación entre la generación que experimentó los “eventos traumáticos” y aquella generación posterior que sólo puede recordar a su precedente a efectos de la transmisión de sus historias e imágenes en el marco de sus procesos de socialización en el seno familiar. Al ser transmitidas tempranamente, estas formas de transmisión han adquirido un poder “tan profundo y afectivo que se han constituido como memorias indiscernibles entre las generaciones” (Hirsch, 2008, p. 106). Por tanto, Hirsch postula que “la conexión de la posmemoria con el pasado no está mediada por la rememoración sino por la inversión imaginativa, la proyección y la creación” (Ibíd.).

La pregunta de James Young es similar en este aspecto. En *At Memory's Edge* (2000), el autor plantea el interrogante de cómo recordar aquello que no se ha vivido directamente y de lo que sólo se tienen mediaciones narrativas, visuales u orales. Sugiere que en ese entramado de recuerdos las memorias de “lo vivido” y de “lo narrado” pueden devenir indiscernibles e intermitentes, asediadas por ciertos deslizamientos entre unas y otras. El autor pareciera preguntarse “¿Qué de todo esto ha sido experimentado y qué, transmitido?”, atendiendo a revitalizar el problema de la mediación elaborado por Hirsch a través de la distinción entre “Recordar” y “recordar”: esto es, diferenciando el “recuerdo de

la experiencia vivida” del “recuerdo de las narraciones e imágenes ajenas”. En este sentido, Young señala el carácter “vicario” de esta forma de la memoria (Young, 2000).

En su caso, Young reactualiza los modos de la mediación a través de la “vicariedad” de la experiencia y de la apropiación singular de la generación posterior a los acontecimientos traumáticos. Para él, la transmisión se asume desde su condición de “hipermediada” a partir de una multiplicidad de artefactos, dispositivos y discursos que permiten -y permitirían- que un determinado acontecimiento histórico sea vivido como un fenómeno socio-cultural “hipermediado” por una gran parte de la sociedad.

Ambos autores, Hirsch y Young, centran sus conceptualizaciones sobre la “posmemoria” y la “memoria vicaria” en un hecho fundamental: la perdurabilidad emocional que las marcas del pasado inscriben sobre las generaciones posteriores a la de los acontecimientos. Las formas de la mediación inter y trans-generacional al incorporar, en primer término, la forma de citación emocional, permiten recuperar la dimensión afectiva para complejizar el planteo. Siendo el arte y las expresiones estéticas vectores posibles de la afectividad, estos modos de transmisión habilitan una pregunta vital asociada a la posibilidad cierta de que determinadas formas del afecto sean, de hecho, transmisibles. Si así fuera, a la presente inquietud analítica le cabría la cuestión acerca del rol que asumen los afectos vinculados a determinados eventos históricos que no han sido experimentados directamente pero que efectivamente han intervenido en las configuraciones sociales e identitarias de los sujetos. Se sugiere, no obstante, que ambos autores proponen una problematización de carácter limitado al respecto puesto que consideran a esa “perdurabilidad emocional” o a esa “profundidad afectiva” en términos homogéneos y predeterminados por una condición apriorística de los afectos. Volveremos sobre este aspecto.

III. A. Sobre lo específico de la posmemoria y de la memoria vicaria

Los conceptos de posmemoria y de memoria vicaria, en tanto estructuras performativas de transmisión generacional, han sido pensados para analizar un determinado contexto socio-histórico. Sin embargo, como se mencionó, la difusión del término dentro del campo intelectual ha impulsado una serie de reapropiaciones analíticas destinadas a pensar otros

contextos y otras formas de transmisión generacional. El caso de los procesos de memoria asociados a las dictaduras del Cono Sur de los años setenta es un ejemplo paradigmático al respecto. En particular, las producciones estéticas de la generación de hijos e hijas habilitaron ciertos usos del término para reflexionar sobre la transmisión intergeneracional. Estas producciones han sido pensadas, muchas veces, bajo los criterios de la posmemoria y, en este sentido, se han equiparado los distintos modos de la mediación generacional desarrollados en diversos contextos socio-históricos. En consecuencia, se han identificado a los sujetos partícipes de la transmisión desoyendo ciertas particularidades sociales y culturales de nuestros procesos históricos.

Beatriz Sarlo (2005) en *Tiempo Pasado* ha desarrollado una crítica a estos conceptos, atendiendo a poner en tensión la especificidad de la estructura de la posmemoria. Según la autora, lo que Marianne Hirsch (y también, James Young) señala como rasgo diferencial del término “es el carácter ineludiblemente mediado de los recuerdos” (Sarlo, 2005, p. 127). Pero, siguiendo a Sarlo, ¿puede esta forma de la mediación ser la base argumental para dar cuenta de la especificidad de la posmemoria? En otras palabras, ¿no toda experiencia de memoria es mediada? En este sentido,

si lo que se quiere decir es que los protagonistas, las víctimas de los hechos o simplemente sus contemporáneos estrictos tienen de ellos una experiencia directa (todo lo directo que pueda ser una experiencia), bastaría con denominar memoria a la captura en relato o en argumento de esos hechos del pasado que no excedan la duración de una vida. Este es el sentido restringido de memoria. Por extensión, esa memoria puede convertirse en un discurso producido en segundo grado, con fuentes secundarias que no provienen de la experiencia de quien ejerce esa memoria, pero sí de la escucha de la voz (o de la visión de las imágenes) de quienes están implicados en ella (Ibíd., p. 128).

Este “segundo grado”, según Sarlo, sería la memoria de la “segunda generación”, en tanto recuerdo público o familiar de ciertos hechos del pasado. Por tanto, el prefijo “post” estaría siendo redundante e inespecífico para considerar una nueva forma de transmisión generacional. En otras palabras, la “posmemoria” no sería más que aquello que se conoce como “memoria”, en su sentido más restringido o más extensivo, quitándole de su consideración evidente la novedad de lo distintivo. Por tal motivo, la condición “mediada” - o su gradación- no puede ser el parámetro para definir la especificidad de los términos,

dado que toda experiencia del pasado es de alguna manera “vicaria”, en tanto cognoscible y aproximable a través de imaginaciones, narraciones y/o relatos.

Sarlo sugiere, además, considerar el argumento de la articulación con el devenir de la cultura contemporánea y los dispositivos de comunicación de masas cuya producción de discursos sobre los acontecimientos de la historia adquieren una presencia ineliminable en las diferentes esferas público-privadas. Por tal motivo, afirma la autora, “la construcción del pasado es siempre una actividad hipermediada” (Ibíd.). Estas configuraciones de sentido histórico circulan por los entramados sociales y se sedimentan o se tensionan en la medida en que los actores sociales se apropian de ellos. Por lo tanto, las diferentes interpretaciones sobre lo ocurrido se ven ineludiblemente atravesadas por la dimensión discursiva: esto supone considerar que nadie interpreta lo que pasó de manera autónoma o sin mediaciones, haya o no haya vivido los acontecimientos, puesto que, incluso aquellos que son contemporáneos a los hechos, también construyen sus miradas de la historia en base a mediaciones de la cultura, de clase y/o de género.

Por otro lado, Sarlo orienta su análisis crítico hacia otros dos aspectos centrales de esta forma de reconstrucción: la implicación subjetiva y el carácter no “profesional” de su actividad. Esta lectura se encuadra dentro de la tesis central de su texto inspirada en una crítica al giro subjetivo que *habría* admitido la aproximación al pasado en los últimos años del siglo veinte y principios del siglo veintiuno. Asumiendo una clara distinción entre historia académica y las formas de la memoria, la autora rastrea el modo en que los diferentes actores sociales (intelectuales, profesionales, familiares, sobrevivientes) intervienen en la reconstrucción de los acontecimientos y, al referir específicamente a las “segundas generaciones”, el planteo de Sarlo afirma que, lo que efectivamente distingue a este grupo generacional no es el carácter “post” de la actividad memorial que realizan, sino la implicación subjetiva de la transmisión en relación a los hechos. Es la intensidad de la dimensión subjetiva, entonces, “la que diferencia la búsqueda de los restos de un padre o una madre desaparecidos/as por sus hijos, de la práctica de un equipo de arqueólogos forenses en dirección al esclarecimiento y la justicia en términos generales.” (Ibíd., p. 130). En este sentido, la posmemoria vendría a ocupar el espacio conceptual de esta forma reconstrucción donde la esfera del sujeto que rememora y su particularidad impulsarían la pertinencia de la categoría. En este caso, el atravesamiento subjetivo al escuchar un

testimonio o una narración, o al ver una imagen, operaría como la condición heurística de la posmemoria, contrariamente a lo que ocurre con la operación propiamente historiográfica de reconstrucción. El historiador académico, si bien trabaja con mediaciones (fuentes, documentos, registros, archivos), su interés subjetivo no sería el enfoque central de su actividad. En todo caso, su operación hermenéutica estaría fundamentada en base a una rigurosidad teórico-epistemológica, llevada adelante por una metodología “profesional” (en el sentido de la adecuación a la profesión académica) y acorde a sus nudos problemáticos.

Sin desterrar el concepto, Sarlo plantea nuevamente el interrogante de si eso que se conoce como posmemoria no alude, de hecho, a la misma noción de memoria, sobre la que, igualmente, erige cierto manto de cuestionamiento en torno a su carácter de construcción de verdad. En este sentido, detrás de la crítica a la noción de posmemoria opera, a su vez, la revisión del estatuto cognoscitivo de la memoria, específicamente en relación a la cuestión del testimonio público.

Por tal motivo, nos preguntamos: ¿cuál es el sentido socio-histórico que busca la autora al proponer un rodeo crítico por la noción de posmemoria, habiendo anteriormente cuestionado el término mismo de memoria como una escena posible de conocimiento histórico? En otras palabras, si la posmemoria es inespecífica para reflexionar sobre los relatos de la “segunda generación” y la memoria imposibilita un determinado conocimiento sobre los eventos del pasado, ¿cómo entonces conocer, al menos parcialmente, aquello que sólo puede conocerse a través del relato del testigo, de los sobrevivientes o de familiares?

Como se dejó entrever, la pertinencia de la categoría de posmemoria para pensar el conjunto de poéticas testimoniales en cuestión resulta problemática. En este sentido, se coincide con la advertencia planteada por Florencia Basso (2016):

Ahora bien, no se puede hacer un uso acrítico del concepto, esto es, no dimensionar las profundas diferencias entre el caso de la segunda generación de víctimas de la *Shoah* y el caso de los/as hijos/as de la última dictadura cívico-militar argentina o de las del Cono Sur. Sin dejar de lado los avances anglosajones en el campo de los *Memory Studies*, debemos, sin embargo, escapar al formato del “modelo del Holocausto” para poder reflexionar sobre las cuestiones que nos ayuda a visualizar el concepto de posmemoria en nuestro contexto y las diferencias que existen (Basso, 2016, p. 64).

En base a este recaudo, se puede plantear la discusión sobre la pertinencia socio-histórica del concepto para el caso argentino en torno a tres ejes: el primero, vinculado a revisar la categoría de “segunda generación”; el segundo, asociado a la noción de experiencia, en tanto construcción que permite revisar el carácter meramente narrativo o visual de tal proceso; y el tercero, referido a problematizar la cuestión de los afectos.

III. B. El problema de la nominación y la “segunda” generación.

La propuesta de Hirsch plantea una clara distinción entre la generación que vivió los eventos traumáticos y aquella que no los experimentó de forma directa y cuya vinculación con la memoria del “trauma” es diferencial. Según la autora, el corte temporal entre las generaciones habilita una forma particular de la mediación que posibilita una relación diferente con la memoria, a través de una implicación afectiva y una transmisión basada, no en los recuerdos, sino en una serie de relatos e imágenes de los acontecimientos históricos.

Siguiendo la perspectiva de María Belén Ciancio (2013), se acuerda en revisar la categoría de “segunda generación” para referirse a la generación de hijos e hijas de militantes de los años setenta en Argentina. En este sentido, se sostiene que el corte intergeneracional no aparece delimitado en los mismos términos como en el caso de la Shoah, puesto que, en su mayoría, la generación de los hijos e hijas ha sido afectada de manera “directa” por las prácticas genocidas del Estado y, por tanto, poseen sus propios recuerdos e impresiones de las experiencias de la infancia²⁷.

Los “hijos e hijas” han sido parte de las experiencias militantes de sus padres y madres, ya sea voluntaria o involuntariamente, y han atravesado en primera persona las vivencias de aquellos momentos. Por tal motivo, pueden dar cuenta de recuerdos propios que, aún confusos, fragmentarios o distorsionados, forman parte de sus memorias. En efecto, la rememoración de aquellos acontecimientos evidencia las marcas de la experiencia sobre sus cuerpos y sus identidades presentes. En este sentido, pueden mirar hacia atrás y reconocerse en esas escenas de la niñez, no sólo reponiendo los aspectos traumáticos o dolorosos, sino

27 Tanto Basso como Ciancio interpelan la postulación de Hirsch en torno a la posible utilización del concepto en otros contextos para los que fue pensado. Afirma Hirsch: “He desarrollado esta noción en relación a los hijos de sobrevivientes del Holocausto, pero creo que puede ser útil para describir otras experiencias de la segunda generación de eventos y experiencias culturales o colectivas traumáticas” (Hirsch, 1997, citada en Szurmuk, 2009, p. 224)

también los placenteros, lúdicos y amorosos. La pregunta por la identidad y por cómo nombrarse en el proceso de sus memorias aparece de manera recurrente en el desarrollo de sus producciones. Por ejemplo, Marta Dillon se nombra como “sobreviviente”, Raquel Robles, lo hace como “pequeña combatiente” y Ángela Urondo Raboy, como “los desaparecidos más jóvenes” (Urondo Raboy, 2012, p. 261)

Por tanto, la categoría “segunda generación” queda desdibujada en el planteo y se asume, en todo caso, una coexistencia entre ambas generaciones, recuperando las marcas propias y singulares de aquellas experiencias y de sus recuerdos. Esta cuestión ha permitido que las configuraciones de la identidad en torno a estos acontecimientos adquieran una dimensión histórica y política fundamental sobre la esfera pública. El concepto de posmemoria, dado el contexto histórico para el cual fue pensado, no admite esta centralidad política ni remarca el carácter conflictivo de la irrupción de la memoria, en tanto construcciones sociales en disputa por delimitar sentidos sobre el presente y la historia. Las formas de la memoria en el caso argentino, específicamente, deben enmarcarse dentro del análisis de la propia dinámica del movimiento de derechos humanos hacia fines de los años de la dictadura y durante los años de la democracia. En términos generales, se puede decir que los organismos de derechos humanos fueron, tal como lo afirma Elizabeth Jelin (2015), los actores “más significativos en generar y construir nuevas oportunidades políticas” (Jelin, 2015, p. 197) de cara al proceso de construcción de memoria en el período democrático y quienes tempranamente incorporaron al debate público las demandas de verdad y justicia en torno a las prácticas genocidas del Estado.

La politización del vínculo familiar impulsado por la mayoría de los organismos y su expresión comunitaria han contribuido a desarrollar uno de los pilares fundamentales de los modos de transmisión y del vínculo intergeneracional: este es el de una demanda ética y el de un “legado de responsabilidad” que se ha asumido colectiva, aunque diferencialmente. Esto hizo que las generaciones afectadas participaran de la construcción de ejercicios críticos de memoria, atendiendo a revisar, cuestionar o defender ciertos idearios revolucionarios, reivindicaciones políticas y/o decisiones personales en el marco de las transformaciones sociales e historiográficas contemporáneas. Estos modos de dar cuenta de lo ocurrido y de responder ante ciertas demandas simbólicas y políticas por acciones en el

pasado, fueron principalmente encaradas (o rechazadas) por la generación de los militantes *adultos* durante los años setenta, pero también por la generación de los/as hijos/as (también afectada). En suma, los legados y las transmisiones entre generaciones, sean por su carácter político, ético o histórico, han expresado profundos vínculos que difícilmente puedan pensarse en clave temporalmente distante o ajena.

III. B. 1. La experiencia y el testigo.

El segundo eje puede plantearse a partir de la discusión que propone María Belén Ciancio sobre la figura del testigo, recuperando los aportes de Ana Amado para reflexionar acerca de las memorias de esta generación. En particular, recupera la idea de testigo-escucha:

Se constituirá entonces otra figura, la del testigo-escucha, que va al encuentro del relato de lo ausente, de un pasado y que desde Benjamin alude al narrador y al silencio en que lo sumió la barbarie de su experiencia. El testigo-escucha, es elegido para pensar el desastre, para guardar memoria y, al mismo tiempo, romper con la lógica (y su legitimación temporal) del “haber estado” de una generación (Ciancio, 2013, p. 3)

La larga tradición intelectual en torno a la conceptualización de la figura del testigo permite trazar un posible camino para problematizar la cuestión de la posmemoria recuperando la idea de experiencia y su vinculación con la mediación.

Nuestra lectura sugiere, siguiendo las ya clásicas contribuciones de Primo Levi y Giorgio Agamben, que el testigo es, ante todo, una forma de experiencia cuya voz ha sido sustraída pero no dissociada del habla. Esta paradoja es la potencia de su testimonio que irrumpe, no de una falta (de su voz), sino de la significación histórica de su experiencia. Lo imposible de su relato se vuelve posible a través de una escena de enunciación que incorpora otros modos del habla y otras formas de expresión sobre la esfera pública, donde lo comunitario y lo afectivo conjugan modos de interpelación social sobre el sentido histórico²⁸.

Por tal motivo y siguiendo los lineamientos de Joan Scott planteados en el capítulo primero, la cuestión de la experiencia y de su capacidad de dar cuenta de ella se vuelve fundamental para pensar las intervenciones de la generación de hijos/as en tanto prácticas poético-

28 Al respecto, la lección de Silvia Schwarzböck (2017)- “hay que mirar a los espectros de frente”- resulta oportuna para configurar el modo en que el testigo y su testimonio otorgan reconocimiento a las experiencias laceradas del pasado a través de un atravesamiento singular y colectivo de la narración.

testimoniales sobre los acontecimientos del pasado reciente. Éstas se asumen como modalidades de la experiencia que no se desligan de su capacidad narrativa pero que efectivamente van más allá de ella, en tanto construyen escenas de interpelación pública donde se ponen en juego diversas formas de interpretar lo ocurrido y disputas por el sentido histórico. Así, las experiencias de memoria suponen una hibridación de temporalidades y una permanente resignificación de sus narrativas. La vivencia del pasado se vuelve actual en el devenir de estas prácticas y en ese devenir no sólo se producen narrativas o imágenes sino también encuentros y contactos con otros/as.

III.B.2. La posmemoria y la cuestión de los afectos.

La conceptualización de la posmemoria, según Hirsch, tiene una fundamentación en la implicación afectiva que moviliza el hecho mismo de la transmisión generacional. La conexión emotiva con una experiencia no vivida en primera persona se vuelve parte de la memoria a través de imágenes y relatos transmitidos en el seno íntimo y familiar. Dice Hirsch:

Cuando observamos imágenes fotográficas de un mundo pasado y perdido, especialmente uno que ha sido aniquilado por la fuerza, no sólo buscamos información o una confirmación, también lo hacemos para entablar una íntima conexión material y afectiva (2008, p. 104)

Como se vio anteriormente, la crítica de Sarlo a la remisión afectiva como argumento de la especificidad de la posmemoria se ha orientado en una dirección que no ha hecho más que sedimentar la distinción entre historia y memoria, dudando de la posibilidad cognitiva e interpretativa de ésta última en relación a los acontecimientos del pasado. Tal vez, ello ocurra por una desatención en el análisis sobre la dimensión de los afectos en el marco de estos campos intelectuales. La autora argentina asocia esta dimensión más a un obstáculo epistemológico que a una variable de comprensión social e histórica.

Por esta razón, resulta necesario recuperar los aportes de Sara Ahmed, a fin de complejizar la incidencia de los afectos en los procesos de memoria, en especial aquellas conceptualizaciones vinculadas a las economías afectivas y a la concepción de la memoria como escena de contacto (ya desarrolladas en el capítulo primero).

Si para Sarlo la dimensión afectiva constituía un obstáculo que el historiador debía superar para reflexionar rigurosamente sobre los hechos de la historia, en las formulaciones de Marianne Hirsch los afectos aparecen, en cierto modo, asociados a una conexión “auténtica” con el pasado y “depositados” en los objetos de la rememoración. La “profunda transmisión” intergeneracional se plantea casi exclusivamente *habilitada* por la dimensión afectiva - no plantea, por ejemplo, posibles obturaciones al desarrollo de la memoria- y sus modos de mediación parecieran vehiculizar lo que “genuinamente” ocurrió. Tal como lo describe Hirsch, esos modos de transmisión - las fotografías o las narrativas- operan como si pudiesen convertirse en depósitos afectivos y en una propiedad de los materiales.

Como se verá en el capítulo tercero, Ahmed revisa esta manera que tienen los afectos de “estar en” un documento o archivo, exponiendo el peligro metodológico de anclar la dimensión afectiva al documento mismo, construyendo una correspondencia naturalizada y disponible a ser recolectada.

Tanto el planteo de Sarlo como el de Hirsch parten de diferentes postulados teórico-epistemológicos en torno a los afectos, pero terminan encontrándose en un posicionamiento acríptico de la cuestión. Sea como un obstáculo o bien como una instancia auténtica de conexión con el pasado, los afectos son pensados como categorías homogéneas y apriorísticas, capaces de producir efectos ya determinados sobre las experiencias sociales. Esto le quita la operación eminentemente social a la dimensión y la posibilidad analítica de comprender cómo ésta efectivamente interviene en la construcción de la memoria y en las disputas por los sentidos de la historia.

Así, el hecho de recuperar la complejidad de estos aspectos de la experiencia permite atender a los diferentes modos en que se construyen los entramados afectivos (o las economías afectivas) en el contacto con imágenes y relatos familiares, pero también en el contacto con el recuerdo propio de las vivencias. Esto implica reponer analíticamente las formas en que éstos circulan y sedimentan determinadas superficies sociales que producen orientaciones contingentes e históricamente situadas a los recuerdos del pasado. Por tanto, en el marco de un proceso complejo de memoria la mirada afectiva sobre los acontecimientos generalmente varía su orientación y los efectos que produce sobre las identidades. Esas variaciones se explican por diversos factores: entre ellos, el devenir de la experiencia social en el proceso de rememoración, las transformaciones socio-históricas

que habilitan, condicionan u obturan determinados movimientos en los marcos de legibilidad y audibilidad sobre lo ocurrido y ciertos desplazamientos interpretativos de los sujetos en torno a las formas de comprender las decisiones familiares y/o generacionales del pasado. Habida cuenta de estas condiciones, resulta imposible definir de antemano las implicancias afectivas sobre las prácticas sociales y los modos de rememoración.

El caso argentino así lo demuestra y las producciones estéticas de la generación de los hijos/as evidencian dicha complejidad. Por esta razón, la singularidad de sus intervenciones permite construir “escenas de contacto” con el pasado que vislumbran un tratamiento complejo con los entramados afectivos.

Capítulo Tercero

Los afectos y los modos de abordar un proceso de memoria. Aproximaciones metodológicas a la construcción de un archivo afectivo.

El capítulo se orienta a construir las estrategias metodológicas para abordar la dimensión afectiva en las producciones estéticas del corpus de trabajo. En particular, se exponen las herramientas de la construcción del archivo afectivo, atendiendo a las particularidades del corpus seleccionado.

I. Experiencia, cuerpo y archivo

Carolyn Steedman, al recuperar la expresión de Jules Michelet – “[...] estos papeles y pergaminos, abandonados por tanto tiempo, deseosos de nada más que de ser restaurados a luz del día... Mientras inhalé su polvo, los contemplé aparecer”²⁹ (Steedman, 2002, p. 13)- sugiere, al menos, dos cuestiones centrales en torno a un archivo: la primera da cuenta del carácter experiencial de la práctica archivística; la segunda, la ineludible marca corporal que atraviesa al/la historiador/a en un archivo. La autora de *Dust. The Archive and Cultural History* se dedica a reflexionar sobre la operación de escritura de la historia y su vínculo con la conformación de los archivos, atendiendo al modo en que la misma práctica se ve afectada, entre otros aspectos, por las condiciones materiales de las fuentes con las que trabaja. Así, Steedman no deslinda de esta actividad las implicancias corporales, sensibles y patológicas que supone acercarse a papeles derruidos, documentos polvorientos y ambientes húmedos y sombríos. Atravesada por estas mismas preocupaciones, la autora presta detenida atención al modo en que Michelet analizó, por ejemplo, los efectos del polvo en ciertas actividades laborales y oficios de sectores populares y medios de la población francesa de principios del siglo XIX.

La sensación de inhalar el polvo de los archivos – “del papel y de los pergaminos”- según Steedman explicita una forma de abordarlos y de someterlos a un modo particular de interpretación que combina, a la vez, operaciones racionales, corporales y afectivas.

29 “(...) these papers and parchments, so long deserted, desired no better than to be restored to the light of day... [A]s I breathed in their dust, I saw them rise up”. (Steedman, 2002, p. 13 - la traducción es propia-)

Siguiendo esta argumentación, la autora repone la mirada de Roland Barthes sobre las densas descripciones que Michelet desarrolló en torno a sus constantes migrañas y dolores de cabeza. Según Barthes, estos relatos evidencian una modalidad singular de “in-corporación” de la historia. En la primera sección del texto *Michelet* (2004) conocida como “Michelet, devorador de Historia”³⁰, Barthes sugiere que el historiador francés efectivamente lleva adelante un proceso de “in-corporación” del archivo que, básicamente, implica un “comer la historia” y en donde la actividad digestiva se convierte en un vehículo de interpretación y ordenamiento del material de estudio. Afirma el autor: “Michelet absorbió la historia como alimento, pero, a cambio, abandonó su vida en ella: no sólo su trabajo y su salud pero también su muerte”³¹ (Barthes, 2004, p. 14)

En un plano diferente de análisis, la reflexión de Ann Cvetkovich en torno a la cuestión de los cuerpos y de las sensaciones en los archivos permite recuperar las descripciones que Marx realizó en ciertos pasajes de *El Capital* sobre las experiencias de dolor, cansancio y explotación de los obreros industriales de la Inglaterra del siglo XIX. Si bien no alude específicamente a la vivencia corporal de Marx en su trabajo, el caso es pertinente puesto que le permite a la autora situar el foco en un tipo de práctica hermenéutica del/en el archivo capaz de reponer una consideración singular sobre el capital: esta es aquella que refiere a su carácter de archivo de experiencias de la violencia del capitalismo. Afirma:

En el *Capital*, Marx mostró no sólo el desarrollo de una teoría del plusvalor capaz de explicar de dónde proviene la explotación sino también la documentación de la naturaleza del trabajo. Describe los efectos de la extensa jornada de trabajo, los estrechos e inhumanos espacios laborales, y la monotonía de la producción en masa mecanizada, en términos gráficos³² (Cvetkovich, 2003, p. 39).

Así, la detallada documentación y las densas descripciones de Marx proponen no sólo atender al modo en que la extracción de plusvalía reproduce la lógica de acumulación capitalista, sino también considerarlas como elementos singulares para pensar el

30 “Michelet Mangeur d'Histoire”

31 “Michelet took in History as nourishment, but, in return, he abandoned his life to it: not only his work and his health but even his death.” (Ibid., p.14 –la traducción es propia-)

32 “In *Capital*, Marx sets out not only to develop a theory of surplus value that can explain where exploitation comes from but to document the nature of labor. He describes the effects of the long working day, cramped and inhumane workplaces, and the monotony of mechanized mass production in graphic terms.” (Cvetkovich, 2003, p. 39 - la traducción es propia -)

capitalismo como una experiencia sintiente y sensible. Los pasajes de Marx recuperados por Cvetkovich, al igual que la lectura de Steedman sobre las vivencias de Michelet, ponen en evidencia, por un lado, una práctica eminentemente experiencial y corporal de la tarea del/la archivista y, por el otro, una operación singular de/en los archivos por registrar, documentar y visibilizar ciertas experiencias afectivas y corporales, muchas de ellas, relegadas o desplazadas de las grandes narrativas históricas.

A partir de reflexiones, el presente capítulo busca analizar las posibilidades epistemológicas y metodológicas de construcción de un “archivo afectivo”, atendiendo a revitalizar las dimensiones de la experiencia, de la corporalidad y de los afectos como partes ineludibles de la práctica archivística. Se propone reconstruir una discusión, atendiendo a las contribuciones de Sara Ahmed y Ann Cvetkovich, para quienes la construcción de esta forma de archivo admite puntos de entrada novedosos a ciertas exploraciones contemporáneas sobre procesos de memoria y experiencias de violencia desplazadas de la esfera pública y de relatos hegemónicos. En este sentido, se revela necesario para la reconstrucción de esta discusión un desvío estratégico por las lecturas de Jacques Derrida y Arlette Farge en torno a las condiciones éticas, políticas e institucionales del archivo.

II. La construcción de un archivo. Debates e implicancias metodológicas.

Un “modelo socio-histórico de los afectos” orientado a producir una reflexión sobre un proceso de memoria referido a la construcción de sentidos sobre la violencia, la radicalización y la insurgencia política de los años setenta, encuentra un determinado espacio de operación en la configuración de un “archivo afectivo” sobre la problemática. En el presente capítulo, se pretenden establecer las posibles coordenadas metodológicas para abordar las “prácticas poético testimoniales” en cuestión y construir las series y escenas de trabajo a partir de los objetivos de la investigación. Asimismo, se busca considerar la tarea de archivo afectivo como una forma de poner en relación una serie de documentos, fuentes y marcas diversas y como una operación analítica y de lectura sobre el corpus de trabajo.

La problemática de la construcción de un archivo puede ser abordada desde una vasta literatura y, dada su centralidad historiográfica, los puntos de entrada son múltiples y, en algún punto, inabarcables en el contexto del presente trabajo. Dentro de estas

consideraciones, el despliegue y constitución de los archivos, en términos generales, están condicionados por una variedad de dimensiones que abarcan desde factores políticos e institucionales, hasta dilemas sociales y culturales, en tanto exhiben y explicitan las condiciones de aparición y emergencia de determinados enunciados que circulan sobre la esfera público-privada.

Los archivos tienen una incidencia inexpugnable en la construcción de los “regímenes de memoria”, utilizando el concepto de Emilio Crenzel (2014), en el sentido de que contribuyen a evidenciar la superposición de sentidos que intervienen en los procesos de rememoración públicos y políticos, y, a la vez, posibilitan comprender cómo éstos “se convierten en objetos privilegiados de las luchas por dotar de sentido el pasado, y moldean, e incluso, delimitan las interpretaciones divergentes” (Crenzel, 2014, p. 25).

El autor recupera este concepto de las proposiciones de Michel Foucault (1986) en torno a los “regímenes de verdad”. Esta lectura permite pensar el concepto de archivo como un espacio marcado por las disputas de sentido y poder, cuya regencia no se limita al conjunto de documentos que lo componen ni a las autoridades e instituciones que los conservan. La propuesta se orienta a pensar un archivo como parte y, a la vez, vector del conjunto de enunciados pertenecientes a los marcos de decibilidad de una época; de modo que sus formas de construcción y de aparición se ven afectadas por las pugnas de lo que efectivamente “puede ser dicho” o “puede ser considerado memoria”. Eduardo Castro (2004), en su diccionario sobre Foucault, afirma:

El archivo es ante todo la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. El archivo es, en otras palabras, el sistema de las condiciones históricas de posibilidad de los enunciados (Castro, 2004, p. 25).

Asumimos esta preocupación como nuestro punto de entrada al archivo: una aproximación a través de un umbral que considera la conformación de los archivos signados por las disputas de sentido cuyos efectos delimitan los marcos sociales y regímenes de memoria de las sociedades y, a la vez, intervienen con fuerte presencia en las prácticas y modos discursivos de diferentes actores e instituciones sociales.

II. A. Derrida y el Mal de Archivo. La función arcóntica y el poder de consignación

La reflexión propuesta por Michel Foucault nos posiciona ante una encrucijada: los archivos pretenden ser exhaustivos y aspiran a la completud, pero, habida cuenta de su adscripción a las marcas y efectos de las disputas de poder por imponer ciertos sentidos como válidos y legítimos, esa misma aspiración se ve obturada. Esta tensión puede plantearse en otros términos recuperando los aportes de Jacques Derrida en *Mal de Archivo* (1997).

Sus tesis parten de un análisis de la palabra *Arkhé*, cuyo significado histórico remite a las proposiciones de “comienzo” y “mandato”. El archivo, desde esta tradición, conjuga el ámbito “donde las cosas comienzan” y “donde los hombres mandan” (Derrida, 1997, p. 9). El espacio del archivo es el *Arkheión*, domicilio de los magistrados superiores, los *Arcontes*, que cumplen una doble función: resguardar el *Arkheión* e interpretarlo: protección y competencias hermenéuticas, poder e interpretación. Este desvío por el uso del concepto en la Grecia Antigua le permite a Derrida conceptualizar la operación “arcóntica” que todo archivo realiza en su constitución y, en un sentido similar a Foucault, asumir que éste (el archivo) no puede desligarse de las relaciones históricas y políticas que subyacen a su conformación y funcionamiento.

Siguiendo esta línea, el autor sugiere que esta función arcóntica del archivo no remite únicamente a su carácter “topo-nomológico”, es decir a sus condiciones espaciales y nominales. Dice el autor:

No sólo requiere que el archivo esté depositado en algún sitio, sobre un soporte estable y a disposición de una autoridad hermenéutica legítima. Es preciso que el poder arcóntico, que asimismo reúne las funciones de unificación, de identificación y de clasificación, vaya de la mano con lo que llamaremos el *poder de consignación* (Ibíd., p. 6 - las itálicas son propias-).

La intención de “consignar” supone el poder de reunir signos, a través de la coordinación y articulación de sistemas y configuraciones ideales, donde los archivos se presentan legitimados y legitimadores, a la vez que instituyentes e institucionalizados. Es precisamente de este modo cómo la función arcóntica adquiere un carácter articulado e inteligible. Las operaciones hermenéuticas sobre los documentos se instituyen en interpretaciones legítimas y trascienden el mero espacio domiciliario (del *Arkheión*), para

incidir sobre otras esferas, conformando los límites y sus posibilidades de incidencia pública.

Según Derrida, esta doble cuestión del archivo no puede realizarse sin una instancia de violencia propia y específica, supeditada a esta misma operación. Al instituir un archivo, se instituye también un postulado hermenéutico sobre el mundo, un modo de nombrar, o en términos del autor, un modo instituyente de la ley. Por ello:

Todo archivo es a la vez instituyente y conservador. Revolucionario y tradicional. Archivo eco-nómico en este doble sentido: guarda, pone en reserva, ahorra, pero de un modo no natural, es decir, haciendo la ley (nómos) o haciendo respetar la ley. Tiene fuerza de ley, de una ley que es la de la casa (oikos), de la casa como lugar, como domicilio, familia, linaje o institución (Ibíd., p. 9).

La reflexión del autor permite pensar en una forma de archivo cuya estructura determina la configuración misma del contenido “archivable”, asumiendo una articulación primordial entre el modo de archivación y aquello que se archiva. Así, la práctica misma del archivo es performativa sobre sus documentos y fuentes. Estos aportes metodológicos sugieren que los acontecimientos están definidos, de un modo u otro, por la misma actividad instituyente de construcción archivística. Así lo refiere Derrida: “La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento.” (Ibíd., p. 24)

II. B. Otra forma de archivo: la marca corporal.

En su desarrollo teórico, el autor argumenta sus postulados a partir de dos exergos: el uso de la imprenta y la marca de la circuncisión. Particularmente, esta última citación permite elaborar una estrategia archivística que, a los fines de la presente investigación, resulta relevante. Los extensos y detallados pasajes referidos al psicoanálisis y a las lecturas de Freud y Yerushalmi, obedecen a una forma analítica que pretende inscribir a la teoría psicoanalítica como una teoría general del archivo. Aquí no se pretende desarrollar ese recorrido argumentativo, pero sí se intenta reponer una cuestión central de aquella: la asunción de que una marca corporal (la circuncisión), puede contribuir a la conformación de una forma de archivo, subsidiaria de las consideraciones precedentes.

Esta afirmación abre un campo novedoso a la hora de pensar los contenidos de un archivo y su inscripción temporal. Asimismo, permite incorporar a las escenas archivísticas

elementos, documentos y fuentes ontológicamente diferentes y demarcadas según duraciones disímiles. La cita admite el acto de la circuncisión como un acontecimiento singular que, dada la marca sobre el cuerpo y su impresión en el individuo, puede constituirse como un documento: “Este monumento tan singular es asimismo el documento de un archivo. Deja la huella de una incisión en *plena piel*: más de una piel, a más de una edad.” (Ibíd., p. 25 – las itálicas son del original-.)

El autor sugiere que este acto, en apariencia, de “inscripción privada”, en realidad pertenece al dominio público, en el sentido de que opera como una forma de re-unión y ligazón “con otros y en otras edades”, signados por el mismo acontecimiento.

Bajo este exergo, Derrida asume la posibilidad de construir un archivo a partir marcas documentales que pueden ser corporales y/o epidérmicas, generadas a partir de actos y acontecimientos en diferentes temporalidades. Esas marcas pueden ser leídas en términos arqueológicos o “geológicos” y articuladas con otras marcas, producidas bajo el mismo patrón, pero en momentos históricos distanciados. En otras palabras, según estas consideraciones, puede construirse una escena de archivo a partir de series temporalmente híbridas y marcas corporales asumidas como documentos. Así, un archivo supone la coexistencia y conservación de “infinitud de capas”, de “estratos superpuestos, sobreimpresos [y] envueltos los unos en los otros” (Ibíd., p. 27).

Esta escena propicia, además, una valoración singular por la interpelación hacia esos pasados que reconfigura. Los “espectros”, evocación ineludible en la teoría derrideana, asumen aquí un carácter de contemporaneidad en el archivo y una interpelación dirigida a quienes los investigan. No son meras producciones historiográficas, sino que son partes constitutivas y decididamente activas de las hermenéuticas que emergen. Esos discursos y prácticas, esas marcas corporales del pasado también “inquietan” al archivo y lo cuestionan. En este sentido, puede comprenderse la operación de estos “espectros” como “actos de ver”, según la conceptualización de Didi-Huberman (1997). Esta articulación conceptual permite pensar que las construcciones de sentido sobre los vestigios, fuentes, documentos o marcas del pasado, están necesariamente afectadas por las interpelaciones que éstos le inscriben a la mirada de los/as investigadores/as y/o archivistas. Éstos también observan e interpelan, y promueven “la apertura a otra visión, a un vacío que nos mira, que nos

concierno y nos constituye” (Didi Huberman, 1997, p. 15). Aquello que se mira no es nunca completamente apropiado en su totalidad material ni tampoco en su totalidad ontológica; el documento, más allá de su visibilidad evidente, acecha desde su pérdida. Lo que se ve es una obra de ausencia, “un pobre andrajo” (Ibíd., 2004), una visibilidad inadecuada; y ese vestigio, poblado por la constante amenaza de ausencia, es también “lo que nos mira”.

Un archivo, al instituirse como tal, se pretende “infinito”; debe hacerlo por su propia naturaleza de conservación. A esta pulsión, Derrida la denomina “pulsión de archivo”. Ocurre que esa pulsión arrastra “la lógica de la finitud y de los simples límites fácticos (...), se podría decir, las condiciones espacio temporales de la conservación” (Derrida, 1997, p. 25), o bien, la implicancia de que no todo puede ser conservado ni archivado, habida cuenta de la ya mencionada tensión arcóntica-consignación. La aspiración compulsiva hacia “archivarlo todo” choca con los límites fácticos (físicos, históricos, institucionales y culturales) de los archivos y constituye aquello que el autor denomina “mal de archivo”. El espíritu arcóntico incorpora aquello mismo que lo amenaza, la pulsión de destrucción, que, para el autor, es constitutiva de su conservación. El archivo se conserva redefiniendo sus límites constantemente y poniendo en ejercicio una instancia pasional, “un arder en pasión”, que propicia una permanente búsqueda de documentos “allí mismo donde se nos hurta”. (Ibíd., p. 99)

Por ello, según Derrida, la constitución del archivo, en tanto conservación y operatoria hermenéutica, implica necesariamente un deseo de extender sus zonas de incorporación (pulsión de destrucción) y, al mismo tiempo, requiere de la constricción de ese despliegue para conformarse como tal, atendiendo a sus límites finitos y socio históricamente situados.

II. C. Arlette Farge y la seducción del archivo.

Existe una zona de contacto entre Jacques Derrida y la historiadora francesa Arlette Farge que permite ubicar una posible articulación metodológica y epistemológica en torno al archivo y que refiere al carácter sensible y performativo que éste admite en torno a sus documentos. Arlette Farge (1989) estudió los archivos policiales y judiciales de París durante el siglo XVIII, atendiendo a las vidas y existencias de “desconocidos”, de hombres y mujeres comunes, cuyas experiencias y voces dieron (y aún, dan) visibilidad a todo un

registro de prácticas cotidianas y vínculos con la ley, desplazadas de los grandes relatos historiográficos.

Su enfoque apunta a encontrar una modalidad sensible en el proceso de construcción de un archivo, asumiendo que sus elementos son piezas vitales de la historia y la actividad del archivista, una operación activa y singular de producción e interpretación histórica.

La tensión derrideana, sugerida como “mal de archivo”, encuentra una interesante articulación con el enfoque sensible de la vitalidad archivística en Farge. Las piezas y documentos que conforman un archivo se presentan como “registros vivos” de la historia, lo que implica, al igual que Derrida, que su definición está en permanente disputa y el objetivo específico de conservar, entra en tensión con la pulsión de desdibujar los límites de su zona de cobertura. Farge sostiene, casi como una consigna: “En el archivo aparece lo vivo” (Farge, 1989, p. 12) y por esta razón, la versatilidad metodológica del/a investigador/a apunta a considerar este archivo, “menos como una constatación de un acontecimiento, que como una intención de producir *otro* en el curso de la historia”. (Garbatzky, 2014, p. 313 – las itálicas son del original-.)

Arlette Farge destaca el registro háptico del trabajo sobre el archivo y comprende su despliegue de documentos como una forma de “tocar lo real”. Esta actitud sensible implica un involucramiento corporal con “esas existencias desconocidas, accidentadas y plenas, que mezclan, para embrollar mejor, lo próximo (tan cercano) y lo lejano, lo difunto.” (Farge, 1989, p. 12). Una aproximación táctil, comprendiendo esta operatoria como un modo conocimiento y una forma de reconstruir los acontecimientos sobre la historia, implica “dejarse seducir con la huella encontrada”, o bien,

(...) dejarse arrastrar por el gesto en el flujo irregular de las frases, en la elocución entrecortada de las preguntas y las respuestas, en la anarquía de las palabras. Dejarse arrastrar, pero también dejarse extraviar, entre la familiaridad y la extrañeza (Ibíd., p. 17).

En este sentido, sus fuentes y su materia solicitan necesariamente “la afectividad y la inteligencia” en la constitución del archivo (Ibíd.). Si Derrida incorporó la documentación corporal en el registro archivístico, Farge promueve la intensidad afectiva (incluso, sin desplazar a la razón) a la hora de moverse dentro de un archivo. Asumiendo esta condición vibrante como parte del proceso, las conexiones que el/la archivista propicia en el campo de

trabajo pueden ser diversas e impensadas con sus documentos. Así, pueden emerger voces soterradas o atender a prácticas cotidianas, tal vez, imperceptibles a los ojos de los archivos generales o hegemónicos.

Los aportes de Farge incorporan las emociones al trabajo de archivo sin desligarla de las implicancias racionales y/o tradicionales que esta tarea implica. Esas emociones emergen del contacto que los/as investigadoras solicitan con sus documentos y suscitan una interesante reflexión en torno al carácter de verdad que aparece en un archivo así concebido. Según la autora, existe una “posición ambigua” de la que necesariamente debe tomarse nota a la hora de abordar los materiales.

Afirma Farge:

De entrada, el archivo juega con la verdad, así como con lo real; también impresiona por esa posición ambigua en la cual, al desvelar un drama, se alzan actores atrapados cuyas palabras transcritas seguramente contienen más intensidad que verdad. La evasiva, la confesión, la obstinación y la desesperación se mezclan sin separarse y sin que, por ello, podamos preservarnos de la intensidad que ese estallido de vida provoca. Ese estremecimiento del archivo, tan portador de realidad a pesar de sus posibles mentiras, suscita la reflexión (Ibíd., p. 25-26).

Esa reflexión alude a cómo conjugar un procedimiento de verdad a partir de la incorporación de las intensidades y afectividades que propone un archivo de este tipo y su vínculo con la institucionalidad del mismo (o, en términos derrideanos, “lo arcóntico”). El valor metodológico de esta discusión radica en una reflexión relativa al modo de acceso a una “verdad” a través de los afectos que se desplazan por los mismos documentos.

Para ello, propone una consigna general de lectura que implica “no sólo leer los documentos desde su condición de fiabilidad, sino atender a las emociones, a aquello que no puede verificarse” (Ibíd.). Esto sugiere que lo efectivamente importante en la construcción de un archivo no tiene tanto que ver con los hechos fácticos sino con la forma en que circulan las narraciones y las interpretaciones sobre los acontecimientos, atendiendo a las relaciones de poder y a los modos de actualizar verbal y afectivamente esos hechos.

Farge, siguiendo a Foucault, sugiere que la pregunta relevante debe atender, no tanto a si el archivo *dice* la verdad, sino al modo en que éste *habla* de la verdad. Por ello, las emociones y narrativas afectivas que aparecen en la operación archivística pueden asumirse como

“instantes de verdad”, utilizando el concepto de Didi-Huberman (1997), que, por su aparición en un tiempo histórico determinado, producen determinados sentidos sociales.

III. La construcción de un archivo afectivo. Una reflexión posible a partir de Ann Cvetkovich y Sara Ahmed

Desde la perspectiva de un “modelo socio-histórico de los afectos”, orientado a construir una reflexión analítica sobre la dimensión afectiva en las poéticas testimoniales de hijos e hijas de militantes detenidos desaparecidos durante la última dictadura, se sostiene que los aportes precedentes de Jacques Derrida y Arlette Farge contribuyen a demarcar el rumbo metodológico para la construcción de un “archivo afectivo”. Ya el mismo Derrida sugería que la conformación de un archivo podía pensarse como un “acto de amor” (Derrida, 1997, p. 27), particularmente en un sentido reparatorio o restituyente para quien conformaba un archivo y para quienes de aquella operación se volvían inteligibles.

Los postulados de Farge también se orientaban en una dirección sensible y emotiva de la operación archivística, en el sentido de que recuperaban y “arranca[ban] de la oscuridad, largas listas de seres jadeantes y desarticulados” (Farge, 1989, p. 27), a fin de visibilizarlos sobre la historia como sujetos efectiva y “públicamente” activos.

Así, este recorrido encuentra una articulación evidente con los desarrollos teóricos de autoras como Ann Cvetkovich (2003) y, la ya mencionada, Sara Ahmed (2015). Sus contribuciones se enmarcan dentro de la vertiente queer de la tendencia transdisciplinaria del giro afectivo y se orientan a incorporar herramientas novedosas a los fines de construir un “archivo afectivo”.

Cvetkovich proviene del campo de estudios de género en la academia norteamericana y sus trabajos se han orientado a reflexionar sobre los posibles vínculos entre la cuestión del trauma y la memoria cultural en Estados Unidos desde una perspectiva queer, asumiendo la dimensión afectiva como central en la construcción de identidades de minorías contemporáneas. Sus aportes han expuesto una problematización sobre los rastros de experiencias e intervenciones culturales queer en las esferas públicas de la actualidad, considerando a sus modos de conservación y reapropiación historiográfica. Así, su trabajo

ha evocado la reflexión sobre modalidades “poco ortodoxas” de archivos que han repuesto, sobre distintos soportes, experiencias efímeras, performances artísticas y producciones estéticas, ciertamente poco propicias de ser documentadas y resguardadas.

Sobre esta concepción amplia, la autora ha propuesto la construcción de un “archivo de sentimientos”, cuya operación primordial ha sido la de otorgar un marco de inteligibilidad a historias, vidas y narrativas queer que han sobrevivido a través de memorias fragmentadas, soportes inmateriales o vestigios efímeros en los recuerdos de estas comunidades.

Siguiendo su análisis, su método de construcción admite “una exploración de textos culturales como depósitos de sentimientos y emociones que son codificados según, no sólo el contenido de los textos mismos, sino también, de las prácticas que giran alrededor de su producción y recepción.” (Cvetkovich, 2003, p. 7).

Su punto de entrada está asociado a la categoría de trauma, a partir de la cual se orienta a problematizar una variedad de formas afectivas de las culturas queer. Dada la centralidad de esta categoría, su archivo de sentimiento se ve “desafiado” por la imposibilidad de representar ese trauma y, consecuentemente, por la dificultad de dejar rastros visibles y públicos sobre los procesos culturales de rememoración. La autora asume la presión que ejerce el trauma sobre las formas convencionales de documentación y conservación de materiales, y la convierte en una estrategia para incorporar al archivo modalidades inusuales de expresión como testimonios, rituales, intervenciones, memorias personales, etnografías experimentales o “todo aquello que haya sido testificado públicamente” (Ibíd.), aún sin haber dejado marcas materiales sobre soportes tangibles.

Un “archivo de sentimientos”, según esta perspectiva, interroga el concepto de lo público y revisa su constitución en torno a qué vidas y qué prácticas son efectivamente dignas de archivarse e institucionalizarse en un proceso de conservación público. El trauma funciona como cimiento de las estructuras afectivas de los grupos y de las culturas públicas contemporáneas y occidentales, en el sentido de que produce una marca normativa sobre las identidades y define los límites de su acceso a la ciudadanía. En otras palabras, un archivo de este tipo opera otorgando inteligibilidad a las diferentes formas y estrategias de supervivencia que desarrollan y han desarrollado grupos desplazados, minoritarios o violentados de la esfera pública.

En esta línea, Judith Halberstram (2005) utiliza la idea de “archivo de sentimientos” de Ann Cvetkovich para pensar la conformación de su archivo “Brandon”³³ en tanto construcción metodológica capaz de hacer surgir sentidos “no considerados” en las diferentes narrativas y experiencias de las comunidades. Halberstram sugiere que este tipo de archivos pueden pensarse como “contra-archivos” en el sentido de que recuperan las emociones y los traumas de las experiencias queer y los sitúan en un marco de inteligibilidad capaz de hacer aparecer los fragmentos de sus memorias obturadas sobre la esfera pública. Al hacerlo, pueden “ser explicados ciertos elementos de sus idiosincrasias o, lo que se podría llamar, “lo queer.” (Cvetkovich, 2003, p. 242)

Por su parte, Sara Ahmed recupera críticamente la noción de “archivo de sentimientos” de Ann Cvetkovich, sobre la que configura una interesante revisión metodológica. La discusión se repone a partir de diferentes concepciones en torno al abordaje de los afectos en los procesos de rememoración. La particularidad del archivo de Cvetkovich, sugiere Ahmed, promueve una forma de comprender los documentos asociados a la capacidad y posibilidad de albergar sentimientos y emociones, como si aquellos pudiesen convertirse en depósitos afectivos y en propiedad de los materiales documentales. Ahmed critica este modo en que las emociones y/o los afectos “están en” el archivo y pone en evidencia el obstáculo metodológico que ello implica.

Los afectos no se encuentran disponibles en los materiales; por el contrario, según la autora, es tarea del archivista construir esa correspondencia, atendiendo al modo en que “éstos circulan y generan efectos a partir de las palabras y las prácticas que nombran y aluden a sentimientos.” (Ahmed, 2015, p. 19). Los afectos y emociones construyen superficies, límites y modos de legibilidad sobre el archivo, en lugar de ser propiedad y depósito de sus documentos. Esta revisión habilita un modelo de archivo diferente, orientado a su comprensión como una “zona de contacto” (Ibíd., p. 20). Afirma la autora:

Un archivo es efecto de múltiples formas de contacto, incluyendo las institucionales (con bibliotecas, libros, sitios de internet), así como formas cotidianas de contacto (con amigos, familias, otros). Algunas formas de contacto se presentan y autorizan a través de la escritura (y están enlistadas en las referencias), mientras que otras formas de contacto no van a estar, serán borradas, aunque puedan dejar la huella. (Ibíd.)

33 En memoria de Brandon Teena, asesinada en Nebraska en 1993.

Del contacto emergen los sentimientos, y no viceversa. Así, este archivo se constituye a partir del encuentro afectivo con otros/as y en temporalidades y espacialidades diversas y anacrónicas, desplegadas en los rincones de la historia. En sintonía con Arlette Farge, para quien “el archivo hace aparecer escenas de la historia y a partir de ellas, reflexiona” (Farge, 1989, p. 23), estas zonas de contacto posibilitan la construcción de historias y experiencias afectivas que permiten ser recuperadas, reconstruidas o rearticuladas a través de operaciones hermenéuticas singulares.

Estos archivos se transitan y se experimentan en sus múltiples dimensiones. Sus espacios desbordan las típicas imágenes de las salas de un archivo nacional o de los poblados repositorios de legajos; un archivo, desde esta perspectiva, puede constituirse, por ejemplo, a partir de un paisaje urbano o en un espacio comunitario, signado por las marcas de esa comunidad. Sus documentos no son sólo materiales tangibles, sino también rastros, marcas, vestigios y/o voces que recuperen experiencias pasadas, intervenciones y performances espontáneas, pasajeras y efímeras. En esta línea, esta forma de archivo puede ser comprendida también, como un “territorio de memoria”, según los aportes de Ludmila Da Silva Catela (2014).

La autora se distancia del concepto de “lugar de memoria” utilizado por Pierre Nora (1984), quien asume esta noción desde una perspectiva relativamente estática y desde una concepción estrictamente histórica. En efecto, según Nora, el “lugar de memoria” remite a su historia como espacio significativo para una sociedad, dada su relevancia en algún hecho del pasado que debe ser resguardado para restituir la memoria de los acontecimientos en el presente. El foco está en ese devenir histórico y, de alguna manera, no atiende a una genealogía del presente, donde los sitios pueden estar siendo apropiados de manera singular, bajo otros parámetros sociales.

En cambio, un “territorio de memoria” se presenta como un soporte “físico” capaz de ser reapropiado por los actores del lugar y como un soporte “simbólico”, atravesado por elementos no necesariamente materiales y cuya incidencia en la vida social es innegable. Los sentidos de lo ocurrido no se “cristalizan” en su materialidad, por el contrario, aparecen

a través del contacto que la comunidad lleva adelante con estos espacios, lo que genera una permanente revisión de sus límites y de sus contenidos.

III.A. La construcción de historias afectivas. La temporalidad queer y los modos de pensar el pasado.

A partir de estas consideraciones puede, entonces, concebirse la idea de un “archivo afectivo”. Éste intenta construir escenas de contacto a partir de la circulación de diversas formas de documentos, articuladas con otras dimensiones de carácter institucional, cultural y política. La construcción de estas escenas se asienta sobre diferentes procesos históricos y, dada su especificidad, se sedimenta en torno a diferentes experiencias sociales y delimitan la construcción de sentidos posibles.

Asimismo, la conformación de este tipo de archivo se constituye a partir de patrones de temporalidad complejos. Heather Love (2007) y Elizabeth Freeman (2010), ambas exponentes de la tendencia queer de la filosofía de la historia, desarrollan sus contribuciones en torno a la pregunta por cómo configurar una experiencia temporal con el pasado, que sea a la vez corporal y alternativa a los modelos de tiempo de la modernidad. Sus aportes buscan componer temporalidades híbridas, superpuestas, atravesadas por respuestas somáticas e incapaces de ser total ni racionalmente aprehendidas.

En este sentido, conciben la posibilidad de pensar “historias afectivas”, sostenidas en tiempos anacrónicos y retrospectivos, y corriéndose de las formas cronológicas de las grandes narrativas. La adopción de una actitud “afectivamente” historiográfica sobre los rastros del pasado promueve encuentros afectivos entre corporalidades históricamente marginadas y sexualidades y formas de apego disidentes, por fuera de las orquestaciones temporales “crononormativas” (Freeman, 2010) o de la historiografía instrumental moderna (Love, 2007).

Y eso lo hace a partir de dar curso a ligazones impensadas, motivadas por pulsiones del deseo subjetivo, que evaden las regulaciones “hetero-crono-normativas”, asociadas a las nociones de secuencia, progreso y ciclos históricos. Estos encuentros anacrónicos e inesperados producen, como sugiere Dana Luciano (2012), fisuras y heridas temporales a los modos cronológicos de la modernidad. Esas heridas del tiempo, presentes en los

cuerpos, en los afectos y en las sexualidades relegadas de la visibilidad pública, pueden ser rastreadas a partir de una “retrospección queer”, atendiendo a generar nuevas construcciones de sentido sobre el pasado.

IV. Las series y las escenas, o cómo construir el “archivo afectivo” a partir las poéticas testimoniales del corpus de trabajo.

Se parte de una premisa general que asume a las poéticas testimoniales como ejercicios de memoria heterogéneos entre sí. Por tal motivo, se pretende encuadrarlas dentro de los objetivos e hipótesis generales del trabajo a través de la construcción de “series” de análisis y “escenas” del archivo.

La propuesta metodológica implica la construcción de un “archivo afectivo” que se configura, como sugiere Farge, por “excesos de sentido”, producto de mantener “una cantidad infinita de relaciones con la realidad” (Farge, 1989, p. 29). Esto sugiere realizar una serie de operaciones para desarrollar el análisis y producir su incorporación al archivo afectivo, a través de un recorte relevante y enmarcado en los objetivos de investigación delineados en el capítulo primero.

IV. A. Primera operación: lógicas de aproximación y de oposición. La distinción entre ejes y series

Esta primera observación metodológica refiere a un proceso de aproximación al objeto de estudio que implica revisar el corpus de trabajo, bajo la guía rigurosa de las preguntas de investigación y de los ejes analíticos planteados.

Aquí se plantea una primera distinción. Los “ejes” de trabajo constituyen aquellos planteos problemáticos iniciales, que han atravesado un proceso de lectura sistemática, pero que no han sido aún supeditados a la tarea propiamente de análisis. En este caso, los ejes funcionan como lineamientos orientativos que guían esta aproximación al corpus. Esos ejes se convierten en “series” durante el proceso de análisis y de acercamiento riguroso a las producciones en cuestión.

Este proceso de construcción de series, como sostienen Aguilar, Glozman, Grondona y Haidar (2014), “(...) conlleva dos movimientos: la desnaturalización de aquellas unidades «dadas de antemano» y la producción de una *forma del corpus* que responda a hipótesis de la investigación sociológica en el archivo.” (Ibíd., p. 1).

La construcción de series se realiza siguiendo la dirección de los ejes de investigación y se terminan de conformar a partir de su relación con otras series. Este proceso, como señala Farge, opera según relaciones de “parecidos” y de “oposiciones”. Esto implica que las series de trabajo habilitan instancias de similitud (sea en sus abordajes, en sus contenidos o en sus modos de interpretación) e instancias de oposición, comprendidas como los momentos de “romper el juego de parecidos” para encontrar lo diferente y/o lo singular. (Farge, 1989, p. 53). Así, las series se componen de procesos que vinculan las obras desde sus semejanzas, pero también desde sus diferencias. De este modo, se rompe con la idea de que las series sólo se sostienen en base a su similitud.

Como se vio, la construcción de las series que guía esta investigación remite al análisis de la experiencia amorosa y se configura a partir de los siguientes ejes de trabajo:

A) En primer lugar, se analiza la “experiencia amorosa”, atendiendo a la escena enunciativa construida por los/as productores/as en relación a los modos de vivenciar el amor como vector de construcción de la memoria de familiares desaparecidos. En este caso, la experiencia del amor se asume como un acontecimiento sensible y singular, orientado a explorar las biografías personales, las ausencias familiares y los recuerdos de los eventos del pasado. Por otro lado, la experiencia amorosa también contribuye a configurar una forma particular de interpretar la militancia revolucionaria de sus padres y madres desaparecidos/as, en el sentido de que revisan ciertos modos de la construcción de las subjetividades militantes y sus vínculos con las organizaciones político-militares.

B) En segundo lugar, se indaga en las formas de vínculo que se entablan con las figuras de sus padres y madres desaparecidas, atendiendo a considerar las representaciones y percepciones sobre las relaciones de parentesco desarrolladas en las poéticas. En este sentido, dar cuenta de una ausencia implica poner en funcionamiento un

ejercicio de memoria atravesado por dolores personales, recuerdos placenteros de la niñez e imágenes fragmentadas por los acontecimientos límite. Asimismo, implica también cuestionar los motivos que llevaron a sus padres o madres a acercarse a la lucha armada y a involucrarse en el proceso de radicalización e insurgencia política. Estas indagaciones ponen en tensión la figura del héroe revolucionario y se orientan a reponer otras dimensiones de los familiares.

- C) En tercer lugar, se analizan estas producciones como “formas singulares del duelo”, capaces de producir experiencias de elaboración y modos colectivos de canalizar el dolor. Ese trabajo de duelo constituye la conjunción entre el reclamo y la comprensión sobre lo ocurrido, en donde el deseo por elaborar el dolor adquiere una valoración personal, familiar y generacional, pero también se convierte en un acto de justicia sobre las pérdidas. En este sentido, analizar estas intervenciones artísticas como rituales singulares de duelo permite poner en evidencia la relevancia significativa que asumen las dimensiones ética y afectiva sobre las tramas de la memoria y las interpretaciones sobre la militancia revolucionaria.

IV. B. Segunda operación: la construcción de escenas. Análisis, montaje y lectura.

Los tres ejes delineados entran en relación, unos con otros, a través de la operación analítica que se lleva adelante sobre el corpus de trabajo en la Parte II. En el marco de ese proceso relacional, los “ejes de trabajo” se traducen en “series de análisis”.

Seguidamente, el proceso analítico habilita la constitución del “archivo afectivo” y, en ese devenir, las “series” dan lugar a la conformación de “escenas”. El archivo es lo que determina (y, a la vez, es determinado por) la construcción de estas escenas, a partir de las series trabajadas. Es una distinción metodológica que se orienta a demarcar, con cierta rigurosidad, las operaciones de la investigación.

En suma, el trabajo relacional de las series es parte de la tarea de análisis; el trabajo de construcción de escenas, remite a la actividad propiamente archivística y surge de la operación llevada adelante con las herramientas del “modelo socio-histórico de los afectos” y de la aparición de zonas de contacto con los documentos.

IV. C. Acerca del montaje: lo imaginal y lo narrativo

Esta tarea de construcción se realiza a través de un trabajo de “montaje” que, siguiendo a Benjamin (2009) y a Didi-Huberman (2008), somete a los diferentes documentos de las “series” a una nueva superposición de sentido y los reorganiza sobre “escenas” significativas. La operación de montaje implica una doble actividad: una deconstrucción de ciertos elementos situados en una determinada cadena significativa y un re-ensamblado sobre otros planos de significación. Esta reconstrucción singular, sostenida sobre la base de los objetivos de la investigación, promueve la emergencia de formas diferentes de comprender los documentos y las series, atendiendo no sólo a la instancia del contenido, sino también al contacto entre sus pliegues y empalmes.

Según estos autores, la forma de operar del montaje se orienta según un procedimiento de verdad que actúa sobre las historias marginadas del campo historiográfico. Benjamin (2009) concibe esta tarea como un trabajo dialéctico donde la operación de montaje no encuentra síntesis y atiende, ante todo, a las contradicciones no resueltas y a los contactos generados entre los fragmentos o documentos de la historia. Benjamin esclarece un enfoque donde “el comportamiento dialéctico inmanente (es) revelado como un destello en el estado de las cosas” (Ibíd.)

Además de constituirse como la operación primordial de la construcción del archivo, las mismas prácticas poéticas testimoniales también llevan adelante un trabajo de montaje con los rastros de sus memorias, buscando reconstruir sus recuerdos a partir del uso de múltiples formatos y documentos. La tarea de ese montaje toma la forma de una experiencia de memoria que se vivencia en el curso de la obra y expresa múltiples facetas de la subjetividad: sus afectos, sus miedos, sus preguntas, sus incertidumbres, sus enojos.

Atendiendo particularmente a las producciones audiovisuales del corpus, estas formas de montaje ponen de relieve un estatuto particular de las imágenes en el mundo contemporáneo. Para referirse a ello, resultan claves los aportes sociológicos de Dipaola (2013) en torno a su planteo metodológico sobre las “producciones imaginales de lo social”, a partir del cual expone, a nuestro entender, la compleja relación entre imagen y

memoria. El autor asume una idea de imagen que trasciende su proyección icónica y concibe diversas modalidades de visualidad. Esta concepción deslinda a las imágenes de su condición meramente presencial y actual. Pueden existir imágenes ausentes, cargadas de potencia visual, que no tienen su correlato en algún espacio físico, pero emergen en los regímenes de memorias de los diferentes momentos históricos. Asimismo, lo “imaginal” es un término que alude a su carácter productivo de lazo social y comunitario, en donde se inscriben dimensiones afectivas, corporales y/o sintientes de las experiencias sociales. Las imágenes, según estos principios, no sólo se observan, sino que también se transitan, se desplazan, se sienten y se interpretan, y en ese devenir, se acuerda con otros, se discute o se disputa sentido. Siguiendo estas consideraciones, las producciones audiovisuales del corpus de trabajo se asumen como “experiencias imaginales de la memoria”.

En un sentido similar, la operatoria de montaje referida específicamente a las obras literarias y/o de ensayos autobiográficos, sugiere un enfoque particular sobre el abordaje de sus formas narrativas que atiende a su carácter “intertextual”. Angenot (2010) propone que toda lectura es interdiscursiva y esos discursos o “intertextos” operan como construcciones de sentido en los que intervienen diferentes niveles y pactos de lectura: por un lado, hacen visible los rastros de los procesos históricos y de los entramados culturales presentes en la escritura, a través temas, humores o sensaciones ; por otro lado, reponen los recursos de estilo, las referencias personales y las formas del dispositivo estético, atendiendo a sus vinculaciones con las condiciones de producción y recepción; y, por último, remiten a los efectos producidos dentro de los espacios de circulación y a las apropiaciones singulares o colectivas de las narrativas. En esos casos, la dimensión afectiva asume un componente central del análisis.

IV. D. Acerca de la lectura obstinada y reparativa

La construcción de escenas amorosas, además de un trabajo de montaje, requiere de una operación de lectura que, como afirma Farge, debiera ser “capaz de integrar las singularidades en una narración apta para restituir sus rugosidades y subrayar sus irreductibilidades, así como sus afinidades con otras figuras” (Farge, 1989, p. 73) y, a la

vez, apta para “reconstruir y deconstruir en el juego con lo igual y con lo diferente” (Ibíd.). La autora habla de una “lectura obstinada” que se aleja de enfoques globalizadores y se orienta a producir una interpretación en el marco de una “ontología de lo actual” (Ibíd.). Esta lectura construye una mirada que articula tanto las condiciones de producción de los documentos como las singularidades y discontinuidades que surgen de sus montajes. Así, las escenas del archivo, promueven la “obstinada paciencia” del archivista sobre los gestos, los rostros y las voces de quienes integran esos documentos. Como sugiere Farge:

Así pues, hay que leer, volver a leer, enfangado en un pantano que ninguna brisa distrae excepto si se levanta viento. Lo cual sucede a veces, cuando uno menos se lo espera. A partir de esta lectura obstinada, se organiza el trabajo (Ibíd., p. 51)

Sobre esta modalidad de lectura, resuenan los aportes de Eve Sedgwick (2003) cuya “lectura reparativa” en un proceso de rememoración, asume “el deseo de un impulso reparador, que busca ensamblar y conferir plenitud a las marcas precarias y rudimentarias de los procesos rememorativos” (Sedgwick, 2003). La autora se desplaza de una mirada “clínica” o “curativa” de la noción de reparación y se orienta a pensarla como una forma de llevar adelante un proceso de elaboración y reposición, íntimo, familiar y/o generacional, que intenta reordenar el lugar de las experiencias placenteras y/o dolorosas bajo un nuevo marco interpretativo, que habilite “las posibilidades éticamente cruciales de pensar que el pasado pudo haber sucedido de otra manera” (Sedgwick, 2003, p. 68).

Por ello, pensar las escenas amorosas a partir de una lectura reparativa sobre el pasado, implica llevar adelante un proceso que hace legible una constelación de marcas que parecían interrumpidas y obturadas y que recuperan en el presente su potencia afectiva.

Eve Sedgwick distingue la “lectura reparativa” de la “lectura paranoica”, asociada a perspectivas dicotómicas, negativas y regresivas de los afectos, sostenidas en vertientes epistemológicas vinculadas a la lógica de la sospecha y a imperativos binarios como: lo visible - no visible; simulado – manifiesto; conciencia y falsa conciencia.

La autora piensa la “lectura reparativa” que impulsa la experiencia amorosa de la memoria como una instancia productiva, performativa y situada histórica y socialmente; desplazada de enfoques idílicos de los afectos, atenta a las coexistencias y a sus formas dialógicas y conflictivas; y, por sobre todo, una lectura con capacidad de producir actos sobre el mundo,

construir escenas de afección pública y recordar el pasado desde su condición de fuerza viviente, palpitante y sintiente.

IV. E. Tercera operación: hermenéutica y escenas de diálogo.

El trabajo analítico con las series culmina con la construcción de “escenas”, a partir de las operaciones de montaje y de la lectura obstinada y reparativa. Estas escenas surgidas en el “archivo afectivo” permiten, además de producir una reflexión relevante sobre los procesos de recordación de los actores involucrados, configurar un diálogo transdisciplinario que recupere cierta historiografía referida a la problemática.

Siguiendo los aportes de Paul Ricoeur (2000), esta operación permite matizar la distinción tajante entre historia y memoria, a través de la nota metodológica referida a la “nueva hermenéutica”. Oberti y Pittaluga (2006), en su relectura del autor, sostienen que: “(...) finalmente es la memoria nuestro último recurso para referirnos a lo pasado, y es por ello, que la memoria porta consigo una pretensión de fidelidad a lo acaecido” (Oberti y Pittaluga, 2006, p. 222). Según Ricoeur, la disciplina histórica se asume como “un discurso específico entre un fondo memorial” que, en última instancia, depende de la intervención de un testimonio, “sobre todo en lo que denomina la fase documental de la operación historiográfica” (Ricoeur, 2000, p. 41).

Por ello, la condición de la memoria, en su relación con la historia, debe sostener la pretensión, “aún bajo la permanente amenaza” (Ibíd.) de dialogar y disputar sentidos con otras recordaciones y, por lo tanto, con otras interpretaciones historiográficas, a fin de dar credibilidad y fiabilidad a esa condición. La propuesta metodológica del autor sugiere una relación en permanente redefinición entre la “fenomenología de la memoria” y “la epistemología de la historia”, augurando un espacio de confluencia dialógica que permite revisar sus límites tradicionalmente construidos.

La operación hermenéutica, a partir de las escenas construidas, se cimienta sobre estas consideraciones y busca encontrar en los procesos de recordación, llevados adelante por hijos e hijas de detenidos desaparecidos, una interpretación sobre el pasado reciente. Esto sólo puede hacerse, como sugiere Ricoeur, por medio de una reconfiguración de esas

estructuras rígidas “disciplinares” y habilitando escenas de diálogo y de disputa que repongan perspectivas articuladas sobre lo ocurrido.

En este sentido, se podría articular este enfoque con las contribuciones de Judith Butler (2009) en torno al carácter performativo de las interpretaciones, en tanto operaciones que producen actos sobre el mundo y modos de inteligibilidad histórica que transforman sus esquemas en “ámbitos de lo cognoscible”. Como sugiriera Ricoeur, Butler también considera que las normas de lo cognoscible entran en disputa con los modos de comprender las condiciones históricas y sociales dentro de sociedades atravesadas por la precariedad y la desposesión.

Desde la “nueva hermenéutica” y el “enfoque performativo” de las interpretaciones, se recuperan las “escenas” surgidas en el archivo afectivo y se busca producir una zona de contacto con las diferentes líneas interpretativas referidas a la construcción de sentidos sobre la militancia revolucionaria, intentando poner en tensión los enfoques consagratorios y/o las perspectivas *obstinadamente* críticas de los procesos de radicalización política de los años setenta. Estas construcciones metodológicas permiten “pensar en la tensión” y “producir fisuras en (esas) lecturas establecidas” (Oberti, 2015), a fin reactualizar estas discusiones en la Argentina de la postdictadura y revitalizar los debates políticos y conceptuales en torno a la democracia y a las transformaciones sociales de las últimas décadas.

Parte II

La construcción de un archivo afectivo: la experiencia del amor en las poéticas testimoniales de hijos e hijas de militantes detenidos/as-desaparecidos/as

La Parte II se conforma a partir de los capítulos cuarto, quinto y sexto. Presenta el análisis y desarrollo de la problemática de investigación. Los ejes de trabajo desarrollados en los capítulos precedentes se reinscriben en este apartado como series de análisis a partir de la articulación de todo el corpus de trabajo. Las tres series analíticas se presentan, entonces, como:

Primera Serie: La experiencia del amor como vector de búsqueda y clave de lectura.

Segunda Serie: La experiencia del amor y la reconfiguración de las formas de vínculo e identidad.

Tercera Serie: El amor y una forma singular del duelo

I. Introducción

Las películas *Papa Iván* (2000) de María Inés Roqué, *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri y *M* (2007) de Nicolás Prividera se encuentran dentro de las primeras intervenciones audiovisuales que produjeron una mirada novedosa y generacional sobre el pasado de radicalización e insurgencia política, asumiendo un acercamiento eminentemente afectivo a los procesos de rememoración sobre el período³⁴.

Como se vio en los capítulos precedentes, estas primeras poéticas testimoniales han permitido construir modos singulares de aproximarse al pasado y de revisar los relatos establecidos sobre sus biografías y sobre el mundo de la militancia de los años setenta, atendiendo a revitalizar, no sólo los recuerdos del dolor, sino también escenas de placer, amor y recreación. A partir de ello surge una perspectiva experiencial sobre la memoria que habilita una forma de la crítica a los imaginarios sobre el período que permite, por un lado, recuperar afectivamente a sus padres o madres desaparecidos/as y, al mismo tiempo, inscribir una pregunta incómoda sobre las decisiones de los familiares por emprender el camino de la radicalización e insurgencia política bajo los mandatos de las organizaciones político-militares.

³⁴ En el marco de estas primeras producciones estéticas de hijos e hijas de detenidos/as-desaparecidos/as, pueden también incluirse el ensayo fotográfico de Lucía Quieto conocido como *Arqueologías de la ausencia* (1999-2001), *(h) historias cotidianas* (2000) de Andrés Habegger, y *Encontrando a Víctor* (2004) de Natalia Bruchstein. Por razones que responden a los objetivos de nuestra investigación, a los criterios de delimitación de las producciones estéticas y a la construcción de series de trabajo, estas producciones no han sido incorporadas al corpus analítico.

Estas tensiones son recurrentes en las producciones estéticas de esta generación y sus variaciones inciden en el modo en que los autores/as asumen su proceso de memoria al respecto. En referencia a estas poéticas-testimoniales, Ana Amado sostiene:

En el conjunto de documentales dedicados a las consecuencias de la post dictadura los realizados por los hijos ocupan un segmento particular, cuyas obras revisan la Historia a la vez que reivindican el derecho a afianzar una voz y un espacio generacional en el marco de los debates sobre los sesenta y los setenta en la argentina. El rasgo de que esa verdad se manifieste menos desde la contundencia de enunciados políticos que desde el discurso de los afectos establece una diferencia con los signos imperiosos de intervención pública exhibidos por los documentales de aquella etapa histórica. (Amado, 2009, p.164)

Así, la dimensión afectiva constituye una marca ineludible en el conjunto de estas poéticas y contribuye a la creación de lo que la autora denomina “invención de escenarios del pasado” o, en nuestros términos, la construcción de “escenas de contacto”. En efecto, éstas son capaces de producir encuentros con las figuras y objetos del recuerdo pero también configuran gestos de historización crítica sobre los acontecimientos y decisiones del pasado. Por tanto, las escenas de la memoria, atravesadas por la cuestión de los afectos, permiten abordarse “bajo la idea de lo generacional, como construcción narrativa y temporal (también biológica) de la genealogía, como forma de resistencia a los legados y, finalmente, como operación formal de anacronía” (Amado, 2009, p.165). En nuestras palabras, estas escenas se abordan desde la experiencia que, en clave de un montaje expresivo, permite desanclar momentos del pasado e insertarlos en otras cadenas de sentido del presente.

Como se mencionó anteriormente, el ensayo fotográfico “Arqueología de la ausencia” (1999-2001) de Lucila Quieto no forma parte del corpus pero resulta ser una referencia ineludible en lo que respecta a la consideración de la memoria como escena de contacto. La intervención de Quieto se construye a partir de un montaje visual que incorpora el registro fotográfico de militantes detenidos/as desaparecidos/as y la presencia superpuesta de los hijos e de las hijas en un dispositivo que permite y posibilita un encuentro afectivo temporalmente híbrido. Lo que ocurre allí es, de hecho, un contacto amoroso con las figuras ausentes y un modo de recuperar una imagen imposible³⁵.

³⁵ Como sugiere Longoni (2009): “Las fotos a las que arriba Lucila Quieto emprenden un camino que no pone el énfasis ni en probar víctimas ni en señalar victimarios, sino en provocar la irrupción de un tiempo imposible: la construcción de

En esta línea, las producciones de Roqué, Carri y Prividera se articulan con el dispositivo de construido por Lucila Quieto y contribuyen a producir una mirada amorosa sobre el pasado, desligada de la invocación idílica, a partir de la cual la reconstrucción de la memoria asume un carácter incómodo y “desobediente” a los relatos hegemónicos. Las escenas de contacto que proponen las tres películas conciben la dimensión del amor desde la perspectiva teórico-epistemológica sugerida en el capítulo primero, esto es, considerada como una forma de la experiencia social, y, por tanto, atravesada por su condición ambivalente, singular e impropia. En este sentido, se presenta bajo la forma de un gesto de aproximación al pasado y de una operación hermenéutica capaz de producir escenas de búsqueda, de interpelación familiar y generacional y de crítica a ciertos imaginarios idealizados.

La serie de estas tres poéticas testimoniales ha abierto una línea de exploración sobre el proceso de construcción de memoria sobre los años setenta que posteriormente fue retomada por autores como Félix Bruzzone, Raquel Robles, Ángela Urondo Raboy y Marta Dillon, entre otros/as³⁶. De este modo, puede trazarse una genealogía posible que no se circunscribe exclusivamente a estas poéticas testimoniales, sino que, como se vio, también incorpora una serie de intervenciones intelectuales y/o académicas y los repertorios de la agrupación H.I.J.O.S.

A diferencia de las primeras producciones estéticas cuyas expresiones privilegiaban un trabajo sobre la imagen, este segundo conjunto de poéticas construye su enunciación desde los múltiples registros de la escritura, incorporando el ensayo, la poesía en prosa, la literatura autobiográfica y el testimonio. En esta heterogeneidad de registros, la experiencia de memoria encuentra un vector fértil para su producción y con ella, la configuración de un pacto de lectura singular que entremezcla la referencia personal o histórica y la ficción literaria. En otras palabras, la zona testimonial de la poética atraviesa la trama ficcional y desdibuja sus límites, entrecruza sus referencias y reconfigura el dispositivo estético, atendiendo a construir una complicidad particular entre lector/a y escritor/a. Como sugiere

un momento (un abrazo, un diálogo, un contacto) entre padres e hijos, negado, interrumpido o cercenado por la violencia del terrorismo de Estado (Longoni, 2009: p. 57-58).”

³⁶ Con esto no se pretende afirmar que éstos/as últimos/as no hayan desarrollado esta forma de la memoria durante los años precedentes a la publicación de sus textos; pero, la construcción de estas series de trabajo surge a partir de la irrupción pública de sus producciones.

Mariela Peller (2016): “A la manera de Emma Zunz de Jorge Luis Borges, (...) [se] mezcla la prueba autobiográfica con una trama ficcional y de esa forma construye su verosimilitud” (Peller, 2016, p. 122-123)

En este sentido, las producciones en cuestión también se contemplan desde la perspectiva de la poética testimonial y se articulan con aquellas precedentes en las series analíticas propuestas en la Parte II.

Como se vio en el capítulo segundo, esta aproximación afectiva al pasado y los modos de construir una interpretación al respecto han sido uno de los ejes de la crítica de Beatriz Sarlo en torno a la desconfianza de configurar escenas de reconstrucción histórica y memorial a partir de los afectos. La dimensión afectiva para Sarlo se presentaba como un obstáculo para la operación hermenéutica y como un “drama posmoderno” para el campo de estudios académico vinculado al pasado reciente.

Por su parte, Ana Amado se ha ocupado de revisar esta postura y ha sugerido que precisamente ese entrecruzamiento entre lo íntimo y lo público, o bien lo afectivo en clave política, es lo que le impide a Sarlo comprender a estas poéticas testimoniales como ejercicios críticos de memoria. La relación entre lo cívico y lo afectivo se reformula de acuerdo a los acontecimientos históricos y el modo en que se construyen los sentidos del pasado; de modo que la sentencia a-histórica sobre sus posibilidades de aproximación conlleva a una epistemología de la sospecha sobre los procesos de memoria y sus vinculaciones con la historia.

Capítulo Cuarto

Primera Serie: La experiencia del amor como vector de búsqueda y clave de lectura. La construcción de una mirada amorosa.

I. La experiencia imaginal de la memoria. Dar a verse entre imágenes y transitar la escena de contacto con el pasado. Los casos de *Papa Iván*, *Los Rubios* y *M*.

Papá Iván, *Los Rubios* y *M* asumen la experiencia de la memoria como un proceso reflexivo posibilitado por un trabajo singular sobre las imágenes. Estas “experiencias imaginables de la memoria” les conceden a las imágenes la capacidad de construir determinados posicionamientos sobre los acontecimientos del pasado. Como sugiere Didi-Huberman (2008), las imágenes toman posición y eso implica, según el autor, “(...) situarse dos veces. Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro. (Didi- Huberman, 2008, p. 11). En este sentido, que las imágenes tomen posición supone que éstas asuman el “coraje de juzgar” su composición y su construcción histórica (Ibíd., p. 141). Aquí, la noción de juzgar implica exponer su potencia visual, su posición relativa en el entramado de sentidos y su verdad (entre otras) frente al hecho ocurrido. Juzgar es revisar una narración, reflexionar críticamente sobre los relatos establecidos y en ese movimiento, es también asumir que la historia puede ser reconstruida según otros principios y otros mecanismos. Como se vio en el apartado metodológico, esta tarea proviene de la operación de montaje que consiste en la inserción de ciertas imágenes en diferentes cadenas de sentidos.

Asimismo, se puede plantear una característica fundamental sobre las imágenes siguiendo al autor francés, y ésta remite a su condición de supervivencia al objeto que imagina. De esta manera, ese acto imaginal de sobrevivir se concreta a través de un proceso de transfiguración de la materialidad. Así, la imagen asume su condición de vestigio y desde allí insiste sobre los sujetos.

El filme *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué es una producción audiovisual basada en la experiencia autobiográfica de búsqueda filial que lleva adelante la directora. Ella es hija de Azucena Rodríguez y de Julio *Iván* Roqué, perteneciente a la conducción de Montoneros y fundador de FAR en Córdoba. *Iván* fue asesinado luego de un extenso enfrentamiento con las fuerzas represivas a fines de 1976 y su cuerpo permanece desaparecido. Posteriormente a los hechos, María Inés, junto con su hermano Iván, se mudaron con su abuela y luego se exiliaron en México, donde actualmente reside.

La película se presenta como un ejercicio de memoria orientado a darle sentido a la ausencia de su padre, al mismo tiempo que recorre afectivamente toda la serie de preguntas generacionales que el pasado ha dejado sobre ella. A partir de un trabajo de montaje que pone en relación documentos escritos, imágenes y testimonios orales, busca revisar las razones y explicaciones de la opción por la lucha armada y la vida militante de su padre.

Por su parte, *Los Rubios* (2003), segunda película de Albertina Carri, recorre el territorio de intimidad de su niñez con una mirada afectiva, donde la directora experimenta el vacío provocado por la desaparición de sus padres apropiándose de imágenes confusas y testimonios inciertos que brindan sus allegados y vecinos. Ella es hija de Roberto Carri, sociólogo y ensayista, y de Ana María Caruso, licenciada en Letras. Ambos eran militantes de la organización Montoneros y fueron secuestrados de su casa en Hurlingham el 24 de febrero de 1977. Albertina tenía 4 años de edad y, junto con sus dos hermanas mayores, se mudaron con sus abuelos a la ciudad de Buenos Aires, en el barrio Norte. Posteriormente, en el verano de 1978, las hermanas Carri se fueron a vivir al campo con sus tíos. Durante un tiempo mantuvieron un intercambio epistolar con sus padres secuestrados en el Centro Clandestino de Detención “Sheraton” (en el partido de La Matanza). Algunas de esas cartas, aparecen en su libro *Los Rubios. Cartografía de una película*.

M (2007) es la primera película de Nicolás Prividera. En ella, asume el rol de un investigador, movilizado por la búsqueda de información acerca de su madre desaparecida, Marta Sierra, y asediado por la inestabilidad de los argumentos sobre su desaparición. Como sucede en *Los Rubios* y en *Papá Iván*, la figura familiar sobre la que se indaga toma la forma de un “espectro amado” a partir de la cual se construye una mirada singular y

crítica, a través de la inclusión de fragmentos audiovisuales (películas caseras en Super 8) y fotografías. Marta era investigadora del Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA) y de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires, donde cursaba sus estudios de la Licenciatura en Biología. Se afilió a la Asociación de Trabajadores del Estado (ATE) e intervino en una experiencia de alfabetización desarrollada en la escuela Eva Perón para los habitantes de la localidad de Castelar, cercana a su lugar de trabajo. Fue secuestrada y desaparecida el día 30 de marzo de 1976, seis días después del golpe.

En los tres casos, la composición de estas imágenes requiere de la presencia material de los/as autores/as en los films, casi a la par de sus padres o madres y participan del deambular errático por el terreno filmico. Es a partir de esta experiencia de memoria que pueden apreciarse allí sus parecidos, las huellas genéticas, las semejanzas y los trazos biológicos.

Retomando los aportes de Eve Kosofsky Sedgwick, se plantea que estas experiencias de memoria construyen una mirada amorosa sobre el pasado e invocan escenas de contacto con las ausencias familiares, atendiendo a reponer un punto de entrada singular al modo de aproximación biográfica.

Esta forma del amor, alejada de sus vertientes idílicas y románticas del afecto, posibilita y, a la vez, delimita las modalidades de conocimiento e interpretación sobre lo ocurrido, buscando producir determinadas orientaciones a los recuerdos de la niñez y encuentros afectivos con los padres o madres desaparecidos/as - los espectros amados, según Amado-. En este sentido, estas poéticas testimoniales asumen el carácter de “escenas de contacto” con el pasado, atravesadas por entramados de afectos que tensionan los relatos oficiales, las identidades presentes y los sentidos sobre lo ocurrido

María Inés Roqué ubica su voz de enunciación entre los testimonios y las imágenes de los paisajes por los que deambula. Al comienzo del film, postula: “Yo siempre dije que prefería tener un padre vivo que un héroe muerto” y, a los pocos minutos, complementa: “Realmente siento que lo que más me falta es su mirada” (Roqué, 2000).

Este es el vector que, con mayor o menor intensidad, orienta la mirada sobre la figura de su padre desaparecido. En el film, la recuperación amorosa de *Iván* posibilita una forma de interpelación a sus decisiones, a sus prácticas y a sus modos de construir el vínculo filial. Esta experiencia amorosa de memoria produce esa ambivalencia en torno a la reconstrucción del pasado, lo que implica invocar un modo del afecto que no se presenta homogéneo ni puro, sino bajo la forma de un entramado en el que coexisten otros modos de afectación y emoción: el dolor, la vergüenza, el enojo, entre otros.

El eje narrativo del filme está construido a partir de la carta que su padre le deja a María Inés. Como se verá en el próximo apartado, sus palabras se ponen en entredicho a través de la voz materna, en un complejo juego de contrastes que tensiona las certezas de los testimonios y relatos expuestos. Precisamente, la construcción de su mirada amorosa surge como resultado de este ejercicio de memoria y de la ambivalencia afectiva proveniente de los testimonios que construyen la figura de *Iván*. A partir de la inclusión de múltiples elementos (fotografías, entrevistas, cartas, imágenes de la geografía del conurbano), emergen esos pliegues de la rememoración que permiten deconstruir sensiblemente la figura heroica y, a la vez, recuperarla con una intensidad emotiva.

En *M*, Nicolás Prividera también plantea esta ambivalencia afectiva que oscila entre la recuperación amorosa de la figura de su madre y la perspectiva crítica sobre el mundo de la militancia revolucionaria. Al hacerlo, repone una imagen clásica tomada del legado de la historia del cine: el comienzo del film *Citizen Kane* de Orson Welles. Un encuadre que expone el tejido de un alambrado y una cámara que busca, a través de sus orificios, traspasarlo con el objetivo de producir el contacto con el agua amarronada, de río y mar. El plano de Welles efectivamente aparece en el film, proyectado sobre una pequeña pantalla televisiva, como si aquella imagen inicial construyese una zona de encuentro con el film norteamericano, operando, al igual que la memoria, a través de un montaje expresivo.

En este sentido, ese primer momento pone en evidencia la escena de contacto que Prividera intentará construir a lo largo del film, entre el amor y el enojo, entre la recuperación y la crítica, entre los afectos y la política. Su recorrido por el film, en clave detectivesca, muestra una vocación fundamental que intenta producir encuentros con su madre, Marta Sierra, a través de diversos canales y dispositivos: el contacto con las fotografías y con las

películas recuperadas en Super 8, exponiéndose en primera persona junto al retrato de Marta; el desplazamiento por los sitios habitados por su madre: el INTA, la escuela, las casas de compañeros; el acercamiento a los espacios públicos de averiguación, el CELS, la CONADEP, entre otros.

A diferencia de los otros dos films, en *M* el contrapunto entre lo afectivo y lo político aparece con mayor presencia a través de la enunciación del director. En el montaje construido, las fotografías y las imágenes filmicas operan como vectores ineludibles en torno a la figura materna: se la ve sonriendo, distendida, rodeada de compañeros/as y niños/as en escenas recreativas; en otras, se la expone con su mirada seria y contundente, en algún viaje, en un auto, caminando por la calle. En ese conjunto de imágenes, el encuadre busca su cuerpo y sus ojos, como si allí encontrase un instante de verdad o una zona de contacto con el director. En esos momentos, la escena de memoria construye una transfiguración del “espectro amado” en una presencia actual, capaz de ser alcanzada y tocada en el presente. Nicolás se expone junto a Marta, se acerca a la imagen proyectada y la acaricia, la roza con ternura, y en esa zona de encuentro, su madre recupera su actualidad. Así, en esa experiencia del tacto se asume la posibilidad de consignar una memoria en términos efectivamente sintientes.

Pero en ese mismo montaje, las imágenes se ven articuladas con enunciaciones, conversaciones y largos monólogos del director y su hermano o compañeros/as de su madre, que ponen de relieve un posicionamiento político en torno a la dictadura y al imaginario de la militancia revolucionaria. Por ejemplo, en la entrevista inicial que se le hace a Nicolás y a su hermano, el director afirma:

Hay toda una generación desaparecida. Y seguramente eso ha cambiado la fisonomía de la argentina. Eso hace que este sea otro país. Y en tanto y en cuanto no sepamos qué pasó con todos y cada uno y quienes son los responsables en cada caso de su desaparición, va a ser muy difícil decir que vivimos en una democracia real y en una república verdadera.

- ¿Estás enojado?

-Por supuesto, que estoy enojado. Creo que todos deberíamos estar enojados. Esa es la cuestión. No es un enojo personal por algo que *me* hicieron. (Prividera, 2007)

De este modo, se contempla la operación entre lo íntimo y lo público o lo afectivo como forma de lo político, y su modo de asumir el eje central que articula la experiencia de memoria. Aquellas imágenes emotivas de la madre se superponen con el enojo que provocan los efectos de la dictadura en el presente y conviven en la mirada amorosa con la cual Prividera se aproxima al pasado.

En una de las últimas secuencias del film, el director enuncia un monólogo donde este entramado afectivo revitaliza la reconstrucción memorial. A través de un plano compuesto en forma de tríptico, esto es, conformado por tres niveles de lectura - Nicolás en primer plano, a contraluz y levemente dispuesto hacia la izquierda; su nuca, evidenciando el reflejo de un espejo, en segundo plano; y en la profundidad de campo, el rostro tenuemente iluminado de su hermano, en proceso de escucha-, lleva adelante una reflexión motivada por el testimonio de una compañera de su madre. Afirma:

Al final dijo [la compañera] una frase que me dejó helado. Dijo “Martita tuvo mala suerte” [Silencio y un gesto de sorpresa]. Mala suerte, como si hubiera tenido un accidente, como si le hubiera caído un rayo en la cabeza. Y la verdad me dejó sin reaccionar, me sorprendió, porque en ese momento, bueno sí, tuvo mala suerte, que vas a decir, mala suerte. Y después me quedé pensando... mala suerte... de confiar en los demás, en su entorno, en los compañeros, en un proyecto que no se sostuvo, en la gente... mala suerte, sí. Todos tuvimos mala suerte.

En este sentido, la cuestión del enojo y la sorpresa se entrecruzan con esa búsqueda amorosa de Marta y el intento de comprender lo que ocurrió durante aquellos años. La transfiguración de su madre resulta necesaria para poner en enunciado este conjunto de emociones que atraviesan al director y del que no puede liberarse sino es traduciéndose en una operación hermenéutica sobre el pasado.

La forma de esta mirada en tensión es constitutiva del proceso de memoria de Prividera y, asimismo, interviene en su posicionamiento político acerca de la dictadura y el devenir democrático argentino. Ese entramado afectivo comprende también al entorno militante de su madre y a las prácticas desarrolladas, asumiendo en ello la imposibilidad de separar los afectos de la política y de la interpretación histórica. De modo que, lejos de ofrecer un obstáculo, la dimensión afectiva constituye un horizonte de posibilidad interpretativa sobre lo ocurrido.

En el caso de *Los Rubios*, Albertina Carri configura una mirada sobre el pasado que también ubica la posibilidad del encuentro con las figuras de sus padres desaparecidos en el centro de la experiencia de memoria. En efecto, el vector fundamental del film, más que los testimonios, es el carácter experiencial de la puesta en escena que intenta construir zonas de contacto con sus familiares. La poética del documental no le otorga un lugar central a las entrevistas de compañeros/as, allegados o familiares; por el contrario, muchas veces aparecen en segundo o tercer plano, en profundidad de campo, proyectadas en pequeños aparatos de televisión. Lo que configura el eje de la narración es la experiencia del equipo de filmación, recorriendo los espacios de la niñez y del presente de Albertina (el barrio en Hurlingham y el campo o el centro clandestino de detención Sheraton) y construyendo una zona de contacto con sus padres desaparecidos.

Como en las otras dos películas, la construcción de esta mirada que surge de la experiencia de memoria, busca recuperar la condición afectiva de sus familiares: las escenas cotidianas, las anécdotas divertidas y placenteras de la niñez, las cartas amorosas y los juegos. Y en el montaje de sus composiciones, esta recuperación condiciona y, muchas veces, tensiona los imaginarios y la moral revolucionaria de aquellos años, animando escenas de reclamos a las decisiones encaradas, reflexiones críticas sobre sus biografías e interpretaciones singulares sobre la militancia. Por tanto, más que un intento de distanciamiento, como sugiere Martín Kohan (2004) en “La apariencia celebrada”, esta experiencia de memoria vehiculiza una profunda vocación de acercamiento.

Se pretende poner en entredicho esta “lejanía” o “efecto de distanciamiento” de la que habla el escritor. Para Kohan, la “distancia absoluta” (Ibíd., p. 27) que adopta el documental está justificada en una concepción ficcional de la memoria producto de la inclusión de la actriz Analía Couceyro para interpretar a Albertina Carri. Pero, como bien dice el escritor, esa inclusión supone un modo de la representación que no termina de realizarse en su plenitud puesto que la figura de Albertina también adquiere una presencia fundamental en el film. De manera que, para Kohan, lo que existe allí es una “duplicación” (Ibíd., p. 27). Esta forma de la aparición de la “dupla” Carri-Couceyro permite que “la identidad se convierta en desidentificación” y en un “ejercicio de la imposibilidad” cuya pretensión de acercamiento al pasado, a “la verdad de los hechos, la historia política de los

padres desaparecidos, la historia personal de los padres ausentes” resulte “inalcanzable o irreparable” (Ibíd.)

La perspectiva que adopta Kohan sobre la construcción de memoria de Albertina Carri en *Los Rubios* evidencia aquella misma consideración acerca de los afectos postulada por Beatriz Sarlo: una forma de obstáculo hacia el conocimiento y hacia la reconstrucción. En este caso, se asume la imposibilidad de aproximarse a “ese vacío” que han dejado las prácticas genocidas del Estado durante los años setenta. Los afectos y el contacto a partir de la experiencia con aquellas figuras desaparecidas no pueden dar cuenta de un modo singular de construir sentido acerca de ellas y, mucho menos, de su posibilidad de interpretar los acontecimientos.

Como se vio, nuestra perspectiva revisa esta concepción y plantea un modo de concebir la memoria que no puede pensarse meramente como una ficción sino como una forma de la experiencia que puede tener elementos ficticios y otros referenciales, y es su montaje expresivo lo que permite construir sentidos sobre los acontecimientos del pasado. En esa experiencia, la dimensión afectiva, entendida en su complejidad y según sus variaciones, habilita y/o condiciona un acercamiento particular a los “espectros amados”. Por tanto, la memoria, en tanto escena de contacto, permite una aproximación sensible y afectiva al pasado, a través de una “transfiguración” (y no de una duplicación) de sus padres y madres desaparecidos/as. Esa transfiguración es la operación singular que encuentra Carri para construir su zona de contacto. Asimismo, constituye la posibilidad de elaborar el duelo de manera compartida y en el devenir de la comunidad, esto es, en su impropiedad.

Por tanto, ciertas aseveraciones de Kohan como: “Toda representación del pasado histórico lucha contra sus propias imposibilidades, pero Albertina se da por vencida con sospechosa prontitud (...)” (Ibíd., p. 28), olvidan las múltiples formas de construir sentidos que una experiencia de memoria puede consignar a partir de las superficies afectivas delimitadas por las trayectorias personales y generacionales de cada autor y/o autora. Pareciera haber una cierta desconfianza en el posicionamiento del escritor ante un ejercicio complejo, crítico y sintiente de memoria, como si algo de aquella insistencia del comité de clasificación del INCAA se desplegara por la argumentación de Kohan.

En esta contienda, Ana Amado encuentra una variedad de discursos que le confieren sentido al proceso de memoria de Carri, donde la distancia no sería el modo de operación de la memoria sino una lectura a posteriori de la poética. Amado sugiere: “Albertina Carri no deja de conferir, aunque sea oblicuamente a ellos, a sus padres, una variedad de modos de discursos, que va desde los muñecos *Playmobil*, que animan idílicas escenas domésticas, a la más siniestra de su secuestro y desaparición” (Amado, 2009, p. 169)

Y en esa complejidad, se indaga sobre los márgenes de la experiencia amorosa de memoria; “explora hasta los límites las posibilidades expresivas de la voz, y termina reemplazando el discurso por el grito. No llanto, sino grito inarticulado, cuando termina de enunciar las alternativas que su madre tenía - y las enuncia en su lugar- para evitar su muerte” (Ibíd.)

El grito comulga con el amor, le sacude todo aquello que pueda tener de idilio y, aun así, no desaparece. Conviven, en el entramado afectivo, la ira y el amor. Cercano al enojo de Prividera, pero con un tono menos reflexivo y más visceral, Carri se conmueve en el proceso de reconstrucción. Y esa conmoción es compartida con su equipo y habilitada por la transfiguración de/en Analía Couceyro, como si su voz requiriera de otra faceta de su expresión - más potente tal vez- para aproximarse con mayor eficacia a las figuras de sus padres.

Hay aquí una clara zona de contacto con Roberto Carri. Durante el grito de Couceyro, frenético y potenciado por el travelling circular de la cámara, se enuncia una ira compartida:

Me cuesta entender la elección de mamá, ¿por qué no se fue del país? Me pregunto una y otra vez. O a veces me pregunto por qué me dejó aquí en el mundo de los vivos. Y cuando llego a esta pregunta me revuelve la ira y recuerdo, o eso creo, a Roberto, a mi padre y su ira o su labor incansable hasta la muerte (Carri, 2003).

En este sentido, los afectos iracundos de Albertina y Roberto se encuentran y se reconfiguran en una aproximación cierta y experiencial. La complejidad de la memoria admite este contacto entre hija (transfigurada) y padre (desaparecido), mediado por una inquietud profundamente amorosa inscripta en la figura de su madre, Ana María. El amor y

la ira producen una superposición afectiva que los hace consignar una escena familiar compartida en un territorio temporalmente híbrido y habitado por todos/as ellos/as³⁷.

II. Ángela Urondo Raboy y la construcción de una mirada amorosa

La experiencia amorosa de memoria que reconstruye Ángela Urondo Raboy toma la forma de una producción literaria que se publica en el año 2012. Bajo el título *¿Quién te creés que sos?* la poética testimonial superpone una diversidad de registros y documentos testimoniales, periodísticos, epistolares, fotográficos, prosísticos y ensayísticos que contribuyen a producir una reflexión intensa sobre ese pasado.

La autora es hija de Francisco “Paco” Urondo y de Alicia Raboy, ambos militantes de Montoneros. Su padre, poeta y periodista, era responsable de la regional Cuyo de la organización cuando fue asesinado, el 17 de junio de 1976. En ese momento, viajaba en auto con Alicia y Ángela, de sólo once meses, y una compañera de militancia, René Ahualli. Alicia y Ángela fueron secuestradas en el operativo. Ella fue llevada a la Casa Cuna de la ciudad y luego adoptada por una prima de la madre y finalmente entregada a la abuela materna. Alicia estuvo detenida en el centro clandestino D2 de la provincia de Mendoza y continúa desaparecida.

Hasta los dieciocho años Ángela ignoró esta historia. Recién el 7 de agosto de 2012 logró recuperar legalmente su identidad.

El texto está centrado en la memoria de esta experiencia de vida luego del secuestro y desaparición de sus padres y de su proceso de restitución identitaria. Específicamente, el libro consta de cuatro segmentos: el primero, denominado “Documentos (palabras inapelables)”; el segundo, “Crónicas (palabras hacia afuera)”; un tercer segmento, llamado “Conclusiones (palabras interiores)”; y finalmente, “Correspondencia (palabras nuestras)”.

A lo largo de sus textos, las alusiones al amor y a los afectos se presentan como ejes centrales del proceso de rememoración y encuentran diferentes formas de inscribirse en esta superficie de contacto con su biografía y sus ausencias.

³⁷ En esta misma línea, al recuperar esta escena, Carolina Bartalini afirma: “La ira es el gesto que padre e hija comparten, es un afecto que los acerca, en ambos casos unidos a sus creaciones, a sus labores incansables, la intervención estética y política. Es un afecto que los involucra desde el grito, con un mismo destinatario en ese sentido: la injusticia, la necesidad de una modificación sustancial” (Bartalini, 2017, p. 6).

La construcción de una mirada amorosa supone una operación particular de la memoria en la que la narradora³⁸ se acerca al recuerdo de las personas y de los acontecimientos de aquel pasado, buscando reponer ciertos momentos íntimos de la niñez y la juventud en una clave afectiva. Un fragmento de su texto “Inconclusiones” aporta elementos para pensar esta mirada amorosa:

Todavía soy esa misma nena, sintiendo el calor de mi madre que me abraza, amándome del modo que solamente ama la madre. Plantándome con su amor en el mundo, dejando en mí su huella, su semilla, para cuando ella ya no esté. Soy mi madre que aún me abraza. Conservo su calor para siempre, conmigo, haciéndome menos huérfana (Urondo Raboy, 2012, p. 216).

Como se vio en los casos precedentes, lo que la mirada amorosa pretende reconstituir y hacer presente es un encuentro afectivo con un pasado, cargado de diferentes sensaciones y de recuerdos cotidianos. En este sentido, se hacen tangibles ciertas experiencias singulares como las de las caricias y los abrazos, las sensaciones del calor corporal y/o los gestos emotivos. El postulado de la memoria asumida como una “escena de contacto”, sugiere que el vector amoroso de los recuerdos contribuye a desdibujar los límites del pasado y del presente y a que se vuelven difusos y en permanente restitución.

Pero estas evocaciones amorosas narradas por Urondo Raboy se reconstruyen de manera diferente en relación a su padre y a su madre. La mirada hacia la figura de Alicia Raboy evidencia una carga afectiva más explícita e intensamente corporal. En cambio, la escena filial desarrollada a partir del vínculo con su padre es relativamente diferente. Este lazo muestra variaciones a lo largo de los textos y, en una primera instancia, se presenta marcadamente distante. Así lo describen sus intervenciones en el primer segmento del libro al analizar las fotos familiares:

En ambas (fotos), 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, enmarcada, por encima y por el lado, el bigote renegrido. En ninguna de las dos fotos se le ven los ojos (pero fácil, imagino su mirada) (Urondo Raboy, 2012, p. 18).

³⁸ Se utiliza la figura de “narradora” para hacer una distinción con la de “autora”, a fin de marcar las mediaciones en la enunciación. Aún siendo una producción no –enteramente- ficcional resulta necesaria marcar esta diferencia.

La fotografía con “Paco” Urondo efectivamente muestra un hombre ceñido, con gesto adusto y una corporalidad tiesa. El encuadre recorta su rostro y pone el foco en la mirada de Ángela. Sin embargo, en el devenir del texto, la figura paterna va cediendo al encuentro afectivo con su hija. El texto “Papá” -del segundo segmento- da cuenta de este matiz amoroso y analiza el modo en que la reconstrucción de la figura paterna se fue modificando a lo largo de los años. Recién en la adolescencia, la narradora conoció el nombre de su padre y supo que fue un hombre “que había escrito libros sobre economía” (Ibíd., p.142). A los 18 años, vio por primera vez una fotografía de él, “con un aspecto masculino y peronista” (Ibíd.). Ella misma señala el punto de quiebre, a los 20 años, cuando descubrió fotos de la infancia y juventud de su padre. Ante este hallazgo, el relato cambia de dirección y el recuerdo de Paco Urondo ingresa en una nueva escena afectiva que le permite recomponer su mirada amorosa y atender a otras dimensiones de la figura paterna. Así, la destaca:

Una piel rosada, suave (de su padre), y rasgos casi delicados para un hombre, el pelito rubilingo y una sonrisa desde la boca a los ojos. El contorno redondeado de su cara asimétrica, como la mía. El mentón sobresaliente, los ojos de párpados cansados, tan parecidos a los míos. Todo tan parecido a mí. Revelador (Ibíd., p.143).

Estos últimos pasajes convocan una figura paterna desde una dimensión más íntima y personal, recuperando los aspectos corporales y gestuales que entretejen la inevitable filiación entre ambos. Esta mirada amorosa, con sus matices y su fuerte inscripción corporal, le permite a la escritora aproximarse a su biografía y construir la zona de contacto con los recuerdos familiares, buscando revitalizar las conexiones afectivas a fin de darle nuevos sentidos a ese pasado atravesado por la violencia.

En resonancia con los aportes de Sedgwick, la configuración de la mirada amorosa de Ángela Urondo Raboy se inscribe bajo la condición de la singularidad y la ambivalencia, y la aproximación a sus padres desaparecido/as oscila entre los recuerdos placenteros y las imágenes del horror.

El poema “Veo-Veo”, expresa:

Con estos ojitos, veo a mis padres.
La lana del pullover de mamá, el bigote, las manos de papá.
Con estos ojos veo sonrisas, veo sol, veo ruta y veo montaña.
La casita de acá y la casita de allá

Con mis ojos veo amor, veo poesía
Todo lo que vivo veo y deja en mí su huella.
(Veo-Veo ¿Y ahora? ¿Qué veo?)
Veo miedo, veo rojo, veo ruido, veo carne.
Veo puertas, ventanas. Un pasillo con cubículos oscuros a los costados
Veo a mi mamá ahí, y no la veo más.
Veo acercarse de frente tubos largos de metal, hasta quedar tan cerca de los ojos
que los veo por dentro
(Una cosa ¡maravillosa! ¿de qué color?)
Veo negro (Ibíd., p. 200).

Así, el pasaje muestra cómo su mirada se complejiza a partir de una urdimbre que articula diferentes afectividades y pone de relieve un contacto íntimo y personal con sus recuerdos que, a su vez, le permite reactualizar ese pasado inscripto en su memoria.

III. Raquel Robles y la experiencia del cuidado. La construcción de una escena de amorosa entre hermanos en *Pequeños Combatientes*.

Raquel Robles publicó su libro *Pequeños combatientes* en el año 2013. Ella es hija de Flora Celia Pasatir y Gastón Robles (quien fuera Secretario de Agricultura durante el gobierno de Cárpora), ambos desaparecidos el 5 de abril de 1976. En aquel momento, Raquel y su hermano tenían cinco y tres años, respectivamente. Además, Celia estaba embarazada de un niño o niña que debió haber nacido entre los meses de octubre y noviembre de 1976. Hoy sigue desaparecido. Desde su fundación, Raquel integra la agrupación H.I.J.O.S. y ha sido una de las voces con mayor presencia pública durante los escraches a genocidas.

Pequeños combatientes (2013) es la reconstrucción de su experiencia de memoria a través de una mirada infantil sobre la que se configura una escena amorosa entre hermanos. El relato se desarrolla en la casa de sus tíos y abuelas, luego del secuestro y desaparición de sus padres, en el contexto de mayor represión de la dictadura. Los hermanos Robles han quedado al cuidado de sus familiares y, a lo largo del texto, recuperan los miedos, los deseos y los juegos de una vida cotidiana atravesada por la violencia.

Mariela Peller (2016) sugiere que la mirada infantil en este tipo de producciones sitúa a estas poéticas testimoniales en un punto híbrido “entre la autobiografía y la ficción,

posicionando a los niños y a las niñas como narradores y protagonistas” (Peller, 2016, p. 118). Siguiendo los aportes de la autora, este modo de construcción de memoria habilita una doble reflexión en torno a las obras: por un lado, instala una forma particular de revisar los relatos previos sobre los acontecimientos de la dictadura, esto es, “posibilita la enunciación y la descripción de cuestiones cotidianas que no eran decibles desde otras voces” (Ibíd., p. 119). Por otro lado y al analizar los paratextos, Peller sostiene que esta forma de la mirada infantil no sólo es posible gracias a las transformaciones socio-históricas en el orden de lo decible, sino “que es fundamentalmente resultado del arribo al mundo de la tercera generación - la de los nietos de desaparecidos” (Ibíd., p. 120). De modo que el rol de madres que asumen estas “hijas” escritoras y/o cineastas “las conduce hacia la necesidad de conocer su propio pasado para poder generar un relato pasible de ser transmitido a las futuras generaciones” (Ibíd.)

Para comenzar, se plantea la existencia de una lógica lúdica que atraviesa la totalidad de la producción de Robles: la asunción de que tanto Raquel como su hermano son “pequeños combatientes”. Esta cuestión se retomará en la segunda serie analítica, vinculada a problematizar los modos de la identidad, pero, a modo inicial, resulta necesario señalar esta clave de lectura a fin de construir la escena mencionada.

En tanto “pequeños combatientes”, la narradora asume una posición de responsabilidad asociada al cuidado de su hermano menor. Bajo este marco, la experiencia del amor se traduce en una escena de protección y cuidado, a partir de la cual se inscriben toda una serie de prácticas y operaciones necesarias para el actual momento de “guerra”. Así lo plantea la narradora, al inicio del texto: “Yo sabía que estábamos en guerra, que había habido alguna clase de combate y que ellos estarían en alguna prisión helada pelando por sus vidas. Sabía que me tocaba resistir” (Robles, 2013, p. 11)

La narradora relata los “entrenamientos”, las misiones, las búsquedas de otros/as combatientes “disimulados como civiles”, las estrategias de supervivencia en la clandestinidad y todas las emociones que estas prácticas inscriben sobre los cuerpos de los niños. En este contexto, los protagonistas fundan “El Ejército Infantil de Resistencia” al que caracterizan como:

(...) un grupo pequeño pero fuerte. Mi hermano era el Comandante, por supuesto -siempre tuvimos pasta de líderes los dos, no por nada teníamos la

mejor educación política de todos los niños de nuestra área- y habían pensado una estrategia defensiva para cuando fuéramos atacados por el Enemigo (Ibíd., p. 15)

La lógica lúdica de los pequeños combatientes se desarrolla en todos los espacios vitales, como la militancia revolucionaria de sus padres: en el hogar, en la vía pública, en la escuela. Por tanto, resulta necesario construir estrategias de cuidado y solidaridad para no ser descubiertos en sus misiones. En la escuela, por ejemplo, la narradora cuenta:

Cada recreo mi hermano y yo, que nos extrañábamos horriblemente, nos dábamos cita. Él se subía al trepador (...) y yo me ponía a cierta distancia del paredón para verlo. Nos la pasábamos hablando a los gritos, hasta que tocaba el timbre de mi escuela y yo me tenía que ir al aula (Ibíd.)

Ante cualquier peligro de ser revelado el secreto y evidenciar el paso a la clandestinidad, la narradora se esfuerza por poner de relieve sus recursos para contener y/o habilitar los miedos y las emociones de su hermano:

Lo tuvo encerrado a mi hermano durante una tarde entera explicándole que teníamos que ser muy cuidadosos, que todavía no había llegado el momento, que había que elegir bien a los compañeros, que no fuera inorgánico, que hasta que volvieran nuestros padres la Comandante era yo y que era muy antirrevolucionario no acatar órdenes de nuestros líderes. Él se enojó, después lloró ante la mención de mis padres, me exigió que le dijera cuándo se iba a producir la tan esperada vuelta a la normalidad (...), pero al final entendió y se calmó. Tuvimos que trazar un nuevo plan (Ibíd., p. 15-16)

Esta escena de cuidado está profundamente atravesada por la dimensión amorosa que se presenta en su condición de ambivalencia - articulada con otras formas emotivas- y en tensión por su condición pública y declarativa - como sugiriera Derrida. Las alusiones afectivas y las experiencias corporales de contención (abrazos, caricias, palmadas) inscriben a esta escena en un pacto singular con la memoria: es necesario esa mediación afectiva para acercarse a la biografía de sus padres y a su militancia. La lógica lúdica no es una mera reproducción de la experiencia militante de sus padres, sino un modo afectivo de construir sentido sobre sus ausencias e infancias.

La experiencia amorosa de la protección y del cuidado sobre su hermano, también se traduce en una serie de escenas asociadas a las vivencias y actividades escolares. En el

marco de esta “misión secreta”, las estrategias para no revelar sus identidades se presentan variadas. La narradora recuerda la ocasión en que la maestra les pidió una redacción sobre el trabajo de sus padres y, “al sentir un mareo por dentro del pecho que casi no podía controlar la mano” (Ibíd., p. 36) escribió que su padre era un viajante de comercio y su madre, una ama de casa. Dice:

Lo escribí con elegancia, hasta le dediqué varios renglones al momento en que mi padre hacía la valija y mi madre, mi hermano y yo nos poníamos muy tristes, pero no decíamos nada porque era él el que iba a sufrir más, sólo por los pueblos, durmiendo en hoteles para llevar el pan a nuestra casa (Ibíd., p. 38)

En el caso de su hermano, los recursos de simulación eran distintos. La narradora relata las patadas que el niño solía dar cuando le surgían las incontenibles ganas de llorar. Entonces, ella

(...) optaba por correr lo más rápido posible hacia donde él estaba rompiendo cosas a patadas para achicar el desastre. Lo agarraba entre mis brazos (a mí nunca me pateaba) y lo defendía de todas esas maestras estúpidas que trataban de retarlo. Después conmigo lloraba un rato en el baño y se le pasaba (Ibíd.)

De este modo, la escena de cuidado que se construye recupera ese vector amoroso para narrar los recuerdos escolares y los modos de habitar los diferentes espacios de la comunidad. Y esa protección surge de una verdad que la narradora asume como vital: “sabía que tenía una responsabilidad: él. Tenía que protegerlo” (Ibíd., p. 39) Por esta razón, la experiencia del amor se presenta condicionada por esta dimensión ética a partir de la cual se reconfiguran los vínculos entre los hermanos y los familiares. Como sugiere Ana Amado (2004; 2009), la reconstrucción filial y las formas de parentesco se ven alteradas por la desaparición forzada, obligando a revisar los roles familiares asignados y sus prácticas³⁹.

Asimismo, este acercamiento afectivo al pasado, atravesado por la cuestión de la ética y de la responsabilidad, se presenta de una manera ciertamente incuestionada por la narradora en relación al cuidado de su hermano. Efectivamente es una verdad que no se cuestiona - la de hacerse cargo de su hermano- y a partir de la cual se estructura su proceso de memoria en el texto analizado. Pero no es una falta de cuestionamiento producto de una idealización

³⁹ Se retomará este aspecto en el capítulo quinto

amorosa, sino que proviene de un reconocimiento vital posibilitado por esa experiencia singular en una escena compartida con otros/as, construyendo lazos de amistad, solidaridad y hermandad para transitar ciertas vivencias dolorosas. No es una exaltación de un ideal sino la construcción de una “solidaridad afectuosa”, como afirma Joni Dean (1996): “el tipo de solidaridad que nace de las relaciones íntimas de amor y amistad” (Dean, 1996, p. 17, citado en Ahmed, 2015, p. 220).

En este sentido, se revitaliza la perspectiva teórica planteada en el capítulo primero para comprender la ambivalencia con que se presenta la dimensión amorosa. Sedgwick, Berlant y Ahmed acuerdan en afirmar que no existe una forma del amor predeterminada sino que, por el contrario, la aparición del afecto emerge en su condición de entramado afectivo y en su circulación social. Aun así, Ahmed propone:

No existe un buen amor que, al decir su nombre, pueda cambiar al mundo en el referente de ese nombre. Pero al resistirnos a hablar *en nombre del amor*, al reconocer que no actuamos simplemente *por amor*, y al comprender que el amor viene con condiciones, por más incondicional que se sienta, tal vez podamos encontrar un hilo o conexión de tipo diferente entre los otros a los que queremos y el mundo al que pretendemos darle forma. Tal vez el amor pueda llegar a importar como una manera de describir el afecto mismo de solidaridad con otros en el trabajo que se hace para crear un mundo diferente (Ahmed, 2015, p. 220)

La experiencia del amor - precisamente, por ser una forma de la experiencia social- asume los condicionamientos específicos de las configuraciones sociales y de los patrones culturales: éticos, valorativos, asociados a relaciones de poder, a imaginarios, a cosmovisiones, entre otras. La responsabilidad como una forma de solidaridad “afectuosa” es uno de esos condicionamientos y se orienta en una dirección diferente a la idealización amorosa. No presente ese doble movimiento - idealización del otro / exaltación del yo- sino que asume una orientación que mira hacia lo común y hacia la escena compartida con otros.

IV. Marta Dillon y la experiencia corporal del amor

La experiencia de memoria que Marta Dillon lleva adelante en el texto *Aparecida* (2015), reconstruye la búsqueda del cuerpo de su madre, Marta Taboada, detenida y desaparecida el 28 de octubre de 1976 en la localidad de Moreno, provincia de Buenos Aires. A través de

esta exploración, la autora recupera las vivencias de su niñez con su madre, sus hermanos y compañeros/as de militancia. En 1976 Marta Taboada tenía 33 años y estaba separada de su marido; vivía en una casa compartida con Gladys Porcel de Puggioni y Juan Carlos “Negro” Arroyo, todos/as ellos/ miembros del Movimiento Revolucionario 17 de Octubre. El 28 de octubre de 1976, Marta Dillon, junto a sus hermanos y a otros/as niños presentes en la casa, presenciaron el secuestro de los/as tres militantes.

En una línea similar a la poética de Ángela Urondo Raboy, *Aparecida* es un texto que superpone una diversidad de registros narrativos – autobiografía, ensayo, poesía, crónica periodística- e invoca una profunda reflexión sobre aquello que implica la tarea de recordar y de llevar adelante un ejercicio de memoria, atendiendo a revitalizar los momentos personales y solitarios, y las escenas comunitarias de elaboración.

El comienzo está motivado por el llamado del Equipo Argentino de Antropología Forense, anunciando la aparición de una serie de fragmentos óseos pertenecientes a su madre desaparecida. A partir de entonces, la escritura de Dillon se orienta a construir una escena de rememoración recuperando ciertas dimensiones de la subjetividad de su madre, de su vínculo con ella y del proceso de elaboración y duelo que habilita el mencionado hallazgo. Este proceso se ve fuertemente atravesado por la dimensión de los afectos y, particularmente, pone en evidencia una experiencia amorosa en torno a la reconstrucción de ese pasado, asumida desde una condición marcadamente corporal.

Eve Sedgwick ha puesto el foco de su atención en el modo en que los afectos se inscriben en la materialidad del cuerpo y, efectivamente, delimitan (y habilitan) corporalidades posibles y zonas de contacto con otros cuerpos. Sin por ello asumir una condición “auténtica” ni “emancipatoria” a priori, la producción de los afectos en los diferentes contextos sociales orienta las posibilidades de conformación de los cuerpos y de sus modos de expresión.

En esta línea, Ahmed y Stacey (2001) sugieren que “las prácticas de pensamiento [o, podemos decir, las prácticas de comprensión del pasado o una experiencia de memoria] no pueden ser separadas de la esfera del cuerpo sino que están implicadas en la pasión, en las

emociones y en la materialidad, asociada a una experiencia corporal vivida.” (Ahmed y Stacey, 2001, p. 18- la traducción es propia-). La materialidad del cuerpo, atravesada por la contingencia del encuentro pero, sobre todo, atravesada por ciertas lógicas de poder y por ciertas matrices de lo posible, asume un carácter ineludible en los procesos de comprensión e identificación social, en tanto, como afirma Butler, produce un “efecto de frontera, superficie y fijación” (Butler, 1993: 9, citada en Ahmed y Stacey, 2001) que permite revisar las relaciones entre el yo y el otro. Por ello, las formas de la “encarnación afectiva” se presentan sujetas a los múltiples modos de circulación y fijación de los afectos sobre los cuerpos y a un determinado vínculo con los límites de las matrices de subjetivación social. Esto implica asumir que los cuerpos se constituyen en el entramado social y en relación con otros cuerpos, y, en ese devenir, pueden efectivamente tensionar o, bien reafirmar, las fronteras de lo que un cuerpo puede ser.

En la reconstrucción de su memoria, la narradora⁴⁰ del texto configura una experiencia del amor asociada a su condición material: al cuerpo. La llamada del EAAF, anunciando la aparición de los fragmentos óseos de su madre, desencadena una serie de reflexiones afectivas y corporales, motivadas por el hallazgo de esos “huesos amados”. Escribe:

¿La encontraron? ¿Qué habían encontrado de ella? ¿Para qué quería yo sus huesos? Porque yo los quería. Quería su cuerpo. De huesos empecé a hablar más tarde, frente a la evidencia de unos cuantos palos secos y amarillos iguales a los de cualquiera. Iguales a esos que se enhebran con alambre y los alumnos manipulan como utilería en un aula de biología. Esquirlas de una vida. Destello marfil que desnudan las aves de carroña a campo abierto. Ahí donde se llega cuando se va a fondo, hasta el hueso. Lo que queda cuando todo lo que en el cuerpo sigue acompañando al tiempo se ha detenido, la hinchazón de los gases, el goteo de los fluidos, el banquete de la fauna cadavérica, el ir y venir de los últimos insectos. Después, los huesos. Chasquido de huesos, bolsa de huesos, huesos descarnados sin nada que sostener, ni un dolor que albergar. Como si me debieran un abrazo. Como si fueran míos. Los había buscado, los había esperado. Los quería. (Dillon, 2015, p. 33)

⁴⁰ Se hace la misma aclaración explicitada en la nota al pie 38 en torno a la distinción entre la figura de “narradora” y la de “autora”.

A partir de entonces, la mirada sobre la figura de su madre se ve atravesada por un conjunto de evocaciones recurrentes sobre los modos en que los huesos, el cuerpo y los afectos posibilitan un encuentro amoroso con ella. La aparición de los fragmentos óseos le permite a Marta

abrazar esos huesos recuperados (...) [y] guardar la imagen de un esqueleto chamuscado, (...) de un clavo quirúrgico intacto con su número de serie legible y unos mocasines que pusieron al final de las tibias y los peronés, con la suela gastada en vida y el cuero comido por los años bajo tierra como la prueba de que lo imposible puede desintegrarse antes que los restos y entonces yo también tenía chance, al menos de ver otra vez las plataformas de mi mamá, esas que no tenía edad para ponerme pero me probaba en secreto saber cómo sería verme más alta. (Ibíd., p. 22)

En este sentido, la escena de contacto se ve configurada por una mirada y una experiencia corporal presente donde la reconstrucción del recuerdo aparece articulada con la materialidad ósea. Así, cuando narra la primera visita al espacio del Equipo Argentino de Antropología Forense el relato recupera la asociación afectiva entre las piezas dentales – aún, en proceso de búsqueda- y la dentadura de su madre. Dice la narradora:

Bingo, dije yo, la sonrisa de mi madre es especial, apenas podía cerrar la boca, sus dientes eran tan grandes como pistas de esquí y la obligaban a pasarse la lengua todo el tiempo para humedecerlos y que el labio superior pudiera descender sobre ellos (Ibíd., p. 26).

Esa marcada minuciosidad por los fragmentos óseos de su madre se traduce en una poética reflexiva sobre la descripción de los detalles. Esto se evidencia al reconstruir el diálogo con un miembro del EAAF:

(...) lo que me importaba, sobre todo, era lo que los huesos y los dientes había sufrido en vida: prótesis, emplomaduras, clavos quirúrgicos, rastros de fracturas mal soldadas.

- Si querés ir, andá, pero de las partes blandas no queda nada.
- Le limaron el hueso, estoy segura
- Aunque así fuera, no queda nada, no vamos a encontrar esas marcas.
- Yo la voy a buscar y te la traigo, vos después te fijás (Ibíd., p. 26-27).

En esta misma línea, la narradora relata el ineludible vínculo entre la aparición del fémur y la experiencia del tacto y del abrazo con la pierna de su madre durante su infancia. Dice: “No me imaginaba sepultando sólo un fémur aunque a la pierna de mamá hubiera abrazado tantas veces cuando era chica y no quería separarme de ella.” (Ibíd., p. 44-45)

Esta construcción de una mirada amorosa sobre el pasado convierte la reposición de imágenes sobre la figura materna en un acontecimiento de memoria singular y vibrante, capaz de atravesar el relato y la operación interpretativa sobre su biografía. Y, en este sentido, la experiencia de memoria le permite inscribir a su madre en aquella noción, propuesta por Ana Amado, en torno a la figura del “espectro amado”. Es decir, se habilita un revestimiento afectivo, en tanto condición material y actual, de una figura familiar que se presenta (y presentifica) a partir de un recuerdo pasado, configurado como un complejo entramado de afectos.

Asimismo, Dillon asume que toda esta construcción de memoria es una operación del/la sujeto situado/a en un determinado momento socio-histórico y es mediante su intervención sobre el mundo que la escena de contacto con el pasado cobra actualidad y un sentido para la identidad. Esto se evidencia en la narración que relata la constatación del hallazgo:

Empezamos a buscarla entre cremalleras sueltas y un bollo de fibra informe, bordó, que había teñido todo lo demás y no había manera de saber qué era. Cerca de ese ovillo desmadejado había algo parecido a la tela de avión. Esa podía ser la campera, quise adivinarla, hicimos el esfuerzo, demasiado desteñida, las rayas que yo recordaba eran de colores intensos, amarillo, verde, rojo; pero yo no estaba tan atada a la verdad, toda esa ropa mezclada, informe, el polvo que la cubría, los agujeros por donde metía los dedos, todo me producía el mismo, inmediato, amor. (Ibíd., p. 119)

En resonancia con los aportes de Sedgwick y Ahmed, la operación afectiva de reconstrucción del pasado que propone Dillon se asume como un modo de comprensión biográfica que entrecruza diferentes temporalidades y formas del afecto. Por ello, en el proceso de configuración de su memoria se superponen escenas amorosas del presente con Albertina Carri, con sus hijos/as y con amigos/as, lo que contribuye a configurar esta mirada singular sobre su madre. Así lo evidencia la siguiente escena:

Por las noches hablábamos (Albertina y Marta) de los huesos, fantaseábamos juntas con hacer un documental, ella filmaría, yo haría la investigación, juntas el guión. Nada nos parecía más amoroso que desenterrar huesos con ayuda de un pincel desplazando la tierra que los había abrigado del desconsuelo de ser nadie, limpiando hasta que aparezca el hueco de los ojos, la cavidad sin nariz, los dientes que sobreviven a todo en los que es posible reconocerse. ¿Podría alguna tela cubrir las costillas? ¿Podría recuperar esa campera de colores que yo estaba segura que mi mamá llevaba puesta la última noche? (Ibíd., p. 28)

V. La experiencia del amor y la transfiguración filial como escena de contacto. Acerca de *Los Topos* y *76* de Félix Bruzzone

Félix Bruzzone nació en agosto de 1976, unos meses después de la desaparición de su padre, Félix Roque Giménez (15 de marzo) y unos meses antes del secuestro de su madre, Marcela Bruzzone Moretti (23 de noviembre). Ambos eran militantes del PRT-ERP. Marcela fue llevada a “El Campito”, centro clandestino de detención ubicado en Campo de Mayo y su padre fue secuestrado en “La Perla”, en la provincia de Córdoba. A partir de ese momento, Félix quedó al cuidado de su abuela materna.

En el marco de su obra literaria, el libro de cuentos *76* (2008a) y la novela *Los Topos* (2008b) constituyen las narrativas que reflexionan sobre su proceso de memoria y sobre la construcción de sentido alrededor de las ausencias de sus padres. Los textos ponen en evidencia el modo en que la represión y sus efectos inscribieron una marca ineludible en el desarrollo de la vida de Bruzzone durante la infancia, la temprana adolescencia y la juventud, pero lo hacen partiendo de una construcción singular de una mirada afectiva sobre el pasado.

En este sentido, la experiencia del amor desarrollada por el autor tiene puntos de contacto con aquellos entramados afectivos analizados anteriormente, pero también sugiere líneas de fuga propias de su proceso de su memoria.

El relato “Otras fotos de mamá”, en *76*, construye una escena de contacto amoroso con su madre posibilitada por una forma de la transfiguración. En nuestra relectura de Flatley (2008), se consideró el modo en que ciertas expresiones de la memoria permitían “mapeos afectivos” sobre la biografía pasada, contribuyendo a reponer una experiencia de memoria capaz de introducir puntos de fuga sobre los recuerdos en una clave corporal y/o afectiva. En este sentido, como se dijo, la construcción de una escena de contacto recupera y, a la vez, hace diferir la rememoración a partir de un encuentro singular con aquella/a que se recuerda. Y en esa doble oscilación, las figuras ausentes pueden invocar transposiciones y transfiguraciones que condicionan las narrativas familiares, personales o históricas al

respecto. Esto implica asumir que los fragmentos de los recuerdos o las confusiones sobre lo ocurrido son, en efecto, operaciones de la memoria y un modo particular de la representación⁴¹.

El relato comienza con un encuentro entre el narrador y el personaje de Roberto, “un ex novio de mamá que militó en el PC y que logró escapar del país justo antes de que ella desapareciera” (Bruzzone, 2008^a, p. 39). Durante la reunión, el ex militante le muestra dos fotos de su madre que tenía guardadas y, a partir de allí, el relato se orienta en una dirección que busca “constelar” la figura materna desde diversos puntos de entrada. En particular, nos detenemos en uno de ellos: aquel asociado al vínculo que el narrador entabla con la mujer de Roberto, Cecilia.

La relación con Cecilia toma la forma de un encuentro singular con su madre. En el marco de la visita, Roberto no da muchas precisiones sobre su madre ni información contundente al respecto. De hecho, el narrador admite quedarse con más preguntas que respuestas.

Afirma:

(...) pero más me preocupaba saber nuevos detalles de la mañana en que Roberto había visto a mamá por última vez. ¿Dónde había sido? ¿Cuánto antes de la desaparición? ¿Sería esa la última noticia que yo tendría de ella o alguna vez lograría saber algo más? Por otra parte, me daba la sensación de que el encuentro con Roberto había generado más cosas para él que para mí (Ibíd., p. 40)

Por tanto, la búsqueda de información sobre su madre toma un nuevo curso de indagación habilitado por el contacto con Cecilia, a quien el narrador decide colaborar con un asunto familiar (comprar los tapones de los botines de su hijo). Cuando la mujer toca el timbre de su casa, el narrador pone esta “transfiguración” en evidencia:

(...) cuando Cecilia tocó el timbre yo todavía intentaba recordar las palabras de mi abuela cada vez que me hacía volver a dormir; y quizás, por eso, de alguna manera, me pareció que no era Cecilia la que llegaba a casa sino mi abuela, o mamá, o que las dos juntas llegaban después de haber ido a comprar algo para la cena (Ibíd., p. 42)

Asediada por la tormenta, el narrador decide hacerla pasar a su casa para ofrecerle una toalla y una infusión caliente. Mientras la mujer se seca en el living, la imagen de Cecilia

⁴¹ En la Parte III se llevará adelante una reflexión en torno a la idea de la representación.

adquiere una nueva forma: “la que estaba ahí no era Cecilia, o era la Cecilia de muchas años antes. Todo, incluso la situación de estar en una casa donde vivían tres personas, la rejuvenecía” (Ibíd., p. 43).

La mirada del narrador ubica a Cecilia en sus años de juventud: aquella juventud que se inscribe en el recuerdo de su madre y delimita la superficie de su contacto. La “transfiguración” de Cecilia en su madre no es explícita sino que se presenta en torno a una “constelación de imágenes”, que van iluminando el umbral de aproximación a la figuración materna. El narrador lo intuye y presiente esa constelación, como si Cecilia cobijara un secreto:

Así que ver a Cecilia sentada a la mesa, en silencio, el café humeante en el pocillo que se llevaba a la boca, me hizo creer que ella también guardaba algún secreto, y que si la dejaba hablar podía llegar a contármelo (Ibíd.)

Pero ese secreto no se narra en los términos de las expectativas del narrador. Cecilia simplemente menciona cuestiones cotidianas, como “lo delicioso del café” o los detalles de la ropa deportiva del hijo. De este modo, esa conversación, al parecer ordinaria y sin mayores revelaciones, opera como el vector necesario para construir el recuerdo de su madre, como si ella estuviera allí sentada. Mientras “la Cecilia rejuvenecida” relata cuestiones sobre su hijo, el narrador configura una imagen de ese “espectro amado” por medio del cual irrumpe una representación inmanente de esa ausencia. En este sentido, la escritura se posiciona en el intersticio entre lo referencial y lo estético, asumiendo que tanto el acto de escribir como el de recordar forman parte del proceso de memoria y que entre uno y otro, no existe una línea progresiva de conexión sino, en todo caso, una exploratoria y laberíntica. Por tanto, el espacio de la memoria más que una ficción resulta ser un montaje que construye una determinada cadena de sentidos a partir de referencias históricas, personales y familiares y sus modos de enunciación.

Entre el idilio y el dolor. El amor como un bálsamo queer.

Los Topos (2008) es la primera novela de Bruzzone y constituye un punto ineludible en la cartografía de estas poéticas testimoniales, en tanto contribuye a tensionar no sólo los relatos épicos de los militantes de los años setenta, sino también visibiliza una mirada distinta en torno a la militancia en H.I.J.O.S. El posicionamiento de Bruzzone presenta la

complejidad de postular una crítica pero sin poder desprenderse de aquello que se tensiona, atendiendo a poner de relieve una perspectiva singular sobre el modo de concebir el mundo de la militancia y de elaborar colectivamente la pérdida.

Como se analizó anteriormente, la transfiguración de la pérdida es posible en tanto se habilite una experiencia del contacto con esa ausencia. Las primeras intervenciones de estas poéticas habían iniciado un posible camino hacia la construcción de la memoria impulsada por una búsqueda afectiva en torno a sus padres y madres desaparecidos/as. Recuperar y producir un corrimiento, recordar e interpretar; ésta fue la doble operación que tensionó los relatos establecidos al respecto y los límites entre el campo historiográfico y el de la memoria.

La experiencia del amor que lleva adelante Bruzzone en *Los Topos* posibilita una forma de la transfiguración que se articula y, a la vez, complejiza aquella iniciada en “Otras fotos de mamá”.

El punto de entrada singular y ambivalente que propone la dimensión amorosa para aproximarse al pasado impide que la construcción de esa mirada se presente idílica o romántica, aún cuando esa sea su motivación principal. La experiencia afectiva que invoca Bruzzone está atravesada por una serie de encuentros y desencuentros con diferentes personas que delimitan una superficie de contacto y vehiculizan el desplazamiento del narrador hacia diversas zonas de acción y rememoración. En este sentido, el protagonista-narrador es un sujeto profundamente activo sobre el mundo, en sus vínculos y en sus emprendimientos, que recorre múltiples espacios y profesiones e identidades y roles⁴².

Los topos recurre a la construcción de una dimensión del amor que se presenta como objeto y vector de la búsqueda. En este sentido, el amor produce el desplazamiento del narrador-protagonista pero es también aquello mismo que se desplaza. De modo que la experiencia del vínculo afectivo ordena y reordena permanentemente el estado de las cosas, en el

⁴² En este sentido, la perspectiva sugerida se aleja de aquellas visiones asociadas a considerar a estas subjetividades como inmobilizados en sus traumas, incapaces de producir sentidos y presos de una compulsión a repetir las marcas del pasado doloroso. Por el contrario, esas marcas existen, pero se reconfiguran a la luz de la experiencia en el presente, atendiendo a poner en evidencia que las biografías no están meramente hegemonizadas por los momentos de violencia o de dolor; en este sentido, también intervienen escenas de placer, divertimento y recreación. Con esto, se pretende asumir una noción compleja de víctima que recupere su capacidad de agencia, de mutación y de interpretación del pasado.

sentido de que activa y obtura las expectativas y deseos del narrador, como si en el acto de amar se pusiera en juego una forma de organizar sensiblemente el mundo.

El pacto de lectura que construye la novela puede plantearse articuladamente con aquel propuesto por Raquel Robles en *Pequeños Combatientes*, en tanto configura una escena que evidencia las referencias biográficas del autor y, al mismo tiempo, las inscribe en un dispositivo estético que hace con ellas una producción poético-testimonial, donde la verdad histórica y la ficción se entrecruzan, dialogan y tensionan sus límites. Por tanto, existen ciertas alusiones en el texto que permiten reconocer efectivamente elementos de la biografía de Bruzzone y otros tantos que son reactualizados y transfigurados según el artificio estético.

La búsqueda del “espectro amado” se plantea en la primera línea del texto: “Mi abuela Lela siempre dijo que mamá, durante el cautiverio en la ESMA, había tenido otro hijo” (Bruzzone, 2008b, p. 11).

A partir de allí, toma el curso de una exploración afectiva que no se presenta lineal ni progresiva, sino errática e inestable, en torno a su supuesto/a hermano/a nacido/a en cautiverio. Esa indagación afectiva explora una serie de vínculos amorosos que el narrador-protagonista entabla con los personajes de Romina, Maira, Mariano y el Alemán. Estas figuraciones no se asumen como depositarias del afecto sino como modos de la circulación amorosa que permite y, a la vez, restringe la efectiva averiguación de una verdad. Y en ese juego de aproximaciones y distanciamientos el proceso de memoria invoca una interpretación singular sobre lo ocurrido y un modo de elaboración de las pérdidas.

Los lazos amorosos están sostenidos sobre una tensión que oscila entre el idilio y el conflicto, como si el afecto asumiera la condición de un “bálsamo” ante el dolor⁴³. El narrador evoca una experiencia del amor bajo un tono ciertamente idílico, pero en el devenir de esa experiencia, el idilio se obstaculiza y nunca llega materializarse en su totalidad.

⁴³La idea de asociar la experiencia del amor a una forma del *bálsamo* fue sugerida por el mismo Félix Bruzzone en el marco de una entrevista que le realicé en el año 2016.

Inicialmente, la relación con Romina se presenta profundamente placentera para el protagonista⁴⁴. Así lo narra:

Esa primera tarde juntos, por ejemplo, antes de besarnos en el cine, de la nada, empezó a acariciarme la nuca - cosa que resultó electrizante, de verdad- y logró que mi deseo no fuera sólo llegar al beso, sino besarla a ella. El imán no estaba en los labios ni en la lengua ni en las encías ni en los dientes de la hermosa boca que tanto había hablado bajo el sol y que ahora, desde los títulos de la película, estaba en silencio, sino en Romina; un beso que era como un anillo, algo de por vida, para siempre (Bruzzone, 2008b, p. 16)

Así, la dimensión amorosa asume la forma idílica de una experiencia corporal, donde el acto de tocar, acariciar y besar produce un acontecimiento singular e “inactual”, siguiendo a Roland Barthes (2013)⁴⁵.

No obstante, a lo largo de la relación afectiva, el pretendido idilio del amor encuentra su obstáculo: en este caso, lo constituye la agrupación H.I.J.O.S. El narrador comprende que el gran acto de compromiso de Romina es el ingreso a la militancia en la agrupación:

De hecho, cuando empezamos a salir seguido y la cosa empezó a ir en serio, lo más enérgico que hizo como gesto de compromiso fue empezar a militar en HIJOS. Ella no tenía ningún familiar desaparecido, ni siquiera en su familia sabían muy bien qué era todo eso de los desaparecidos y la opinión que tenían sobre lo que había pasado en los setenta era, como decía Romina, vaga, vaporosa; o más bien, de un vapor que flotaba en el aire pero que también era pesado, vapor de plomo o mercurio, de hierro galvanizado, acerado o directamente de acero - “vapor indestructible”, decía ella, “acorazado” - y, solía incluir frases como “y pensar que se llevaban a gente que no tenía nada que ver”, cosas de ese estilo, o peores, o mejores, todo según el día y los eventos policiales o políticos del momento⁴⁶ (Ibíd., p. 16-17)

A partir de esa decisión, el vínculo amoroso con Romina se reconfigura y comienza a mostrar una serie de conflictos, vinculados con la participación política y, sobre todo, con la presión a pertenecer al colectivo H.I.J.O.S. La insistencia de Romina en torno al ingreso

⁴⁴ El vínculo con Romina ya se había planteado en el cuento “Sueño con Medusas” en 76.

⁴⁵ Para el autor, el amor produce esa forma de la verdad que expone un momento “sintomático” y una instancia “inactual”, como si su emergencia produjera una doble intensidad, acontecimental y eterna, esto es, un registro del instante y una sensación de eternidad. Si se me permite el salto de registro, esta dualidad intrínseca del amor es la que recupera Vinicius de Moraes en su “Soneto da Fidelidade”:

Eu possa me dizer do amor (que tive):/ Que não seja imortal, posto que é chama/ Mas que seja infinito enquanto dure.

| *yo pueda decirme del amor (que tuve): / que no sea inmortal puesto que es llama /- pero que sea infinito mientras dure.*

⁴⁶ En el cuento “Un sueño con medusas” el narrador compara a la agrupación H.I.J.O.S. con la figura de las medusas. En esto, puede articularse con la imagen del vapor sugerida en la presente cita.

a la agrupación se basa en un intento de querer colaborar con cierto malestar que muestra el narrador-protagonista en relación a su vida laboral y familiar. Estas secuencias de insistencias y presión en relación a la militancia anuncian el comienzo del desmoronamiento del lazo.

La escena que narra el momento de la ruptura es un síntoma de esta tensión inherente de la experiencia amorosa:

Esa noche hicimos el amor durante horas. Romina, cada vez que terminábamos, me decía que quería más y yo, que nunca había tenido el desempeño de un semental, pude responder algunos de sus pedidos. (...) Todo aquel renovado romance duró casi una semana. No volvimos a hablar del tema del día de la madre y no hubo reproches de ningún tipo, sólo palabras de amor, hasta que ella, en un momento, me dijo que me amaba profundamente. Yo estaba tirado en la cama, boca arriba, las sábanas me cubrían casi hasta el cuello y las palabras de Romina sonaron nítidas, como siempre, pero en medio de una especie de distorsión o irregularidad, mancadadas. Después se sentó. Amanecía. Me dio la espalda y encendió un cigarrillo. Te amo profundamente, repitió, y a vos no te importa. Apagó el cigarrillo - había dado apenas algunas pitadas-, se levantó y fue al baño. Se duchó, se lavó los dientes y al salir, antes de empezar a vestirse, dijo que lo mejor iba a ser que nos distanciáramos por un tiempo (Ibíd., p. 23-24).

El entramado afectivo que convoca la experiencia del amor da cuenta de su ambivalencia, de una idealización en permanente desplazamiento y de un contacto ineludible con zonas de rechazo y de dolor. Ese “profundo amor” que requiere de la distancia es, en efecto, la actualización de una ausencia en constante presentificación, revitalizando una singularidad que afecta la identidad del narrador y la predispone a movilizarse hacia otros territorios y lazos afectivos. Entre el idilio y el dolor, el amor invoca la figura de un bálsamo que consuela el rechazo pero a la vez lo dispone a la circulación y a la búsqueda.

Los desplazamientos espaciales y vinculares son parte del dispositivo de estético de Bruzzone para construir su escena afectiva de memoria⁴⁷. En el marco de esa permanente territorialización, se presenta el vínculo con Maira, una travesti que conoce en el circuito de las calles Uriarte, Thames y Godoy Cruz, en el barrio de Palermo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

⁴⁷ Y, como se retomará más adelante, son también formas de elaborar el duelo

Emilio Bernini (2014) propone pensar a *Los Topos* como una “novela queer”, argumentando que el relato “afirma la diversidad de las prácticas sexuales y cuestiona la identidad basada en el género biológico de los sujetos” (Bernini, 2014, p. 1). En este sentido, las formas del amor que configura el texto también se ven atravesadas por la tensión sobre la normatividad que habilitan los apegos queer⁴⁸. El protagonista construye vínculos amorosos con Maira, con su amigo Mariano, con su empleado en Bariloche (El Alemán) y, en ese devenir, la dimensión afectiva, aún sostenida en la tensión idilio-dolor, se posiciona en el eje normativo que desdibuja los límites de la heteronormatividad obligatoria.

La construcción de Maira está mediada por ciertos aspectos del imaginario social hegemónico de las travestis (por ejemplo, la prostitución como primera forma de vinculación o la abyección como régimen de la organización de la vida), pero también por ciertos rasgos de radicalidad en su militancia política.

Luego de varias averiguaciones el narrador descubre que Maira se dedica a matar policías y a torturadores vinculados a los grupos de tareas que operaron durante la dictadura. En ese contexto, el protagonista se enamora profundamente de Maira con quien imagina el idilio de una vida feliz y placentera. A lo largo del relato, las evocaciones amorosas al respecto son alusivas:

Hacíamos todo lo imaginable y, por sobre todo, éramos mimosos, cosa que para mí era una verdadera novedad. Mientras nos desvestíamos me cantaba al oído, *cuando es con vos, siento todo irreal*, y podíamos estar mucho tiempo haciéndonos caricias y creyendo, sin decirlo en el amor. De hecho, el amor no tardó en llegar (Bruzzone, 2008b, p. 33)

La escena planteada vuelve a poner en evidencia la experiencia del contacto para el acontecimiento amoroso y habilita una conexión particular que requiere de la materialidad del cuerpo y sus secreciones para expresarse⁴⁹. Así, narra la revelación de amor incondicional hacia Maira:

El momento es claro. Habíamos ido a Rosedal para tener unos minutos de sexo rápido y fuerte - algo que también cada tanto hacíamos. Y estábamos en eso - y adentro de Maira- cuando empecé a sentir mal olor. Discutimos brevemente sobre la procedencia de aquel olor y sin ponernos de acuerdo, seguimos. El final, delicioso, igual que siempre, nos encandiló. Y cuando pudimos volver a

⁴⁸ Se utiliza el concepto de “apego” retomando la noción de Laurent Berlant detallada en el capítulo primero.

⁴⁹ Aquí puede plantearse una posible articulación con la experiencia del amor narrada por Marta Dillon en *Aparecida*.

respirar tranquilos resultó que lo del olor había sido culpa de Maira y entonces terminamos lavándonos en el lago a carcajadas. Después durante los días que pasaron hasta que el olor terminó de irse del auto, pensé en eso de las cosas que uno puede compartir con el ser amado, en las costumbres del otro que pasan a ser as de uno, en la forma de hacer las cosas, en los gestos, en las miradas, en la forma de hablar, en todo lo que al principio es de cada uno pero que de tanto compartirse se vuelve igual. ¿Qué había entre nosotros? Algo importante, sí. La amistad más intensa; el amor más grande y hermoso. (Ibíd., p. 33-34)

El lazo amoroso con Maira expresa un modo “queer” del idilio, como si fuese una suerte de idealización “neobarrosa”⁵⁰ del afecto que se desliga de toda pulcritud e invoca una experiencia del deseo atravesada por todos los sentidos del cuerpo. La asunción de que la subjetividad deseante produce acercamientos corporales tensionando los límites de la heteronormatividad sin cuestionarse la adecuación o no a la matriz heterosexual y/o sus implicancias, hace del amor una exploración idílica queer. En este sentido, el narrador no se plantea una reflexión crítica de carácter existencialista sobre su amor a la travesti (o a Mariano, o al Alemán), por el contrario, su deseo busca la experiencia del afecto aún a pesar de los constreñimientos de los marcos sociales hegemónicos.

Pero en esa exploración, al igual que lo ocurrido con Romina, el idilio también se obtura: en este caso, a partir de la desaparición de Maira. Por tanto, el devenir de su búsqueda comienza a transfigurarse con aquella orientada hacia su supuesto hermano desaparecido. Nuevamente, como en “Otras fotos de mamá”, la memoria requiere de esa zona de contacto y de la experiencia del encuentro con la ausencia y, en ese trayecto, las formas del amor operan efectivamente como vectores. Dice el narrador:

Mientras buscaba a Maira, además, empecé a sentir la necesidad de confirmar u olvidar para siempre la versión de Lela sobre mi supuesto hermano nacido en cautiverio, como si las dos búsquedas tuvieran algo en común, como si fueran parte de una misma cosa como si fueran, en realidad, lo mismo (Ibíd., p. 41)

La decisión de desplazarse y de circular está impulsada por la iniciativa de confirmar o no la identidad y el devenir del familiar desaparecido. La reconstrucción de esa secuencia, a su

⁵⁰ Se recupera el concepto de la obra de Néstor Perlongher. En su texto “Caribe transplatino” define la poética *neobarrosa*: “Si el barroco del Siglo de Oro, como dijimos, se monta sobre un suelo clásico, el neobarroco carece, ante la dispersión de los estilos contemporáneos, de un plano dijo donde implantar sus garras. Se monta pues, a cualquier estilo: la perversión –diríase- puede florecer en cualquier canto de la letra. En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo paródico de *neobarroso* para denominar esta nueva emergencia.” (Perlongher, 1997, p. 101)

vez, invoca una reflexión sobre el amor que pone en evidencia la tensión idilio-dolor y el modo en que el afecto sobreviene en una clave de exploración personal y familiar. Dice:

A veces, ya en casa, me preguntaba si seguir a Maira no era una forma de evitar las averiguaciones sobre mi hermano. ¿Qué era primero, salvar el amor o el pasado? El amor era el futuro. El presente y el futuro. ¿Y el pasado? También, presente y futuro; pero la intensidad del pasado en el presente - y ni hablar en el futuro- era pequeña en comparación a la intensidad del amor. Ese era mi orden, entonces: primero amor. Y en todo caso: por qué no pensar sólo en dos términos, pasado y futuro, y olvidarse del presente, que casi siempre era malo. En ese caso, no había dudas: futuro, Maira, amor infinito, libertad, sociedad nueva, nuevo mundo (Ibíd., p. 47)

En este sentido, lo que se contempla no es un intento de distanciamiento de las escenas de dolorosas de su pasado, como sugieren algunas lecturas sobre Bruzzone (Portela, 2010; Reati, 2015, entre otros), sino más bien una experiencia de permanente acercamiento y de intento de contacto con los espectros amados cuya efectiva realización está condicionada por las decisiones del presente.

La indagación sobre el paradero de Maira toma diversas formas: la persecución (como es el caso de la secuencia del escrache de H.I.J.O.S.), el desplazamiento urbano, el viaje e, incluso, la transformación identitaria. En todos estos modos, la dimensión afectiva opera en la dualidad señalada: el narrador no renuncia a su idilio, aún en la ausencia, pero éste se convierte en el bálsamo de una fantasía que impulsa el desplazamiento y la búsqueda identitaria pero no encuentra canales materiales para la efectiva realización.

En este proceso, el narrador afirma: “Después de eso [del eventual reencuentro con Maira] podíamos ir a casa y vivir juntos para siempre. Estaba seguro de que si abandonaba sus actividades sería fácil reconciliarnos y hacer una hermosa vida de reposteros” (Ibíd., p. 54)

O, durante su viaje a Bariloche:

Salí otra vez, ahora la reconciliación con Maira iba a ser definitiva: juntos averiguaríamos todo y viajaríamos hasta esa casa en el sur. Si éramos hermanos nos arrepentiríamos de lo que habíamos hecho y seríamos inseparables. Con el tiempo cada uno podría tener su casa junto al lago o podríamos compartir un mismo hogar para siempre, siempre juntos y siempre pidiendo perdón por nuestro amor equivocado. Hasta podíamos construir muchas cabañas y alquilarlas o venderlas como cabañas de tiempo compartido. Nosotros las cuidaríamos - ella limpiaría, yo haría las refacciones- y hasta podríamos, según la afluencia de turistas, cambiar de casa una y otra vez para dejar cada cabaña señales de nuestro

amor. Marcas en las paredes, en los pisos, en cada cabaña una o más marcas que indica el paso del tiempo hasta el final de nuestras vidas, cárcel de amor, huellas en casa donde Maira y yo vamos a estar siempre. (Ibíd., p. 72)

La experiencia del amor que reconstruye el narrador también produce una serie de desvíos por las figuras de Mariano, su amigo con quien emprende el viaje a Bariloche, y con el Alemán, su empleador en esa ciudad. La operación se presenta similar, pero asume una inversión específicamente con el Alemán que configura una zona de contacto con Maira y con el supuesto/a hermano/a desaparecido/a. El personaje es un ingeniero que contrata albañiles para la construcción de un hotel y, como sugiere la lectura de Bernini, “adopta la figura del represor” (2014, p. 6) transfigurado en torturador de travestis.

Al sospechar que el Alemán ha secuestrado a Maira, el narrador decide travestirse y aproximarse sexualmente al personaje. Allí opera la inversión; él debe transfigurarse en Maira para saber qué ha sido de ella en el devenir de la búsqueda. En este sentido, el contacto con el Alemán reinscribe la lógica dual del amor, en tanto posibilita el idilio afectivo y el dolor-rechazo por conocer el destino de su amada.

Esas mismas manos que han secuestrado a Maira son las mismas que el narrador desea e idealiza como su bálsamo. El represor tiene el secreto, conoce el paradero de la desaparecida y puede declararlo, y la forma de hacerlo es inscribiendo la lógica dual del amor en la escena de elaboración. No es una reconciliación, sino una operación estratégica de contacto por donde circula la dimensión afectiva. Bernini lo pone en estos términos: “El amor es así parte de la lógica misma de la deriva, aquello que permite el avance mismo e incierto del relato, y a la vez, aquello que suple la motivación política, que está en el lugar donde falla la política” (2014, p. 10).

Esta primera serie se ha montado sobre la construcción de una mirada amorosa sobre el pasado y sobre un modo singular de configurar una determinada experiencia de memoria referida a los acontecimientos de los años setenta y a sus marcas corporales, afectivas y sensibles. Como se vio, esa dimensión amorosa en el proceso de memoria revitaliza una zona de contacto con los familiares desaparecidos capaz de reponer una superficie afectiva caracterizada por su cualidad de entramado y de impropiedad. En este sentido, las poéticas testimoniales analizadas comparten esta operación de reconstrucción del pasado asumido

como una urdimbre compleja atravesada por escenas de dolor, enojos y violencia, pero también de placer, amor y divertimento.

Prividera, Carri y Roqué han puesto de relieve cómo el enojo, el grito y la melancolía se encabalgan en este entramado de afectos que posibilita la aproximación al pasado desde esta concepción de la dimensión amorosa. En ellos, la superficie de la imagen ha dado lugar a una zona de contacto material con los “espectros amados”, a partir de la cual se han producido encuentros efectivamente táctiles (Prividera) y transfigurados (Carri) con sus padres o madres desaparecidos/as en pleno acto de enunciación. Este modo de la transfiguración amorosa ha sido consumado por las poéticas de Félix Bruzzone en un sentido múltiple e inestable, como si esa condición afectara menos a los personajes y narradores de sus textos como a su experiencia de memoria y a su proceso de construcción identitaria en el presente. En esta línea, el pacto de lectura de Bruzzone ha dislocado un dispositivo estético en un sentido que ha permitido conjugar la referencia personal e histórica con el artificio literario, desdibujando sus límites; del mismo modo en que Raquel Robles ha dado cuenta de su experiencia de memoria en *Pequeños combatientes*, conformando un modo de la lectura obstinada y lúdica. El formato “texto” también es tensionado por las intervenciones de Marta Dillon y de Ángela Urondo Raboy, a través de producciones que superponen una multiplicidad de registros. La dimensión del amor, en estos casos, requiere de una gramática creativa de la experiencia de memoria a fin de construir la zona de contacto con sus familiares desaparecidos/as.

En el recorrido por el análisis de esta primera serie se han puesto de manifiesto diversas formas de la experiencia del amor. Aún enmarcadas dentro de las consideraciones teóricas generales planteadas al inicio del trabajo, la dimensión amorosa admite su singularidad en los procesos de memoria. Como se ha visto, esta experiencia ha sido presentada de manera material, corporal e, incluso, ósea por las producciones de Marta Dillon o de Félix Bruzzone. En sus experiencias, el contacto con el “resto” o con la “secreción” ha permitido una reflexión amorosa sobre sus pasados biográficos, como si fuese vitalmente necesario producir un encuentro corporal con los vestigios de la represión para visibilizar la memoria. En otros casos, la construcción del vínculo ha evidenciado un carácter más íntimo y diferencial. La escena de memoria configurada por Ángela Urondo Raboy se ha orientado en esta dirección, atendiendo a matizar los modos de expresión del afecto hacia su madre y

a su padre. Esto ha puesto en evidencia esa economía afectiva del amor, señalada por Sara Ahmed, en tanto entramado condicionado por los marcos sociales del presente, el registro histórico y el devenir biográfico. En esta línea, Roqué también evidencia un carácter diferencial en los modos de asumir las evocaciones afectivas tanto maternas como paternas. En efecto, la zona de enunciación construida por el recuerdo de la carta del padre no puede ser pensada sin la intervención crítica del testimonio de la madre; ambos delimitados y atravesados por la mirada amorosa de la narradora. Las poéticas de Carri y Prividera, como se dijo, han evidenciado escenas afectivas complejas, irresueltas y “desparejas” sobre el recuerdo de las figuras desaparecidas, en clara resonancia con los aportes de Butler. Por su parte, Raquel Robles ha recuperado una forma del amor atravesada por una idea de solidaridad y cuidado entre hermanos durante la niñez. En su producción, la narradora pone de relieve la dimensión ética del amor y, aún sin cuestionar ciertas decisiones, admite un punto de entrada al asunto que no puede ser desligado de sus condiciones históricas y sociales. Al articular la responsabilidad con la solidaridad “afectuosa” (utilizando el concepto de Joni Dean) abre una zona de discusión profundamente interesante para el campo de estudios.

Por último, se ha pretendido desligar la dimensión del amor de sus adjetivaciones clásicas o del sentido común. Aún así, la idea de idilio, puesta en entredicho por las/os autores/as del marco teórico, se presenta relevante en ciertas escenas. Las poéticas de Urondo Raboy, Dillon o Robles producen una serie de fisuras a la evocación idílica pero quien mayormente problematiza el asunto es la producción de Bruzzone, *Los topos*. Allí, el narrador asume una condición idílica del amor, en cierto modo irrenunciable, pero que, dados ciertos marcos sociales e históricos de la experiencia, nunca puede realizarse. El idilio es aquello que motiva el rumbo de la búsqueda y, por tanto, del proceso de memoria pero es, al mismo tiempo, aquello mismo que se desplaza y que no puede asirse en una realización efectiva. De allí que el amor pueda producir una suerte de bálsamo (queer) ante el desplazamiento. Todas estas expresiones amorosas de la memoria operan, asimismo, como operaciones hermenéuticas y modos de lectura del pasado y de la identidad. De eso se encargarán las siguientes series.

Capítulo Quinto

Segunda Serie: La experiencia del amor y la reconfiguración de las formas de vínculo e identidad.

I. Tensiones filiatorias, la identidad de “hijos/as de” y los imaginarios revolucionarios en las experiencias de memoria de Carri, Prividera y Roqué.

A la construcción de esta escena afectiva de memoria, posibilitada por una mirada amorosa sobre la figura de sus padres y madres desaparecidos/as, se le corresponde una reflexión particular en torno al rol que cumple la idea del amor en la conformación de las identidades. Como se analizó en el apartado teórico, el cruce conceptual entre Judith Butler y Sara Ahmed, orientado a problematizar la dimensión amorosa en cuanto a las certezas e idealizaciones, ha permitido tensionar el carácter “incuestionable” con que generalmente se le reviste al afecto. Al exponer los mecanismos por los cuales el idilio, la exaltación subjetiva y la autenticidad del amor se materializan sobre los sujetos sociales, las autoras sugieren un modo singular de pensar el lazo amoroso a partir de una posibilidad efectiva de dudar –esto es, ni rechazar completamente ni aceptar unívocamente- de las construcciones idealizadas y sus marcos de inteligibilidad. En este sentido, la posibilidad de dudar se ve condicionada por la inserción en el complejo entramado de normas que encuadran las formas de reconocimiento con/hacia otros/as.

La aproximación afectiva hacia el pasado, en el marco de un proceso de reconstrucción de memoria sobre los años setenta, contribuye a reconfigurar las relaciones de parentesco y las formas de identificación de los hijos e hijas que las llevan adelante. Por tanto, cierto desarreglo en las normas sucesorias familiares admite la posibilidad de construir vínculos singulares con las figuras desaparecidas, pero también con los familiares que se han hecho cargo de ellos (abuelas/os, tías/os, primos/as). En este sentido, Ana Amado (2009) sugiere que la construcción identitaria que desarrolló H.I.J.O.S. (como también Madres y Abuelas) se fundamentó en una genealogía filial en la cual lo social y lo histórico no pudieron disociarse. El anudamiento de los lazos biológicos – ser hijo/a de, madre, o abuela- se

entrecruzó con los mandatos sociales propios de la institución familiar afectados por los acontecimientos del pasado y las marcas de la violencia. Esto generó, según la autora, un desarreglo de los vínculos de parentesco y de sus normas de sucesión en tanto se reconfiguró el orden de las posiciones en la trama familiar: las Madres afirmaban haber sido paridas por sus hijos/as detenidos/as-desaparecidos/as; los HIJOS señalaban haber “parido a sus padres”, al haber recobrado sus trayectorias y memorias militantes y haberles “devuelto” su condición de sujetos históricos (Amado, 2009, p. 148). En este sentido, este desarreglo sucesorio contribuyó a revisar las construcciones identitarias concebidas.

Por su parte, Judith Butler (2001), al revisar la experiencia de Antígona, posiciona el acto de interpelación bajo un estatuto político capaz de desafiar la voz de la Ley a través de la enunciación femenina de Antígona, donde el lenguaje contribuye a desplazar las normas de parentesco y de sucesión. En su respuesta a Creonte, Antígona desafía el acto mismo de producir sentido sobre la familia y politiza el vínculo que organiza el linaje. Y esa transgresión es efectivamente posibilitada por un entramado afectivo: un grito, el amor a su hermano, el dolor por su pérdida y la ira por la injusticia.

En este sentido, cuando Martín Kohan afirma que en *Los Rubios* se lleva adelante un proceso de “desidentificación”, a nuestro entender, no toma en consideración estos otros modos de comprender la identidad, su estatuto político y su articulación la memoria.

En este sentido, existe un momento revelador en el film de Albertina Carri que pone en evidencia esta posibilidad de dudar de los vínculos familiares. El equipo de filmación se acerca y entrevista a una vecina del barrio – allegada a la familia Carri- y, durante la conversación, aparece el hijo de la mujer quien intenta recordar los nombres de las hijas de Roberto y Ana María. En ese recuento, Albertina (que se encuentra allí presente) no es nombrada como tal, sino como “Robertina”, en una especie de superposición con el nombre de Roberto. Más que una confusión, Albertina lo entiende como una zona de encuentro con su padre, posibilitada por una inscripción filial donde ella repone su figura en el espacio de lo público. En este sentido, su experiencia amorosa de memoria hace de la posibilidad de dudar sobre las figuras y roles familiares un modo de construcción de la identidad.

En esta línea, la decisión de incluir a Analía Couceyro en su representación permite transfigurar la identidad de la directora en una faceta diferente. Además de poner en tensión

la idea misma de representación - Couceyro afirma: “Mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri” (Carri, 2003)-, se le atribuye a la construcción identitaria la posibilidad de poner en duda los criterios de su conformación. Resulta necesario ese desdoblamiento para mostrar los múltiples cruces entre el pasado y el presente y sus efectos sobre Albertina. Es, ante todo, exponer que la identidad de Carri se encuentra en un proceso de construcción.

Las secuencias de las pelucas rubias, a su vez, contribuyen a explicitar este proceso y, más que “celebrar las apariencias” como sugiere Kohan, inscriben la potencia de la duda en la complejidad de la constitución identitaria. Albertina y su equipo se “transfiguran” en rubios, en la marca testimonial del presente, pero explorando el contacto con el pasado, con sus padres desaparecidos y con las escenas de la niñez. Admiten, por tanto, la superposición de capas identificatorias, como si la genealogía de su linaje fuera un palimpsesto de tiempos recurrentes y espacios ya habitados. En este sentido, no existe una “falsa identificación” ni es un documental “basado en la desidentificación”, sino, que por el contrario, esta experiencia de memoria, como toda experiencia social, repone su carácter inmanente y el de una exploración que no se cierra nunca. Es esta densidad de la experiencia la que Kohan no puede comprender en su plenitud y lo lleva a concluir su ensayo, reafirmando un territorio de “levedad ficcional” y de consignación de “poses”. Dice el escritor: “Las pelucas rubias son, a la identidad, lo que *Los rubios* es a la memoria, al pasado, a la historia: un juego de poses y un ensayo de levedad: donde las poses consiguen pasar por postura, y la levedad por gesto grave” (Kohan, 2004, p. 30)

Por su parte, la identidad de Nicolás Prividera también se reconfigura a partir de su proceso de memoria y de la experiencia del amor que construye en torno a la figura de Marta Sierra. En el texto *Restos de restos*, el autor detalla una clasificación singular sobre los hijos de desaparecidos. Afirma:

Pero si por un lado hay hijos “replicantes” (que repiten las inflexiones fantasmáticas de la voz del padre), y por el otro hay hijos “frankensteinianos” (que pretenden escapar de ese mandato negándose a su destino hamletiano de encarnar la Historia), entre ambos están los hijos “mutantes” (que asumen su origen pero no quedan presos de él). Esa condición “mutante” (como la de los seres nocturnos de las películas que nos ayudaron a conjurar el terror) 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 de esa

“mutación” es que produce obras abiertas, imperfectas, 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 la intemperie puede ser también una condición de posibilidad, para construir desde esa mirada un inquebrantable mundo propio, bajo la forma más inesperada (Prividera, [2009] 2012, p. 51-52)

Esta extensa cita cobra importancia en el marco del análisis sobre el problema de la identidad en *M*. Así, la dimensión “mutante” de la identidad de un hijo o hija es efectivamente articulable con las reflexiones de Carri. En ambos casos, la construcción identitaria habilita el lugar de la duda a fin de explorar, con mayor ductilidad, la identidad propia y la de sus familiares. La mutación implica una transfiguración por medio del contacto donde los efectos del encuentro condicionan las autopercepciones, las prácticas y los sentidos de las acciones del presente. Prividera, así lo entiende.

En su rol de detective, su identidad va mutando a medida que encara los diferentes encuentros con compañeros/as y familiares de Marta. Las marcas de sus testimonios y el modo de la interacción delimitan nuevos espacios de reflexión personal y reconfiguraciones en su condición de hijo. Pero esta condición es puesta en entredicho en un doble sentido: en primer lugar, en un sentido asociado al modo en que su proceso de memoria contribuye a invertir su rol filial y a convocar una escena donde la figura de la madre es reinscripta en la comunidad; en segundo lugar, a través de la puesta en duda de aquello que marcó a la generación de Marta, la militancia revolucionaria. Prividera recupera una crítica a las organizaciones político-militares, específicamente al rol de las cúpulas dirigenciales y a cierta falta de cuidado por sus militantes en torno a “un proyecto político que no los contuvo” (Prividera, 2007). Al asumir un posicionamiento de izquierda - Prividera afirma: “si no sos autocrítico, no sos de izquierda” (Ibíd.)- habilita cierto lugar de la crítica, articulada con la dimensión afectiva. Esta tensión desplaza a Prividera del lugar tradicional y normativo de hijo y cuestiona las decisiones de su madre y de algunos/as compañeros/as de militancia.

La construcción de la subjetividad revolucionaria, sin embargo, es atendida en su complejidad y no como una mera adecuación a los preceptos de la organización. Rescata las imágenes cotidianas de su madre, sus momentos de ocio y divertimento, y también ciertas escenas de peligro, donde la actitud militante no respetó los códigos pertinentes. En

efecto, al aproximarse a ese pasado aparece un intento de interpretar los acontecimientos y de reordenarlos en su biografía. Así, la idea de héroe revolucionario se tensiona desde la indagación íntima y adquiere los matices que desdibujan los límites de su conformación. En *Restos de restos* y, específicamente, en el poema “Los mansos tienen cordero”, Prividera lo pone en estos términos:

los héroes tienen espinas
las madres tienen sudor

la razón tiene sueño
la derrota tiene padres

el miedo tiene lengua
el poder tiene historia
(Prividera, 2012, p. 73)

O cuando afirma en *M*:

Yo no creo que todos [los/as militantes] hubiesen estado en una situación peligrosa. Por algo hubo una conducción. Los que volvieron o los hicieron venir estaban en una situación peligrosa. Los que estaban acá y quedaron sin cobertura, estaban en una situación peligrosa. Los que era militantes de base y pensaban que estaban seguro porque no habían hecho nada, estaban en una situación peligrosa (Prividera, 2007).

En esta construcción identitaria, la tensión entre el investigador y el hijo de desaparecido también se complejiza a partir de la mirada política de Prividera y su toma de posición al respecto de las transformaciones socio-históricas de la postdictadura. Para el director, el proceso de constitución de su identidad resulta imposible desligarlo del desarrollo histórico-social de la comunidad.

En esta misma línea, *Papá Iván* complejiza la identidad de hija de desaparecido e indaga en la disyuntiva entre el guerrero heroico y el padre amoroso, atravesada por la irrupción de la voz materna que teje un entredicho con la figura de *Iván*. Esa exploración íntima y, a la vez, pública, se constituye como un vector singular que no niega la identidad militante de su padre sino que se la articula con su rol familiar, atendiendo a reponer inquietudes del presente y cobijadas a lo largo de los años: reclamos, incomodidades y deseos inconclusos. La cuestión de la militancia es un aspecto recurrente en todas estas poéticas y generalmente es abordada desde una perspectiva que pone en evidencia una interpretación condicionada

por la dimensión afectiva. Con esto se pretende desligar de la idea de que estas experiencias de memoria *rechazan* el imaginario de la militancia y sólo se acercan desde su “costado humano”.

En primer lugar, María Inés lleva adelante una reflexión personal vinculada a la identidad político-afectiva de su padre. Dice: “Yo preguntaba mucho por mi papá. Mi mamá me decía que se había ido de viaje y que me quería mucho” (Roqué, 2000). La pregunta por el padre se presenta como una inquietud amorosa que le permite resituar su experiencia en el marco de su biografía. En esta línea, también puede comprenderse el lugar que se le otorga a la carta de *Iván* en el film. La lectura del texto por parte de la directora asume el eje de la película y sus palabras explicitan su rol como militante revolucionario e intentan dar cuenta de sus razones por la decisión de elegir el camino de la radicalización política. En ese conjunto de razones, María Inés destaca:

Yo [el padre] recuerdo perfectamente cuando comencé a convertirme en un revolucionario. Fue un día de invierno muy frío en que un compañero de la escuela primaria así cayó en la puerta del edificio donde estaban las aulas. Yo tendría ocho o nueve años. Vi que ese chico tenía solo el guardapolvo escolar encima de una camisa rotosa. De pronto sentí una terrible vergüenza por mis ropas abrigadas, por mis zapatos y medias de lana. Sentí como si yo le hubiese quitado la ropa a ese chico. Su frío fue para mí un sufrimiento completo. Sus manos y su cara morada, y sus articulaciones rígidas, me espantaron como la misma muerte (Roqué, 2000).

El recuento de su temprano devenir revolucionario, atravesado por un tono profundamente emotivo y relativamente aleccionador, le impide a María Inés separar las dos facetas de su padre: el revolucionario y el padre afectuoso. Allí radica esa complejidad y las diferentes capas de aspectos que implica la identidad. La directora pareciera preguntarse: ¿con qué faceta de su padre construye la identificación filial? ¿Es ella hija de un cuadro revolucionario de “gran vigor y valentía”, del “teórico más destacado” que tuvo la organización en Córdoba o de un padre solidario, afectado por la situación social de un país desigual?

Estas inquietudes sobre la identidad de María Inés y sobre la de su padre toman un giro singular, ineludible en su consideración, a partir del testimonio de su madre. Según Amado,

El relato de la madre, en cambio, intercala inesperadas tramas de afecto, introduce desvíos minimalistas en el cerrado logos masculino sobre la violencia

histórica. Por fuera de un familiarismo conservador, desprovista de sentimentalidad forzada la madre repone el paisaje interior - en el sentido doble de la interioridad, la doméstica y la individual- de aparente intrascendencia frente a la historia espectacularizada en la versión paterna: la angustiada espera familiar del guerrero, su miedo ante la acumulación de armas en la casa, las estrategias para defender la seguridad de los hijos, la noche fría y cerrada en que el padre se marchó a la clandestinidad, su rechazo visceral a la opción de las armas (Amado, 2009, p. 179).

En este sentido, el testimonio de Azucena introduce un clivaje fundamental para tensionar la figura del padre y el modo en que la directora asume su identificación. Azucena admite con un profundo dolor la infidelidad de su marido y, en una suerte de lamento silencioso, afirma: “Nadie se animó a contarme que *Iván* tenía otra compañera” (Roqué, 2000). La inclusión de esta evocación, a mitad del film, problematiza ese imaginario heroico y abnegado de *Iván*. Al igual que Privera, se posiciona en esa tensión irresoluble que comprende, por un lado, el fuerte mandato de las organizaciones político-militares y sus férreos códigos de comportamiento entre las parejas militantes y, por el otro, los puntos de fuga de las subjetividades revolucionarias. Esta asunción reconstituye una mirada falible sobre su padre que le permite revisar ciertas aseveraciones heroicas por parte de sus compañeros varones y de su propia carta.

El entramado amor-dolor es compartido con su madre y le permite reconfigurar su identidad como hija de desaparecido. Esta escena que tensiona las formas idílicas del amor y del imaginario revolucionario en una operación hermenéutica desde el presente, invoca un terreno inestable por donde transita la memoria de María Inés. En ningún momento evidencia una decepción explícita ni un enojo visceral, sino, más bien, un intento de comprensión, un modo de la indagación memorial y una forma de construir sentido que le permita elaborar esa pérdida, configurar un modo de nombrarse y, a la vez, encontrar una zona de empatía y de contacto, tanto con su madre como con su padre.

Azucena, en esta línea, afirma:

Me dolió mucho que nos dejara. Yo era el padre que quería para ustedes, era el padre que yo elegía. Todavía me duele, me duele mucho todavía. (...) Me duele porque tu padre era fundamentalmente un hombre de muy buenos sentimientos. Lo mostraba en su cariño por los niños, por los animales, su posibilidad de relacionarse con las cosas vitales. A lo mejor hubiésemos discutido mucho sobre la educación de ustedes, No idealizo la cuestión, pero sé que pocas veces

dudamos uno del otro y de la sinceridad con la que estaba hablando (...) (Roqué, 2000)

En resonancia con ese grito de Antígona que señalaba Judith Butler, el lamento amoroso y desolador de Azucena contribuye a situar esa expresión como un desafío frente al relato hegemónico de los héroes revolucionarios y su moral combatiente. Azucena introduce la marca de la fuga, la falibilidad de un cuadro político-militar, pero además interrumpe la comodidad de cierta narrativa combatiente asociada a la violencia revolucionaria. En su testimonio, se condensa una forma de restarle trascendencia a los actos heroicos de su padre, en una clara disputa de sentidos con los compañeros varones de militancia. Esta “intrascendencia” en torno a la ética guerrillera no proviene de una desatención a esa forma en que se asumió la política durante aquellos años, sino de un cambio de foco en el presente que repone como vector interpretativo la expresión de los afectos. Lo intrascendente en todo caso se percibe, no como lo “no importante”, sino como todo aquello que no ha trascendido en el relato oficial revolucionario: los afectos, el dolor por la infidelidad, el cansancio por la intensidad del proceso de radicalización política, entre otras cuestiones.

Una de esas dimensiones “intrascendentes”, ausentes de las narrativas combatientes, es la referida a ciertas formas de violencia inscriptas en la moral revolucionaria y en los códigos de conducta de las organizaciones. Ante el rechazo de Azucena por la lucha armada, la carta de *Iván* sentencia: “Tu mamá tenía una incapacidad constitucional para la violencia (...)” (Roqué, 2000). La mirada de María Inés, al incluir este fragmento anudado con el testimonio de la madre, permite revisar esos otros modos de la violencia, asociados a las relaciones de poder en los vínculos familiares y de género, y cuya visibilización fue, en general, relativa y ciertamente parcial. Azucena expone esta tensión cuando afirma que en aquel momento “no pasas a la clandestinidad por ser la mujer de alguien”, explicitando el carácter profundamente masculino de la decisión por la clandestinidad y efectivamente inconsulto con su compañera.

María Inés Roqué construye un montaje expresivo que da cuenta de su proceso de construcción identitaria atravesado por las tensiones de la propia identificación y de la inscripción militante de sus padres, como si el montaje del documental fuese la expresión de su proceso. No elude esas contradicciones e interpela a los/as entrevistados/as con el

objetivo de rastrear esos elementos que le permitan reordenar de un modo novedoso los acontecimientos del pasado. Esa crítica al imaginario militante, vehiculizada por el testimonio de Azucena, también se entrelaza con la dimensión afectiva que la directora repone en la figura de su padre en la próxima secuencia del film. Roqué lee:

Yo amaba nuestra casa, nada me gustaba más que jugar con María Inés o hacer un asadito en el patio y regándolo con bastante vino, comerlo con ustedes, con los amigos, con los tíos, seleccionando los mejores bocaditos para vos, flaquita, o para tu vieja. Nada me gustaba más que darle importancia enseñándoles las primeras cosas sobre mundo. Nada me hacía más feliz que jugar con ustedes o salir con la mamá, ir al cine, comer cualquier cosa por ahí y volver a casa no muy tarde. Vigilar que ustedes estuviesen bien tapados y darles el último beso antes de irnos a la cama (Roqué, 2000).

En este sentido, la directora invoca las tensiones entre el militante y el padre y las hace intervenir en su proceso identificadorio.

II. La experiencia del amor y las tensiones en la construcción identitaria en *¿Quién te creés que sos?* de Ángela Urondo Raboy.

¿Quién te creés que sos? se presenta como una reconstrucción compleja de las operaciones de la memoria donde la identidad de Ángela Urondo Raboy se va configurando a partir de diferentes tensiones que ponen en entredicho trayectorias personales, recuerdos de la infancia y mandatos sociales. En el devenir del texto, ese proceso complejo de la construcción identitaria se ve expresado en un entramado de registros que van desde los testimonios de familiares, amigos/as y compañeros/as a un relato de Rodolfo Walsh; o de la transcripción del acta oficial de la patota policial que secuestra a Paco Urondo y a Alicia Raboy, a las notas periodísticas vinculadas con su desaparición. De este modo, se construye un montaje literario que, articulado con las intervenciones personales de Ángela presentadas en forma de poesía, prosa o como entradas de un diario íntimo, le permiten recorrer diferentes planos significativos de su subjetividad a partir de los cuales la identidad se aleja de configuraciones cerradas.

El proceso de construcción de identidad de la narradora atraviesa diferentes tensiones que contribuyen a poner en crisis determinadas certezas sobre relatos de su pasado. Y para hacerlo, la dimensión afectiva se presenta ineludible.

Una primera tensión que se problematiza es aquella referida a su identidad de “hija de desaparecidos” y se expresa a partir de la problematización de su condición de víctima, de desaparecida y de sobreviviente de la represión. La narradora señala:

Aunque es verdadero y legítimo que somos y seremos para siempre *Hijos-de*, es sólo una parte de lo que somos y funciona como una distracción que diluye el peso de nuestras propias vivencias, alejando el foco de atención, moviendo el eje. Somos la última generación afectada directamente por la represión de la dictadura, no solamente los huerfanitos, hijos de la generación desaparecida. En muchos casos, somos o fuimos los desaparecidos mismos. Los desaparecidos más jóvenes, los nacidos en cautiverio. Los niños hechos prisioneros, botín de guerra, torturados para que nuestros padres cantaran (Urondo Raboy, 2012, p. 261- la cursiva es del original).

Urondo Raboy produce un deslizamiento particular en torno a la figura del desaparecido –asociada exclusivamente a sus padres– y asume esa condición como marca reconocible de su identidad. Así, la narradora explicita cómo el “dispositivo desaparecedor”, utilizando el concepto de Pilar Calveiro (1998), no sólo actuó sobre sus familiares sino que también signó el devenir de su infancia y contribuyó a su reconocimiento como “desaparecida”, asumiendo una forma de linaje en la trama familiar con sus padres, a partir del devenir común provocado por las prácticas genocidas del Estado.

Pero este reconocimiento identitario es puesto en tensión a partir de su otrora condición de sobreviviente, configurando un complejo proceso de desplazamientos que desdibujan los límites de estas figuraciones sin por ello producir una completa ruptura con las mismas. En efecto, la coexistencia de elementos de estas formas constituye una marca singular en la producción de Ángela Urondo Raboy. En esta línea, los textos breves “NN nena”, “Marisol” y “La otra vida”, dedicados a narrar el proceso de supervivencia y su trayectoria posterior al secuestro y desaparición, construyen un relato sobre la experiencia de la “apropiación-adopción” atravesado por los testimonios de empleadas del orfanato “Casa Cuna” y por los recuerdos de su abuela materna. En este sentido, la narración de ambas instancias propicia el espacio para las evocaciones amorosas.

Las empleadas [del orfanato] más antiguas dicen que sería imposible no recordar porque fue notorio y comentado que el mío no podía ser un caso normal de abandono. Lo particular, que me hacía un bebé atípico, diferente de los otros chicos de ese lugar, era que a mí me gustaba jugar y hacer gracias. [...] Se notaba que había sido una beba amada, cuidada y estimulada. No me

gustaba nada el silencio del pabellón por la noche. A la hora de ir a la cama a dormir, chillaba y lloraba, aterrada de angustia. Entonces, para evitar que despertara a los demás chicos, la señorita Ñati, directora del establecimiento, me llevaba al sector mismo en que vivía junto con su familia, a dormir con ellos. Noche tras noche, se fue encariñando (Urondo Raboy, 2012, p. 100- 101).

Por otro lado, se alude a la experiencia afectiva con su abuela Tere:

Para las abuelas fue lo más natural del mundo compartirme como nieta, y a mí me transmitieron esa naturalidad, aunque mi abuela verdadera siempre fue especial. Durante mi infancia fue quien más me quiso y a quien yo más quise. A los otros abuelos, los adoptivos, también los quise mucho, pero el amor de y por mi abuela Tere fue un amor supremo, fundamental. Por ese amor pude perdonarle las peores decisiones (Ibíd., p. 103).

El primer relato trae consigo la complejidad de asumir la condición de sobreviviente en el marco de un orfanato, dado el conocido rol que éstos tuvieron en los diferentes circuitos de apropiación de niños y niñas de madres o padres desaparecidos a lo largo de los años de la represión del Estado. Aún así, las alusiones afectivas de aquellos testimonios son recuperados con una impronta vital y necesaria que le han permitido a la narradora otorgarles sentidos a los hechos ocurridos en el devenir de su proceso identitario.

El caso de las evocaciones amorosas del relato referido a la abuela Tere (madre de Alicia Raboy) evidencia una trama de contención afectiva –relativamente compartida entre hijos e hijas de desaparecidos– asociada al lugar de las abuelas en el curso de las infancias signadas por los efectos de la dictadura. En repetidas ocasiones, ellas han sido las responsables de los hijos e hijas y quienes se han hecho cargo del acompañamiento en el proceso de elaboración de las ausencias. Pero lo interesante del caso de la abuela Tere, según Urondo Raboy, fue que no cumplió enteramente con esta responsabilidad y debió dejar su crianza a otro familiar. Aun así, la marca de la contención amorosa en esa primera etapa de su niñez fue tan significativa y vital que le permitió comprender y “perdonarle” aquella decisión.

Por otro lado, estas experiencias amorosas encuentran también un vector de expresión en la memoria de una serie de episodios ocurridos durante los años de su niñez y juventud, donde la inquietud por su identidad se manifestó de diversos modos: a través de la identificación con personajes de cuentos infantiles; motivada por el lazo que entabló con otros familiares; o bien, por la pregunta recurrente en torno a las tumbas de sus padres.

En el relato “Florcititas azules”, Ángela narra una reflexión sobre su identidad:

Frente al espejo enorme, iluminada por seis lamparitas blancas redondeadas, empecé a poder mirar oblicuo, a entrever y hacerme preguntas, que ahora puedo llamar existenciales, pero que entonces eran solamente tremendas y oscuras, imposibles de compartir con otros chicos. ¿Por qué existo? ¿Por qué (sobre) vivo? ¿Por qué no morí yo también? [...] Tengo otra historia, es mía. Existo del amor: mamá me amó, papá me amó, y sufro porque no están conmigo. Vivo para encontrar a mis padres ausentes. Busco sin saber qué busco (Ibíd., p. 118).

El amor aparece como una forma afectiva que abre puntos de entrada a repensar su identidad y su vínculo de parentesco, al reconstruir una trama de afectos que interpela intensamente su subjetividad y su mirada hacia el pasado. “Existir del amor”, tal como lo menciona la autora, recupera las tensiones formuladas por Judith Butler en “Doubting Love”: por un lado, se postula una certeza – “[yo] Existo del amor: mamá me amó, papá me amó [...]”- pero por el otro, esa misma certeza se ve desdibujada por los diferentes desplazamientos que la identidad de “Hija-de” va asumiendo en su construcción subjetiva y por las mismas dudas que el proceso conlleva –“busco sin saber qué busco”.

En esta línea, se puede complejizar este asunto a través de la reflexión en torno a una segunda tensión en la identidad de la narradora que refiere a la escena constituida por el proceso legal de restitución. El 7 de agosto de 2012 la justicia hizo efectiva la restitución de su identidad y, a partir de entonces, recuperó legalmente el nombre que sus padres le habían otorgado. El relato de su “desadopción” oscila entre sensaciones de enojo, de desidia e impotencia y reflexiones profundamente personales:

La restitución de la identidad es un proceso largo, pausado y permanente. Hay múltiples puntos de partida e hilos conductores formando un entramado sostén que se construye a medida que se van encontrando las propias raíces y éstas empiezan a poder nutrir, fortaleciendo, solidificando los cimientos mediante el conocimiento de uno mismo y de la propia historia. La trama es uno mismo (Ibíd., p. 183).

La certeza jurídica y legal en la construcción identitaria resultó fundamental para el conocimiento de una verdad que forma parte de una historia personal y generacional. En el texto “Resti”, la narradora menciona tres preceptos que la sostuvieron durante los años previos:

1. Si no los puedo recordar, no los puedo extrañar.

2. No puede traumatizarme lo que ignoro.

3. No puedo amar lo que desconozco

(Ibíd., p. 133).

En esta línea, el acto jurídico de restitución se ve también motivado por la dimensión amorosa en el sentido de que opera como un procedimiento de verdad y un “acto de soberanía” sobre su propia identidad. Sin embargo, aún frente a la certeza legal, el proceso de identidad no se cierra con la restitución legal de un nombre, por más vital que esto parezca. Según Ángela, la concreción de este proceso le permite, por un lado, “cerrar la etapa de batallas épicas” pero, por el otro, abrir “lugar al presente y al futuro” donde la identidad seguirá construyéndose en el devenir de la experiencia (Ibíd.).

Por último y al amparo de los aportes de Butler y Ahmed, se puede articular un tercer aspecto asociado a su construcción identitaria. Éste refiere al modo de asumir las tensiones sobre las construcciones idealizadas de la experiencia y las subjetividades militantes de los años setenta. Como se vio en los casos precedentes, el análisis de la dimensión amorosa permite considerar esa doble revisión sobre de la militancia revolucionaria. Por un lado, ciertos textos contribuyen a tensionar algunas narrativas contemporáneas que exaltan el carácter totalizante y puramente aleccionador de las organizaciones político-militares; por el otro lado, se pone de relieve una mirada crítica sobre el carácter épico de las figuras de los militantes y, en este caso particular, de sus padres.

En esta dirección, la incorporación del comentario de Lili Massaferró (ex-pareja de Paco Urondo) en la primera sección del libro, señalando, con un tono vehemente, la infidelidad de Paco y su consecuente castigo (la remoción del grado y desplazamiento a Mendoza) permite inscribir en la biografía paterna la actitud “poco revolucionaria” de Urondo según el Código de Justicia Montonero y revisar la vinculación entre la obligatoriedad de dicho Código y las prácticas de los militantes. En este sentido, la reflexión puede articularse específicamente con el caso de *Papá Iván*.

La narradora problematiza el carácter aleccionador de las organizaciones político-militares a la vez que intenta recuperar las diferentes formas de habitar esos espacios por parte de las subjetividades. Su posicionamiento se ubica precisamente en esta tensión: no desatiende el carácter “moralizador” de las agrupaciones y sus intentos de moldear a los sujetos; pero su

mirada también recupera los puntos de fuga que las mismas prácticas produjeron sobre estas organizaciones, atendiendo a los modos en que los militantes construyeron lazos o tensionaron ciertos roles asignados.

La narradora ilustra esta tensión en el texto “Sr. Orga”, donde explica el devenir de los acontecimientos que culminaron con el Juicio Moral Revolucionario a Paco y su consecuente sanción: el relato narra el encuentro amoroso entre sus padres, el modo en que Massaferro descubre la relación, la acusación ante la conducción nacional de Montoneros y el castigo recibido. Así, la narradora profundiza en una crítica a la organización, a la vez que intenta rescatar la afectividad de su padre:

[Al removerlo a Mendoza] abandonaron a papá ahí, con media familia a cuestas y toda la regional Cuyo en la espalda. Nos dejaron a todos tirados, a la (mala) suerte de cada uno [...] No existen palabras que Sr. Orga pueda decir que yo quiera oír más que un pedido de disculpas, pero eso a Sr. Orga ni se le ocurre, sigue poniendo el acento en la figura del héroe mártir, sin asumir ninguna responsabilidad sobre el abandono y la pérdida (Ibíd., p. 203).

Ángela, a través de su mirada amorosa, somete a crítica el accionar de la organización Montoneros y, al hacerlo, recupera las implicancias familiares y afectivas de la sanción (“abandonaron a papá ahí, con media familia a cuestas” o “Nos dejaron a todos tirados, a la (mala) suerte de cada uno”) y considera también el “desvío moral” del Código, por parte del militante Urondo. Esta perspectiva asume que el mismo hecho de castigar un “desvío” también lo vuelve inteligible y, en cierto modo, lo visibiliza públicamente⁵¹.

En un sentido similar, en el texto “El espíritu de la cosa”, Ángela relata la experiencia de su última asamblea en la agrupación H.I.J.O.S. y puntualiza el debate en torno a la reivindicación de la lucha de los padres y madres desaparecidos/as. La escritora cuenta el poco interés que le suponía el temario de debate y admite que su participación estaba orientada más a ocupar un rol social que a involucrarse activamente en las discusiones. Pero esa actitud encontró un límite en el devenir del debate y las intervenciones:

Entonces se fue pasando de “reivindicar el espíritu de lucha de nuestros padres” a “reivindicar la lucha de nuestros padres” y una voz más fuerte que las anteriores se impuso con “¿y por qué no reivindicar también la lucha armada?”

⁵¹ Laura Lenci (2008) problematiza esta cuestión en “Justicia, Política y Violencia. Un análisis de los cuerpos normativos Montoneros 1972-1975” (Url: http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/2j_lenci.pdf)

¿O qué? ¿Acaso somos todos cagones que no nos animamos a reivindicar de frente la lucha armada? (Ibíd., p. 138).

En ese momento, Ángela pidió la palabra y explicó:

Yo acababa de descubrir mi historia y no por cagona, pero sí por ignorante, se me hacía enorme, insostenible la bandera de la lucha armada. Yo desconocía la lucha y casi todo el resto sobre mis viejos y, por lo tanto, no podía avergonzarme ni sentirme orgullosa (Ibíd., p. 138)

Y, sugirió:

(...) que la agrupación debía enfocarse primero hacia adentro, profundizar para conocer y cruzar las historias de todos los compañeros y que cuando todos, absolutamente todos, tuviésemos claro quiénes somos, de dónde venimos y cuál fue la lucha de nuestros padres, en particular y no sólo en general, entonces recién podríamos pensar en reivindicar la lucha, e incluso, tal vez, también la lucha armada y no solamente un moderado “espíritu de la lucha” (Ibíd., p. 139).

La construcción de la mirada amorosa lleva a Ángela a desarrollar una reflexión profunda sobre los imaginarios revolucionarios y las reivindicaciones políticas de la generación de sus padres y madres. Así, su intervención propone un acercamiento a la historia de sus familiares, habilitando nuevas escenas de contacto que tomen en consideración otras facetas de sus biografías. Como ella misma sugiere, su propuesta parte de la necesidad de construir lazos afectivos al interior de la organización para la participación militante a fin de poder reivindicar las diferentes luchas y los diferentes modos de asumir la subjetividad revolucionaria. En esta dirección, escribe en “Ausentes”:

No me llevo del todo bien con los discursos, los clichés semánticos, los golpes bajos, las consignas precocidas, la figura inflada de héroes mártires. No alcanzan las fotos que los recuerden. Ni el acto, ni la baldosa, ni los libros, ni las placas, ni el avisito en el diario, (...) porque hay días en que absolutamente nada llena este vacío, esta derrota, esta muerte miserable que nos tocó conseguir, sin laureles, coronas ni glorias (Ibíd., p. 197).

III. La experiencia amorosa y las tensiones en la identidad. El caso de *Pequeños combatientes* de Raquel Robles

La reflexión amorosa que lleva adelante Raquel Robles en torno a su proceso de memoria se construye en la tensión entre un imaginario hegemónico propio de la experiencia

militante de los años setenta y un modo singular de habitar ese mundo convulsionado. Esto es, en otras palabras, la tensión entre las formas de la transmisión y la experiencia personal, o bien entre lo vivido y la memoria.

Una forma de acercarse a esta cuestión es mediante la pregunta por qué formas de la identidad emergen en su experiencia amorosa de memoria. ¿De qué modo se reconfiguran los vínculos familiares y cómo intervienen en el proceso de identificación? ¿Qué prácticas y roles se configuran en el ámbito de la niñez? ¿Qué tensiones propicia la mirada amorosa sobre el pasado en los imaginarios revolucionarios y en la ética combatiente de la militancia de los años setenta?

Las prácticas genocidas del Estado durante los años setenta y los modos de construir memoria al respecto han provocado una reconfiguración de los lazos filiatorios en relación a las víctimas de la represión. Ya se han mencionado las formas de inversión filiatoria que este tipo de producciones estéticas han producido en torno a la identidad de quienes las han llevado adelante. En este sentido, las relaciones de filiación ocupan un lugar central en sus procesos de memoria e inevitablemente se ven atravesadas por la dimensión de los afectos.

En el mencionado cruce entre Amado y Butler, Raquel Robles encuentra un punto de conexión habilitado por una serie de tensiones identitarias que condicionan el modo de acercamiento a ese pasado.

Una primera tensión puede plantearse en torno a la esfera de la familia y se constituye a partir de la tríada: hija - hermana - madre.

La escena de cuidado construida por la narradora-niña en relación a su hermano menor pone en evidencia la contingencia de ese vínculo familiar, puesto que, en el contexto de la represión y la persecución, la identidad de la niña oscila entre su condición de hija de desaparecidos y el rol de una hermana mayor devenido en una figura tradicional de la maternidad.

Desde las primeras páginas del texto, aparece esta tensión:

Durante mucho tiempo creí que me había golpeado la cabeza y me había desmayado. Mi hermano era un bebé, un inocente lleno de rulos que usaba el chupete, era lógico que hubiera estado durmiendo, o se hubiera quedado calladito del terror. Pero yo... Seguramente me había asestado un golpe y había perdido la memoria, y mi abuela, pobrecita, me contaba esa otra historia para no traumarme. Por años la dejé repetirme ese cuentito, porque sobre todas las cosas quería que

ella me creyera que me estaba ayudando. Cuando me pareció que tenía edad suficiente como para que me viera como interlocutor menos frágil le pedí que me dijera de una vez la verdad. Y la verdad pareció ser esa: nada de balas, nada de barricadas, nada de granadas ni armas largas. Mis padres, los combatientes, convertidos en dos vecinos, un matrimonio, un hombre y una mujer, encapuchados, subidos a los empujones a un Falcon verde oliva. (Robles, 2013, p.12)

Por un lado, la asunción identitaria como hija de desaparecidos es central en su memoria y el intento de dar cuenta de ello aparece prematuramente en el relato. En este sentido, constituye, por un lado, una marca vital en la construcción de su identidad pero, por el otro, se presenta como la condición que le permite revisar su posición filiatoria y reconducirla hacia un rol familiar diferente. Ese “rito de pasaje filiatorio”, siguiendo a Amado, es el que habilita la responsabilidad por su hermano y las diversas prácticas de atención y protección a lo largo de su infancia. Aquello que la hace ser “hija de” es al mismo tiempo aquello que la desplaza de allí y le proporciona las estrategias para la inversión filial. Por tanto, “ser hija de” es, a la vez, “ser hermana-madre” de su hermano, donde lo que emerge es una coexistencia entre ambas formas de la identidad.

Como se dijo, la niña admite las emociones y las prácticas asociadas a su condición de hija de desaparecidos: los recuerdos de sus padres, los juegos vinculados al mundo de la militancia, las escenas de llanto o las vivencias felices previos al secuestro. Pero esas mismas secuencias, se ven, por momentos, superpuestas o entramadas con aquellas prácticas asociadas a una norma tradicional de la maternidad: las extensas escenas de cuidados y las contenciones mutuas en los diferentes ámbitos de interacción. Lo interesante al respecto es que la superposición de prácticas, emociones y mandatos identitarios permite que esa ética del cuidado se presente permanentemente desplazada y reconfigurada en el devenir de la experiencia. La forma misma de la maternidad es asumida en su canon tradicional, pero, a la vez, es puesta en duda en la inmanencia de la narración de su memoria. La responsabilidad asumida, como se mencionó anteriormente, está más asociada a una ética de “solidaridad afectuosa” que a una ética del cuidado tradicional en el linaje de la maternidad⁵².

⁵² Esto puede contemplarse históricamente en la rigurosidad de protección colectiva que constituyó la estrategia de preservación política en el contexto de la represión política. Nuevamente, aquí el pacto de lectura se vuelve a poner en tensión: ¿quién asume ese cuidado, la narradora niña-hermana-madre o la escritora-militante de H.I.J.O.S. en un tiempo presente?

Por otro lado, una segunda tensión puede plantearse en torno a la esfera de la niñez y se constituye a partir de la tríada “amiga, combatiente, compañera”.

Luego del secuestro y desaparición de sus padres, los niños asumen la condición de “pequeños combatientes”. La narradora lo hace en estos términos:

Yo sabía que estábamos en guerra, que había habido alguna clase de combate y que ellos estarían en alguna prisión helada peleando por sus vidas. Sabía que me tocaba resistir. (...) si nosotros éramos combatientes, si estábamos preparados para un momento así, sabíamos qué hacer, cuándo escondernos, cuándo correr, cuándo llorar (Robles, 2013, p. 11).

La configuración de este rol se asienta tanto como consecuencia de los acontecimientos materiales como por la forma en que la narradora y su hermano asumen la situación dolorosa. La lógica lúdica, planteada en el primer apartado, expone esta doble tendencia: constituirse en torno a la figura de los combatientes es el modo en que ambos encuentran de hacerle frente a los eventos de violencia, atendiendo a reordenar las prácticas específicas de la infancia, el mundo de la militancia revolucionaria y las formas de asumir las ausencias de sus padres y madres. Con esto, se señala que esta lógica no es una mera ficción, sino un modo de la experiencia de memoria.

La transmisión de ese imaginario revolucionario es canalizada por diferentes mediaciones. En primer lugar, la narradora recuerda el relato de su abuela respecto al rol de los niños en el levantamiento del gueto de Varsovia. En relación a ello, señala:

Después nos contaba cómo los niños habían participado activamente del Levantamiento colándose por las cañerías y yendo a buscar armas al exterior. La imagen de esos niños cargadas de armas, arriesgando su vida en mitad de la noche, me llenaba de orgullo y de envidia. Qué no hubiera dado yo por ser útil en el proceso revolucionario, en lugar de estar masticando paciencia, esperando a que se aclarara qué era lo que tenía que hacer (Ibíd., p. 22)

La reflexión emerge en el contexto de una escena amorosa con sus abuelas y su hermano, donde los juegos, los bailes y los chistes se orientan a contenerlo cuando “empiezan a ponerse serios y sentirse verdaderamente solos” (Ibíd.).

Por otro lado, aparecen las prácticas y las narraciones de sus tíos, quienes desarrollan toda una serie de mecanismos de defensa propios del mundo de la militancia. Ejemplo de ello

son las estrategias de seguridad asociadas a la anotación de los números telefónicos en la libreta.

Otro vector de transmisión de ese imaginario es la amiga de sus padres con quien entablan un fuerte vínculo afectivo. Su aparición por la casa de los tíos habilita una serie de encuentros que operan como una zona de conexión con sus padres. Ella misma asume el rol de transmisión de la memoria militante, a través de anécdotas, enseñanzas y de lecturas de cuentos.

Por último, ese legado de la identidad combatiente es también posibilitado por el recuerdo mismo de la actividad militante de sus padres. Esto puede contemplarse en el repertorio de vocablos utilizados (“El Enemigo”, “La Clandestinidad”, “El Imperialismo Yanqui”), en la conmoción que proviene de la escucha de la palabra “Montonero”, o bien en la perspectiva que los niños adoptan ante la revolución.

Estas formas de la herencia constituyen un lugar de enunciación aprendido del mundo adulto pero, a la vez, reapropiado según la lógica de la niñez. Lo fundamental de este legado es su recuperación en la escena amorosa de memoria, a través de la cual la narradora puede reponer no sólo las cuestiones de la ética militante, sino también los recuerdos felices y placenteros de la infancia.

Asimismo, la conformación de la identidad de “pequeña combatiente” puede articularse con una serie de escenas asociadas a la amistad que permiten desplazar ciertas certezas del imaginario militante. En este sentido, la narradora relata un conjunto de vivencias con una amiga de la escuela y admite, en la primera línea, un punto de conexión ineludible. Dice: “En mi grado había una nena que me gustaba. Era chistosa y también tenía un secreto” (Robles, 2013, p. 76)

La comunión amistosa es posibilitada por el hecho mismo de compartir un secreto y de “cargar” a costas una situación que ellas mismas no han generado y de la que deben dar cuenta con las estrategias de la niñez. Su amiga narra el secreto - “su padre fue acusado de un robo y por tal razón debe esconderse de la policía”- pero la protagonista-narradora no lo hace porque “pensó que la asustaría contándole que estábamos en guerra” (Ibíd.). Esa escena de la amistad habilitada parcialmente por la gestión de un secreto familiar convoca a las niñas a desarrollar un conjunto de actividades lúdicas y de construcción de vínculo

como narrarse ciertos miedos, intercambiar enojos e incertidumbres relacionadas a sus padres y realizar confesiones.

Esta experiencia de la amistad se ve atravesada por la mirada propia de la narradora, quien, en su permanente rol de pequeña combatiente, pretende encontrar “compañeros/as” en los diferentes ámbitos de interacción. Por esta razón, debe necesariamente cerciorar la fiabilidad del secreto de su amiga: “¿Tu papá es revolucionario? ¿Lo buscan por comunista, por peronista, por guerrillero?” (Ibíd., p. 79).

Ahora bien, la pregunta que interpela a su amiga, en efecto, produce el develamiento de su propio secreto. Ésta resulta ser la primera vez en que la narradora revela la identidad de sus padres ausentes ante un otro/a que no es un/a compañero/a. Lo hace en modo de pregunta, pero esa asociación de significantes (papa-revolucionario-guerrillero) deviene público⁵³. La amistad habilita esta asunción pero lo hace de manera mediada, a través de la enunciación de una inquietud hacia otro.

En el relato, las amigas deciden emprender una “Operación” de manera conjunta: encontrar al padre de la amiga que, aunque no sea un revolucionario, resulta ser una tarea vital de cualquier combatiente. La solidaridad de la amistad vuelve a explicitar el entramado amoroso que proviene de un “hacerse cargo” ante una interpelación ajena pero también de una cuestión lúdico-afectiva que se comparte entre dos. Para llevar adelante la “Operación”, buscan ropa adecuada, se escapan por la ventana, siguen a la madre y desarrollan toda una serie de estrategias de seguridad. Finalmente, el desenlace resulta exitoso⁵⁴.

La identidad de la narradora se conforma a partir de las tensiones y articulaciones que surgen de su rol de combatiente y de amiga. En ciertas ocasiones, la decidida voluntad de construir lazos amistosos con otros/as niños/as (en la escuela o en el barrio) entra en contradicción con las prácticas militantes, dada la posibilidad de revelar su secreto o poner en riesgo las estrategias de seguridad aprendidas. En otros momentos, como se vio, la amistad posibilita un encuentro placentero.

De modo que la experiencia de la narradora propicia el terreno para que estas tensiones y articulaciones operen constitutivamente en su proceso de construcción identitaria,

⁵³ En este sentido, se pueden recuperar las tesis de Derrida sobre la amistad y su condición pública y declarativa.

⁵⁴ A lo largo del texto, aparecen otras escenas de amistad atravesadas por la cuestión del cuidado y de la protección. Por ejemplo, en el capítulo 12 se narra un encuentro con los niños que vivían en una casa cercana.

atendiendo a cómo ciertos aspectos que pertenecen a mundos distintos (amistad-militancia) se entremezclan y se presentan indiferenciadamente en el desarrollo de sus prácticas.

Este entramado ético-afectivo, que recupera pero a la vez tensiona los roles identitarios permite, también, una reflexión singular acerca del amor. Afirma la narradora: “Yo siempre creí que me iba a enamorar de un compañero, pero no. Me enamoré de Diego Moyano, que tenía un nivel de conciencia tan bajo que era una verdadera vergüenza” (Ibíd., p. 125).

La confesión -más que afirmación- pone en entredicho una prescripción afectiva compartida por la moral revolucionaria propia de las organizaciones político-militares de aquellos años: la de conformar parejas entre militantes. La narradora comprende que una combatiente debería “enamorarse de un compañero”⁵⁵. En este sentido, problematiza esa serie de mandatos y lineamientos encuadrados en la construcción de una nueva moral y afectividad para la subjetividad militante pero, asimismo, atiende al modo en que los preceptos son tensionados y apropiados de maneras diversas.

En este sentido, el pacto de lectura contribuye a poner en entredicho el imaginario revolucionario de la pareja militante. Dice la narradora:

Pensé que a lo mejor mi misión era justamente esa, concientizarlo, y en mis sueños hasta me imaginaba que le tocaba jugar un gran papel en la historia de la emancipación de los pueblos. Pero en esos sueños para mí era natural hablarle y explicarle la explotación del hombre por el hombre y de la Resistencia y la Revolución. En la vida real, cualquier acercamiento me dejaba completamente tonta (Ibíd.)

El mandato militante es comprendido por la niña pero en “en la vida real” se asumen los puntos de fuga a esa moral. Esa tensión es producto de un posicionamiento interpretativo y político sobre los acontecimientos de los años setenta que, por un lado, intenta recuperar ciertas reivindicaciones políticas de las agrupaciones militantes de aquellos años y, a la vez, impulsa esa tarea de manera crítica y compleja, atendiendo a problematizar los vínculos entre los espacios de militancia, la construcción de las subjetividades revolucionarias y el

⁵⁵ El mandato de la “pareja militante” es problematizado por un conjunto de trabajos académicos e intelectuales al respecto que intentan reponer las formas en que las organizaciones buscaron construir una ética combatiente atendiendo a todos los aspectos de la vida cotidiana de los militantes. En este sentido, Oberti en *Las Revolucionarias* (2015) se detiene analíticamente en la construcción de la subjetividad revolucionaria y el modo en que las organizaciones pensaron la modulación de los cuerpos y de los afectos para la práctica revolucionaria, sostenida en los mandatos para la edificación del hombre nuevo. Atiende a comprender las formas en que el PRT-ERP y Montoneros intervinieron en la constitución de la subjetividad militante, a través de indicaciones, normas y lecciones sobre la vida cotidiana, la disposición de los cuerpos y los afectos. Analiza críticamente el documento *Moral y Proletarización*, escrito por el militante del PRT-ERP Luis Ortolani, que constituye un claro ejemplo de cómo la organización construyó preceptos morales orientados a delinear pautas de comportamiento y prácticas en torno a los vínculos amorosos, familiares y personales.

contexto social y político de la época. Ese posicionamiento interpretativo sobre el modo de construir sentido al respecto proviene de un ejercicio de crítico de memoria que asume, como partes de una misma práctica, la recuperación y la revisión de ciertos imaginarios, reivindicaciones y prácticas de la militancia revolucionaria.

Siguiendo esta línea, la narradora asume el corrimiento del mandato y lo explicita en clave amorosa: “Yo sólo quería que él, que no entendía nada de nada, me mirara un día y me dijera que sentía por mí lo mismo que yo sentía por él. Y que con su amor lograra hacer nacer en mí una valentía que no sabía cómo hacer para entrenar” (Ibíd.).

La niña que narra define su idea de amor combatiente. No resigna su ideario revolucionario pero se lo reapropia de una manera singular, atendiendo a su condición de niña y de hija de militantes. Ese lazo de amor con un niño “que no estaba concientizado” según los preceptos de la revolución podía encauzarse bajo un vector militante: la construcción de una valentía y eso, según la narradora, tiene una fuerte conexión con su rol de pequeña combatiente.

La confesión concluye:

Por qué me enamoraba de un chico tan tonto, o al menos igual de tonto que el resto, era un misterio. Me hizo pensar en que tal vez existiera algo, quizás no dios, pero algo, que no podía ser domesticado. Después pensé que a lo mejor era que no sabía cómo domesticar *eso* que me hacía amar a un ser tan...común (Ibíd., p.127).

Esa tensión constitutiva sobre la cuestión de los mandatos revolucionarios de la época y las reapropiaciones singulares en el marco de la mirada de la niña permiten configurar una experiencia del amor compleja y ambivalente, capaz de habilitar dudas sobre esa misma dimensión y dando lugar a un entramado afectivo que dé cuenta del deseo y de sus condicionamientos.

IV. La experiencia del amor y la reconfiguración de las formas de vínculo e identidad en *Aparecida* de Marta Dillon.

Las consideraciones precedentes en torno a la identidad y a los vínculos familiares pueden articularse con la experiencia amorosa de memoria de Marta Dillon en *Aparecida*. A lo largo del texto, la narradora del texto recupera una serie de tensiones en la construcción de

la identidad que contribuyen a complejizar la condición misma de hija de desaparecida. Una de esas tensiones es la que surge a partir de la idea de sobreviviente a la dictadura y se expresa, inicialmente, en un diálogo con su tía Cristina.

Escribe Dillon:

Necesitaba un poco de alcohol. Iba a pedirme una cerveza cuando Cristina me redujo a la edad en la que el alcohol estaba prohibido. Me miró y un rayo negro le cruzó los ojos
Te pareces a Marta, ¿no?
-Yo soy Marta.”
(Ibíd., p. 23)

Marta es el nombre de quien lleva adelante la búsqueda y, al mismo tiempo, es el nombre de ese “espectro amado”, es decir, del objeto de la búsqueda. Marta es Marta Dillon y es Marta Taboada, su madre:

La confusión fue un látigo de dos puntas, nos golpeó por igual. Ella se removió en su silla como sintiéndose acusada y a mí me abrazó el calor de la vergüenza por apropiarme del nombre que compartimos. Pero a la vez era cierto, era verdad, había visto a mi madre. Y no la veía parecida a su hermana sino a mí que tenía casi la misma edad que ella cuando compartieron las catacumbas de Puente 12. (Ibíd.)

Marta Dillon construye una forma identitaria sostenida sobre una ambivalencia en torno a las posiciones asignadas y a las sucesiones preestablecidas en el entramado tradicional familiar. Dice:

Marta Angélica Taboada, 1941-1977. No llegó a cumplir 36 porque la mataron en febrero, exactamente el 2 de febrero a las 3.15 de la madrugada y ella es de Leo, como yo y como mi hija, cumplía años el 5 de agosto; yo el 29 de julio; Naná, el 3 de agosto. Las tres nacimos en la misma semana. (Ibíd., p. 74)

Siguiendo los aportes de Amado y Butler en torno al carácter contingente y político del parentesco, Dillon re-assigna su lugar en una genealogía familiar que se presenta comunitaria, pública y generacional. La “confusión” del nombre de su madre con el suyo evidencia una manera de incluirse en una búsqueda política y social, que tiene como efecto un desarreglo (una reasignación) en las normas tradicionales de sucesión. Marta Dillon “concibe” a su madre y la hace “aparecer” en la esfera pública. Marta Taboada es parida por Marta Dillon y al incluirla a Naná, su hija, también ella participa en esa inversión. En

suma, en la operación de poner en palabras la confusión de nombres y reformular una genealogía familiar, Marta Dillon se nombra a sí misma.

Como se dijo, esta ambivalencia identitaria pone en relación, a la vez que resignifica, su condición de “hija de desaparecida” y su identidad de “madre”. En efecto, la escena de memoria sobre la que esta ambivalencia se desarrolla está configurada fundamentalmente sobre la dimensión afectivo-corporal analizada en el apartado anterior. Dillon superpone esos registros de su identidad y los articula en el devenir de su experiencia amorosa inscripta en su materialidad. Afirma:

Me despierto abrazada a mi hijo, enredados los dos, piernas, brazos, su respiración constante sobre mi pecho, mi nariz sobre su pelo. Así dormía con mi hija mientras fue una niña; así crecimos las dos, entrelazadas. Mi maternidad es cuerpo a cuerpo. El aliento de las mañanas, el sudor de las noches, sus babas en los bocados que no engullen, la sangre en las rodillas, las migas entre las sábanas, las lagañas, los mocos, la sal de sus ojos; las cosquillas y las luchas. El lenguaje del amor no se habla, se inscribe. Esa poesía material es la que aprendí de mi madre. (Dillon, 2015, p. 49)

Dillon refiere a la “poesía material” para dar cuenta de cómo los cuerpos superpuestos -de los/as hijos/as y madres- se comunican, utilizando, según su definición, el “lenguaje de del amor”. Es bajo esta consideración que el siguiente recuerdo amoroso obtiene una significación político-familiar verdaderamente vital en el desarrollo de su texto. Recuerda Dillon:

Ella [su madre] está sentada al volante, por la ventanilla llega el fulgor verde de los árboles de Plaza Irlanda. La campera celeste se le desacomoda cuando se sienta de costado y me mira de frente, el mentón apenas levantado, después de sacar de la cartera algo que pone en mis manos con una sonrisa. Sé que es importante antes de verlo y me da miedo, es algo que suelo sentir, que las cosas importantes van a dejarme en el camino. Desgarro el papel y encuentro un libro de bolsillo, ella me anima a abrirlo y leo en la primera página en blanco: “Para Martita, mi compañera, que está aprendiendo a sentir como propias las alegrías y las luchas del pueblo latinoamericano, mamá”. La abrazo, me quedo todo lo que puedo hundida en la blandura de su pecho escondiendo ahí la duda sobre lo que tengo que decir.

—Andá, no llegues tarde. (Ibíd., p. 99)

Marta Taboada le entrega a – la entonces, niña- Marta Dillon un libro de bolsillo en cuya primera página la identifica como “su compañera”. Dillon la abraza, como si abrigara la lección, lo que pone de relieve otra forma de esa ambivalencia identitaria, o bien, otro modo de pensar la tensión en su identidad: además de madre e hija, Taboada y Dillon son (y han sido) compañeras en una causa revolucionaria. En este sentido, se puede pensar esta reconfiguración, atendiendo a problematizar la cuestión de la militancia de los años sesenta y setenta, desde la posición de “hija de desaparecida” y de “compañera-sobreviviente”.

Como se ha visto, esta serie de producciones estéticas se ha corrido de la escena de la denuncia y de los grandes relatos épicos de la generación anterior donde el foco estuvo en la recuperación de los/as revolucionarios/as como sujetos heroicos, abnegados y sacrificados por la revolución. Por el contrario, estas intervenciones ponen en evidencia, por un lado, una reposición afectiva de las figuras de sus familiares, buscando recomponer otras dimensiones de sus facetas personales y políticas; y por el otro, una mirada crítica sobre el mundo de la militancia y del accionar de las subjetividades revolucionarias de aquellos años.

Marta Dillon asume esta postura y recuerda “la ansiedad (que tenía su madre) por decírmelo todo, quería que entendiera del amor, de la muerte y de la revolución; y yo, creía que entendía” (Ibíd.,p. 62).

La mirada de Dillon puede articularse con la propuesta de repensar, en términos críticos, la experiencia militante pero sin dejar de lado la consideración de los sentidos históricos y de las transformaciones sociales de aquel proceso. En esta dirección, pueden pensarse el recuerdo narrado anteriormente -asociado a la “lección revolucionaria” de su madre-. Resulta ser una cuestión recurrente por parte de los hijos e hijas de militantes las alusiones a recuerdos de sus vivencias en el contexto de la militancia revolucionaria o la clandestinidad. Como se ha explicitado, los mandatos de las organizaciones políticas y los imaginarios militantes han concebido la integralidad de la vida como un apéndice de los preceptos de la causa revolucionaria, y, obviamente, eso incluyó la crianza de los hijos/as y los roles y prácticas asignadas a los distintos miembros de la familia. De modo que era común que los/as niñas participaran, de algún modo, de las prácticas militantes.

Ahora, el planteo de Dillon también recupera una revisión de ese imaginario, como si ciertas lecciones no hubiesen admitido la misma centralidad que aquellas vinculadas explícitamente a la causa revolucionaria. La narradora, con su mirada amorosa y posicionada sobre esta tensión, interpela a su madre, a su compañera-madre:

Tendría que haberme enseñado a separarme. Tendría que haberme empujado un poco fuera de su lado en lugar de hacerme lugar en su pecho cuando yo escondía ahí la cabeza para negarme ciega a todo lo que me ofrecían. No, no quería ir de vacaciones con mis primos, no quería quedarme a dormir en lo de mis abuelos ni ver a mis amigas de la escuela porque la aventura con mamá era más grande y nadie más entendía. Tendría que haberme dicho que eso no iba a durar para siempre. Tendría que haberme preparado para sobrevivir en el páramo donde flotaba el polvo de las alegrías y las luchas del pueblo latinoamericano. Tendría que haberme ofrecido alguna herramienta para la vida sobre los escombros además de esa pala con la que cavaba la zanja que me mantenía aislada, yo también intocable como su ropa. (Dillon, 2015, p. 115)

La experiencia amorosa con que Marta lleva adelante el proceso de reconstrucción de la militancia revolucionaria le permite asumir una perspectiva crítica sobre aquella experiencia. Al haber sido parte de aquel mundo y haber sobrevivido a los acontecimientos, los recuerdos oscilan entre el placer y el dolor, entre la vergüenza y el orgullo, entre la recriminación y el goce. Así, la narradora le otorga una carga vital a su proceso de rememoración, donde los momentos cotidianos asumen cierta preponderancia en la narración y se inscriben en el devenir de las experiencias de violencia y/o de clandestinidad:

(...) mamá nos cargaba a todos cada mañana casi sin despertarnos para hacer la hora y media de trayecto entre Moreno y Buenos Aires, para que la clandestinidad que nos había llevado más allá del conurbano no nos quitara tantas horas de sueño. Me acuerdo de los amaneceres mirando desde abajo los aromos prolijamente amputados por la poda, acostada en el asiento de adelante del auto de mamá, pensando en lo largo que se me haría el viaje. Y de despertarme mágicamente a diez cuadras de la escuela, cuando escuchaba de su boca el “Martita” que era santo y seña para que repartiera galletitas entre los chicos, me atara las crenchas como pudiera y controlara que todo el mundo tuviera los zapatos en su lugar.” (Ibíd., p. 86)

V. Entre las certezas y las dudas, entre la crítica y la idealización. Las tensiones identitarias en las producciones de Félix Bruzzone.

En los textos analizados de Félix Bruzzone, la dimensión afectiva también interviene en la construcción identitaria del narrador-protagonista a través de una serie de reflexiones y tensiones en torno a cómo narrar ese proceso de memoria. En otras producciones la experiencia amorosa convocaba a la puesta en duda de ciertas idealizaciones y configuraciones apriorísticas de manera explícita. En el caso de las intervenciones de Bruzzone, la figura del amante idílico y el desplazamiento del objeto amado no son estrictamente puestos en duda sino, ante todo, puestos en suspenso. Esto implica que la idealización del amor aparece y se plantea como un horizonte posible y deseado, pero se desarrolla en el devenir de la experiencia y de la constitución identitaria del personaje a través de sus vínculos afectivos. En este sentido, la construcción identitaria del protagonista permite evidenciar una serie de tensiones vinculadas a los efectos de la represión y a los modos de activación para elaborar esas marcas. En esto, la dimensión del amor admite un rol central.

En primer lugar, la construcción identitaria del narrador se presenta asociada a la de un amante en desplazamiento cuyo amor circula por diferentes objetos idealizados pero que nunca logra realizarse por completo. De hecho, esta es una de sus motivaciones: la de buscar el amor idílico. Pero su experiencia le dicta que esa meta resulta inaprensible puesto que todas las transfiguraciones amorosas confluyen en un objeto amado singular que se presenta como la clave de todas las búsquedas: los familiares desaparecidos. El idilio se suspende porque nunca logra realizarse enteramente el encuentro con los espectros amados de las desapariciones. Se producen escenas de contacto, a través de la operación transfigurativa, pero no la recuperación plena del objeto del amor. Por ello, el amor circula, impulsado por una exploración intensa y por la vocación del encuentro con las pérdidas.

El narrador expresa esta identidad de amante en desplazamiento al reflexionar sobre su relación con Mariano:

Supongo que, en cierta forma, empecé a enamorarme de Mariano. No un enamoramiento como con Maira, mucho menos como Romina. Con Romina había sido amor juvenil, con Maira amor desesperado y, ahora, con Mariano, amor fraternal. O a lo mejor era el amor fraternal que había empezado a sentir

por Maira en el momento en que supuse que podíamos ser medio hermanos.
(Bruzzone, 2008b, p. 93)

La dimensión del amor se invoca ineludiblemente articulada con la cuestión de su hermano nacido en cautiverio en la ESMA. De este modo, la circulación afectiva delimita esa constelación de sentidos en su proceso de reconstrucción de memoria.

Así, puede plantearse una cuestión vinculada a su proceso identitario en torno a las relaciones de parentesco en la esfera familiar. La identidad del narrador-protagonista asume una serie de reconfiguraciones en relación a los vínculos de filiales que permiten reflexionar sobre su condición de hijo de desaparecidos.

Articulada con la reconstrucción de memoria que lleva adelante Urondo Raboy o Raquel Robles, Bruzzone también recupera la figura de la abuela (la abuela Lela) como una parte relevante de su construcción identitaria. En este sentido, los efectos de la represión implicaron un reacomodamiento de los lazos familiares en tanto habilitaron y condicionaron la emergencia de nuevas prácticas y responsabilidades en el seno de las familias afectadas. En estos casos, la presencia de abuelas/os, tías/os y/o primas/os funcionaron como la red de contención más próxima y, en muchas ocasiones, asumieron directamente los roles maternos y paternos en el contexto de la niñez y temprana adolescencia.

Sin embargo, en el caso de *Los topos*, la figura de la abuela Lela no admite una centralidad tan marcada como en otros textos. Su presencia se circunscribe al inicio de la narración y luego irrumpe esporádicamente en diversas partes del texto a través de evocaciones afectivas. Aún así, las alusiones a Lela evidencian una profunda marca en la identidad del narrador. En este sentido y ante la desaparición de sus padres, su presencia oscila entre el rol materno y el rol de abuela y, en esos corrimientos, también lo hace la identidad del narrador-protagonista.

La experiencia con la abuela está inscripta ineludiblemente en el proceso de búsqueda del supuesto hermano desaparecido. De modo que su construcción identitaria se desplaza en el transcurso de esa indagación y, a la vez, tensiona el binomio madre-abuela / hijo-nieto. La escena que narra la decisión de mudarse frente a la ESMA constituye un ejemplo:

Era como si todas las cosas de nuestra familia, que desde ese momento éramos ella [Lela] y yo, dependieran de la necesidad de encontrar a mi hermano. De hecho ella no tardó en vender la casa de Moreno y pedirles a unos amigos

dedicados al negocio del remate de propiedades que le consiguieran un departamento en Núñez lo más cerca de la ESMA que fuera posible. (...) Así, cuando nos instalamos en el departamento, a una cuadra de Libertador, piso ocho, perfecta vista a la ESMA, lo primero que dijo Lela fue que ahora sí íbamos a estar cerca del último lugar donde había estado mamá y de donde había nacido su otro nietito. Dijo así, “nietito”, y se puso a llorar (Ibíd., p. 12).

Algo similar ocurre con las figuras específicas de sus padres desaparecidos. Sus evocaciones no son frecuentes ni centrales en el texto como sí lo son para la construcción del supuesto hermano. Aún así, las marcas de la desaparición están profundamente arraigadas a su relato. Ya se mencionó cómo la figura de las ausencias opera como un vector de la búsqueda amorosa y permite el desplazamiento del idilio en el devenir de la experiencia. En relación al proceso de identidad, la cuestión del hermano admite mayor centralidad y, a su vez, opera como el contacto con sus padres desaparecidos –aquello único que sabe por cierto-.

En esta dirección, la aparición de Maira funciona como un motor de la búsqueda de su identidad. La intuición de que ella sea efectivamente su hermano desaparecido impulsa las acciones del protagonista y, en algún punto, la singularidad de su construcción identitaria. También, se convierte en el modo en que sus padres son citados y transfigurados dentro de la escena afectiva. Aquí la referencia a la biografía de Bruzzone se vuelve ineludible y revitaliza ese pacto de lectura en el cual conviven las referencias biográficas y la ficción.

En resonancia a la ambivalencia amorosa que Ángela Urondo Raboy desarrolla en torno a sus padres, Bruzzone también recupera diferencialmente a las figuras paterna y materna. En el cuento “Otras fotos de mamá”, como se vio, la evocación afectiva hacia su madre se presentaba de manera explícita y sin aludir a la figura del padre.

Pero, dice el narrador de *Los Topos*: “(...) con papá era distinto. Sabía su nombre y, cada vez que lo anotaba me daba la sensación de estar traicionando a alguien, como si escribir el nombre del traidor fuera reivindicarlo” (Ibíd., p. 133). Esto remite a cierto silencio que se gestó en torno a la figura paterna. Como recuerda el narrador:

En casa nunca habían hablado mucho de él. Si lo mencionaban era para hablar mal: no lo querían, no le perdonaban haber dejado sola a mamá. Él también estaba desaparecido, figuraba en las listas, yo lo había leído, y si bien en casa nunca me habían querido dar demasiados detalles, una vez había escuchado a mi abuelo decir algo asó como: ese sí que se lo merecía. (...) Y ahora, malo o bueno, resultaba que yo podía ser medio hermano de Maira. (Ibíd., p. 69)

En este caso, la cuestión del amor, motorizada por la búsqueda de Maira, contribuye a levantar ese manto de silencio familiar y a reflexionar sobre la figura del padre y sus posibles formas de la traición a la causa revolucionaria. Ese imaginario militante entra en cuestión y permite reconfigurar el rol paterno dentro de la organización. En tanto esto sucede, la identidad de “hijo de” incorpora las tensiones que esta cuestión suscita y las contradicciones en torno a la filiación. Las sospechas de su padre son relatadas por Mario, su tío, quien le cuenta la historia de militancia de su padre y afirma que “papá no había sido un infiltrado de la Triple A ni de las Fuerzas Armadas sino un doble agente” (Ibíd., p. 136)⁵⁶.

¿Qué tipo de identidad de hijo puede construir el narrador al reponer estas sospechas de la figura del padre? Allí radica la singularidad en la aproximación al pasado a través de la dimensión de los afectos: la posibilidad de poner en duda y en suspenso los espectros amados y sus marcas sobre la identidad presente. Y a medida que la reconstrucción de la memoria avanza esas marcas y, por tanto, esas formas de la identidad también van mutando de acuerdo a la experiencia. Lo fundamental es que esa búsqueda íntima, amorosa y en permanente desplazamiento del objeto amado, puede dar lugar a zonas de contacto con sus padres desaparecidos capaces de revisar ciertos imaginarios sobre la militancia y sus efectos en los procesos de identificación filiatoria.

La transfiguración de Maira opera como uno de los ejes fundamentales en la construcción identitaria del narrador, quien debe incluso llegar a “ocupar su lugar” para aproximarse físicamente a sus padres. Esa mutación de la identidad es la que habilita el encuentro familiar y el reordenamiento de los roles. Pero también es la condición para la justicia, según la entiende el narrador. Dice el narrador:

Vengar a Maira era hacer justicia también con su padre - y, si éramos hermanos, con el mío- y ser, en cierta forma, su hermano mayor, que también es como ser una especie de padre. Mucha responsabilidad, pensé, pero el plan de venganza estaba claro: buscar al Alemán y matarlo, gente como él había matado a Maira, gente como él era la peste social, el infierno alrededor, cada uno de los enviados del mal que Maira había perseguido en su vida de matapolicías. Ocupar el lugar

⁵⁶ Sobre esta cuestión puede citarse un texto escrito por Bruzzone para la sección Mundos Íntimos del diario Clarín sobre el que profundiza acerca de la figura del padre. El texto fue publicado el 9 de junio de 2012. (URL: https://www.clarin.com/sociedad/hijo-desaparecidos-infinita-busqueda-papa_0_S1P827XnDQg.html)

de Maira, culminar su tarea exterminando al último eslabón de la maldita cadena apestosa (Ibíd.: Bruzzone, 2008b, p. 128)

Así, la construcción identitaria asume un modo de la justicia que, corriéndose de la literalidad, permite comprenderse como una necesidad de dar muerte a ese significante simbólico que configura la idea de padre: ley - norma - autoridad. Ocupar el lugar de Maira es dar curso a esa muerte y, con ella, a la idea de una identidad fija en torno a ser hijo de desaparecidos, revitalizando la dimensión ética de la búsqueda, la conmoción afectiva que implica el contacto con el pasado y con sus fantasmas.

Por último, se puede plantear un contrapunto singular sobre la cuestión de la militancia a fin de complejizar la construcción identitaria de hijo de desaparecido. En este sentido, el posicionamiento de Bruzzone frente a la agrupación H.I.J.O.S. constituye un rasgo particular. Algunas miradas que analizaron las referencias a la militancia en la obra del autor o, incluso, en su propia vida, han puesto de relieve su postura crítica al respecto y su decidido distanciamiento en la participación en el organismo. Sin desconocer esto, resulta pertinente señalar el hecho de la permanente recurrencia a la cuestión de la militancia en sus diferentes textos. En este sentido, a nuestro entender, más que un distanciamiento, opera allí un intento errático pero sostenido de comprender el mundo de la militancia.

En el cuento “Sueño con medusas” en el libro 76, el narrador explora la figura de la medusa como una expresión de su relación con la agrupación. En la insistencia de su novia Romina para que él asista a las reuniones, emergen sus recurrentes sueños de persecución por medusas. Dice:

Era una ronda de nueve o diez personas. Todos, menos uno, hablaban bastante y discutían sobre cosas organizativas. Yo me quedé mirando al que no hablaba: tenía unas manchitas blancas en la parte blanca del ojo y, cada tanto, por el efecto de la luz, las manchitas, que eran más opacas que el resto, se iluminaban y brillaban más. Me entretuve un rato con eso hasta que me preguntaron algo y lo primero que se me ocurrió fue lo de las medusas. Yo sueño con medusas, dije, y como todos me miraron con interés, seguí (Bruzzone, 2008^a, p. 72)

La escena toma una forma vacua y se entremezcla la cuestión onírica con la memoria. En todo caso, expresa el modo en que el narrador comprende y habita el espacio de la organización y donde su identidad “militante” admite la singularidad.

El problema de la militancia traza una continuidad posible entre este cuento y la novela *Los Topos*. En tal caso, las aproximaciones a la agrupación por parte del narrador-protagonista se presentan mediadas por la dimensión del amor y las búsquedas afectivas. En primer lugar, como se mencionó, Romina es el puente que le permite el primer acercamiento a H.I.J.O.S. El modo de expresar su compromiso afectivo lleva a la joven a participar en la agrupación y, consecuentemente, a presionar al narrador para que se incorpore. En segundo lugar, la exploración en torno a Maira también constituye otra forma del acercamiento. En el devenir de la búsqueda, la escena se torna persecutoria en el contexto de un escrache desarrollado por la agrupación. El narrador persigue a Maira, quien logra escurrirse entre los cuerpos y las banderas. Hacia el final de la secuencia, se detiene ante los/as miembros de la organización con el objetivo de recabar información sobre Maira. Allí descubre su condición de mata-policías.

En estas dos escenas la identidad militante se ve atravesada por una suerte de incompreensión que le genera la participación en la agrupación. Una incompreensión que no se asume como una negación o como una mera crítica individual al espacio y a sus repertorios, sino que se instituye como una inquietud recurrente, como una expresión de sus intentos por comprender ese pasado. No hay sólo un distanciamiento sino un merodear por los límites y por intentar nombrar esas geografías de reconstrucción personal y generacional.

Esta segunda serie ha permitido articular la dimensión amorosa al proceso de construcción identitaria de los autores de las poéticas, a través de un vector analítico orientado a problematizar las relaciones de parentesco y las inscripciones filiales en relación a los familiares desaparecidos. En el montaje de estas producciones han aparecido modos singulares de concebir la trama familiar y los arreglos sucesorios, atendiendo a revitalizar los aspectos sociales, políticos e históricos de estas conformaciones. En este sentido, la experiencia de Marta Dillon ha puesto en evidencia, con una fuerte impronta, el carácter público y comunitario de la genealogía familiar. Se sostiene que su participación temprana en la agrupación H.I.J.O.S -como encargada de prensa- contribuyó a desarrollar esta cosmovisión colectiva de la familia. Como se verá en la tercera serie, el componente de la

militancia en la agrupación forjará una forma singular y comunitaria del duelo. Por su parte, Raquel Robles, también militante de H.I.J.O.S durante los primeros años, ha incorporado a su poética un componente asociado a la protección y a la responsabilidad en su rol de hermana-madre. En ello, puede verse una marca de su recorrido por la agrupación que, como se vio, se orientó a desarrollar ciertas prácticas asociadas a la contención mutua y al resguardo colectivo durante las acciones públicas. Ángela Urondo Raboy, también partícipe de la agrupación, ha complejizado, no obstante, la mirada sobre H.I.J.O.S al incluir escenas de conflictos y disputas por ciertas reivindicaciones históricas y generacionales. Asimismo, las poéticas de Bruzzone, quien no ha participado estrictamente como militante de la agrupación, aportan una mirada crítica sobre la militancia, pero no desde una perspectiva desinteresada, sino, por el contrario, impulsada por una inquietud de comprensión. Por tanto, el armado de esta cartografía contribuye a delimitar una superficie de inteligibilidad a la vez, compleja y singular, sobre el asunto.

Las producciones analizadas han dado cuenta de una serie de tensiones constitutivas en los procesos de construcción identitaria de los hijos e hijas. Como se vio, la configuración de la identidad de “hijo o hija de desaparecidos” es tanto recuperada como puesta en cuestión en las escenas de contacto con los “espectros amados”, en un sentido de que ponen al descubierto el problema fundamental por cómo nombrarse ante uno/a y ante el otro. La poética de Urondo Raboy explicitó esta tensión asumiendo el doble carácter de, por un lado, víctima directa de la represión (o desaparecida) y, por el otro, de sobreviviente, ambos componentes fundamentales de su identidad, en un claro diálogo por inscribirse en una genealogía familiar marcada por las prácticas genocidas del Estado. En esta línea, Marta Dillon enmarca su construcción identitaria tensionando la condición de “hija de” a través de la autopercepción como sobreviviente y como (ex) compañera de militancia de su madre. A diferencia de otras experiencias de memoria, la de Dillon está atravesada por los recuerdos de una niñez tardía (ella tenía 9 años cuando su madre fue secuestrada), de modo que vivió y experimentó, con un grado mayor de conciencia, el mundo de la militancia revolucionaria y los años de radicalización política.

La dimensión del amor, posibilitada por su capacidad de dudar de las certezas (siguiendo a Butler), ha permitido poner en cuestión la pretendida coherencia y la inmutabilidad de las identidades que emergen al narrar los pasados biográficos. Allí, la poética testimonial

resulta ser un campo fértil para comprender estas variaciones identitarias, sobre todo, porque desdibuja y entrecruza los límites del testimonio como enunciación del presente y de los dispositivos estéticos como artificios de expresión. En resonancia con lo expuesto, la narradora del texto de Raquel Robles problematiza su condición identitaria a través de la tensión que surge de sus roles como hermana, madre y compañera. En este sentido, la superposición de prácticas y evocaciones, impulsadas por el acto amoroso -incuestionado, pero no idealizado- del cuidado a su hermano, trastoca la conformación de una identidad estable y soberana. Por el contrario, pone en evidencia su carácter social, contingente y, muchas veces, estratégico de la experiencia. *Pequeños combatientes* constituye, como también las producciones de Carri, Urondo Raboy y de Bruzzone, una interpelación a la trama vincular entre tíos/as, abuelas/os y nietos/as. En este sentido, la poética de Félix Bruzzone invoca la figura de un amante idílico en desplazamiento que complejiza su misma condición de hijo de desaparecidos a través de sus múltiples encuentros con sus objetos amados (en *Los topos*) o bien a través del dispositivo de la transfiguración como zona de contacto (en “Otras fotos de mamá”). En suma, en línea con los aportes de Butler y Amado, las poéticas analizadas han encontrado en estas tensiones un modo de politizar el vínculo filial a fin de traducirlo en un acto de interpelación a ciertas construcciones de memoria y a ciertos arreglos tradicionales de la estructura familiar.

Por último, la serie trabajada propicia un territorio de encuentro con otras producciones intelectuales referidas al análisis crítico de la militancia de los años setenta, de sus imaginarios e idearios y de las vinculaciones entre subjetividades y organizaciones político-militares⁵⁷. Esto se debe a la operación hermenéutica que llevan adelante el conjunto de poéticas testimoniales. En efecto, siguiendo los aportes de Ahmed y Butler, se ha pretendido construir una serie de herramientas teóricas y epistemológicas orientadas a deconstruir las idealizaciones identitarias y de ciertos imaginarios socio-históricos en discursos y experiencias contemporáneas. Las críticas a las construcciones de sentido sobre las subjetividades militantes que remarcan su carácter heroico y abnegado han posibilitado una revisión del lugar de los/as militantes familiares en las memorias de los hijos e hijas,

⁵⁷ Existen múltiples trabajos académicos e intelectuales y diferentes líneas de interpretación que analizar estas las problemáticas. Para citar algunos: Pilar Calveiro (2005), Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga (2006) y de Hugo Vezzetti (2009), Claudia Hilb (2014), Laura Lenci (2008), Mariela Peller (2016), Vera Carnovale (2008), Marta Diana (1996), entre otros.

así como también del lugar que ciertos relatos políticos e intelectuales han configurado durante los años de la postdictadura.

Al incluir la dimensión amorosa en el análisis de estas poéticas puede contemplarse los modos en que los autores/as se acercan críticamente a esos imaginarios, los interpelan y los cuestionan en el curso de sus experiencias de memoria. Así, la interpelación que producen está basada en una escena de reconocimiento donde ciertas reivindicaciones políticas son recuperadas y ciertas decisiones, criticadas, a raíz de sus posiciones como hijos e hijas y de sus demandas afectivas. No hay una ruptura marcada con aquellos imaginarios, sino que se revalorizan los puntos de fuga de las subjetividades militantes (de sus padres y madres) en el contexto de los preceptos morales de las organizaciones políticas, sobre todo, porque muchos de esos puntos de fuga estuvieron justificados por acciones impulsadas por los afectos y por la realización de ciertos goces y deseos. Al mismo tiempo, estas producciones de memoria han explicitado las consecuencias y señalamientos que estos desplazamientos de la moral revolucionaria han provocado en las figuras paternas, maternas y en la trama familiar. Así, la perspectiva adoptada se encuadra a una línea interpretativa sobre la militancia revolucionaria orientada a comprender ese universo de sentidos de manera compleja e históricamente situada.

Capítulo Sexto

Tercera Serie: El amor y una forma singular del duelo

I. Duelo, sepultura sensorial y escenas públicas de afección.

Las experiencias de memoria analizadas contribuyen a poner en evidencia diferentes modos de comprender la elaboración del duelo y sus expresiones sobre lo público. Esta serie de poéticas testimoniales invocan formas del duelo que tensionan los límites de lo íntimo e instauran su resonancia en la esfera de la comunidad, como si en ese rito compartido las posibilidades de lo común adquirieran una cualidad diferente. La “sepultura sensorial”, utilizando el concepto de Pierre Fédida (2003, citado en Didi-Huberman, 2008, p. 285), permite construir una figura de la ausencia que deviene “carne y gesto” - o bien, “sombra encarnada” (Didi Huberman, 2008, p. 285)- y reinscribe la tentativa de dar cuenta de la pérdida en su doble condición: reconstruyendo su experiencia y exigiendo un modo de justicia y reparación. Didi-Huberman traduce este compromiso ético a través de una variación sobre las figuras de la luz y la sombra:

Todo cuerpo sumergido en la sombra, en una sombra de la que no sale, es un cuerpo invisible. Pongámoslo a la luz y se hará visible, sin duda, pero no por ello dejará de proyectar una sombra en algún lugar: su sombra, su parte de misterio. En todos los casos sombra, poder omnipresente de la sombra, ese suplemento intangible de oscuridad al que se enfrenta toda visibilidad en algún momento. (Didi-Huberman, 2008, p. 281)

Las “formas estéticas del duelo”, como sugiere Amado, devienen entonces documentos de la historia e interpelaciones de justicia. En este sentido, las prácticas en torno al duelo admiten dos niveles: el primero, refiere al acto mismo de producir una reconstrucción de memoria a través de la cual se reflexiona y se construyen sentidos acerca de los acontecimientos del pasado. Luego, el segundo, remite a los modos en que ese acto se expresa en las poéticas.

En el primer caso, la experiencia amorosa del duelo se configura en torno a un modo del “trabajo de la elaboración”. En este sentido, como lo define Daniel Feierstein (2012)–

específicamente vinculado a los procesos genocidas- el trabajo de elaboración se presenta como un “intento de generar una acción crítica y éticamente responsable, cuyo objetivo es avanzar en un proceso de producción o reconstrucción de sentido, (...) que busca poder superar el poder de las resistencias inconscientes (...) (y que) que resulta imposible pensarlo por fuera de la relación con otros, es decir, que implica, ante todo, un proceso social e histórico.” (Feierstein, 2012, p. 82).

Así, el “trabajo de elaboración”, retomando los aportes de Freud y LaCapra (a través del concepto de “working-through”), constituye una forma significativa de comprender el pasado de violencia y/o dolor a fin de reordenar los acontecimientos en la biografía de uno/a de manera tal que habilite una interpretación reparativa sobre las identidades afectadas. Puede trazarse aquí una articulación entre este concepto y el de “lectura reparativa” propuesto por Eve Sedgwick (2003) y desarrollado en la Parte I de la presente tesis.

Este “trabajo de elaboración”, al igual que la “lectura reparativa”, implica una tarea ética y responsable sobre la reconstrucción de los sentidos del pasado. Tanto Sedgwick como Feierstein asumen las concepciones sobre el duelo y sus modos de elaboración como experiencias que trascienden la mera cuestión psíquica e intervienen en otros planos de incidencia, como el intersubjetivo, el social y el histórico. Al pensarse como experiencias integrales de reconstrucción, las dimensiones corporales y afectivas se presentan como instancias ineludibles para llevar adelante el proceso.

Estas experiencias afectivas del duelo se conciben también como parte de una escena de contacto donde efectivamente es posible, como sugiere Fédida, “tocar el dolor” y convertirlo en un acto melancólico “activo”, cuya agencia es asumida con vitalidad y de manera comunitaria. Dice el autor:

En un mundo que deshace los cuerpos vaciando la imagen de su poder genealógico [...], se pierde la ausencia. [...] Si todavía queda alguna posibilidad de tocar el dolor humano, será a través de las formas fantasmales de los aparecidos de un duelo inconsolable (Fédida, 2003, p. 195-196, citado en Didi-Huberman, 2008, p. 283).

Aproximarse en comunidad a ese dolor es asumir que las mismas prácticas que subyacen a las causas de ese sentimiento (la activación política, la reivindicación revolucionaria)

también invocan escenas colectivas de agenciamiento, capaces de ser resignificadas en el tiempo presente. Tocar el dolor es explorarlo, desplazarse por sus límites, reconocerlo como parte constitutiva de una afección pública y, por tanto, como un modo de convertir lo inconsolable de la pérdida en un lamento capaz de producir un modo de justicia y un ejercicio crítico de recordación.

En el segundo nivel, las prácticas referidas a los modos del duelo deben atenderse desde la singularidad de cada poética testimonial. Existen, sin embargo, ciertos aspectos recurrentes en las formas de expresión y, como se intentó analizar, el legado del repertorio de acción de H.I.J.O.S tiene una fuerte incidencia en estas experiencias. En este sentido, los desplazamientos públicos (recorridos, viajes y los vagabundeos) y las escenas comunitarias de reflexión, reunión y búsqueda adquieren una centralidad ineludible en el desarrollo de estas prácticas.

En *Papá Iván*, la práctica de la elaboración del duelo se ve habilitada, entre otros factores, por un desplazamiento de la directora en el tren Sarmiento. En el marco de ese recorrido y en la sucesión de imágenes que bordean las zonas urbanas y suburbanas del oeste bonaerense, se lee la carta del padre desaparecido y se intercalan los testimonios y los registros de archivo. Ese desplazamiento permite “tocar ese dolor” y convertirlo en una expresión de la elaboración personal. Así lo evoca María Inés Roqué: “Vivo con la presión de decir, de decirles a los otros lo que a mí me pasa con esto. Y finalmente es algo muy mío con mi papa. Es como si no se lo pudiera decir a nadie más” (Roqué, 2003).

En *M*, Nicolás Prividera también asume en primera persona la tarea de explorar los espacios habitados por su madre, atendiendo a construir zonas de encuentro capaces de traducir la experiencia del dolor en actos de elaboración del duelo. Éstos se ven impulsados por la circulación del director y su hermano, buscando recuperar de manera sintiente cada rastro de su madre desaparecida a fin de poder reubicar el lugar de aquella ausencia en su biografía. La aproximación insistente al INTA y los vagabundeos por el predio, le permiten al director indagar en las oficinas, papeles y carteleras, recorrer el territorio abierto y el

espacio de la escuela, donde su madre y sus compañeros/as desarrollaron las actividades laborales, de militancia y de alfabetización.

Allí, se destaca una secuencia particular: en un plano medio, Nicolás se detiene ante un árbol y se lo advierte contemplar un retazo de hojas. Un corte y un plano detalle posiciona la atención ante un pequeño fruto; Nicolás lo extrae y lo abre. Al volver al plano medio, el protagonista-director se lleva una mitad del fruto a su nariz y lo huele. Un nuevo corte y un primer plano de perfil, con foco oscilante entre el fondo y su rostro, expone una figura pensativa, reflexiva y tenuemente azotada por el viento, las ramas y las hojas. Por último, la cámara se pierde en el recorrido errático del árbol. Concluye con una placa sobreimpresa que lee: “El preanuncio de algo más violento”.

Como se mencionó, ese espacio ha sido el lugar donde Marta desarrolló su tarea laboral y militante (seguramente, transitado y conocido hasta en sus más mínimos detalles). Ha sido el espacio donde forjó los lazos políticos y las articulaciones gremiales. La secuencia descrita escenifica ese contacto actual con la figura materna a través de una experiencia del tacto con el dolor.

Se puede afirmar, entonces, que existe una política del dolor, o mejor, una forma política de asumir el dolor y las superficies que de esa sensación emergen. Esto es así porque, como sugiere Ahmed (2015), “el dolor involucra la socialidad de las superficies corporales (incluyendo las superficies de los objetos) que salen a la “superficie” en relación una con otra” (Ahmed, 2015, p. 64). En este sentido, exponer un dolor ante y con otros/as atañe al hecho de desplazarse de una fetichización de la herida y poder elaborarla en un marco social compartido. Esto no quiero decir que la sensación dolorosa no pueda ser vivida en la soledad. Esto, en efecto, ocurre, pero esa superficie siempre tendrá un componente público y comunitario; en otras palabras, el dolor podrá experimentarse en solitario, pero nunca de forma privada.

Por otro lado, Ahmed, al recuperar una discusión con Wendy Brown, reflexiona sobre las limitaciones de considerar a la herida como una forma excluyente en la identidad de los sujetos sociales. Como se vio, las experiencias de memoria analizadas se han orientado a conjurar, de múltiples formas, la herida provocada por las prácticas represivas del Estado y han evitado traducirlas en expresiones unívocas de la identidad, precisamente, al rechazar todo intento por “separar a la herida de la historia de “haber sido herida” o lastimada”

(Ibíd.). En todo caso, esta forma política del dolor se ha transfigurado en una serie de procesos de identificación socialmente complejos, con sus tensiones constitutivas e históricamente situadas.

La experiencia de Albertina Carri puede leerse en esta línea. *Los Rubios* construye un modo de elaborar la pérdida que se impulsa desde una pequeña comunidad de técnicos cinematográficos y la configuración de escenas afectivas. El equipo sale del espacio de lo íntimo y, sin romper con él, lleva el proceso a la esfera de lo público. En este sentido, encara una serie de desplazamientos urbanos y rurales a fin de re-habitar los espacios marcados por los afectos familiares y la represión. Así, se comprende que ese dolor por la desaparición se elabora en ambos territorios, en el íntimo y en el cívico, y de manera compartida. El lazo amoroso que se entabla en el equipo se articula con esa exploración afectiva que invoca la búsqueda de sus padres desaparecidos. Ese es el carácter experiencial de estas memorias: habitar en tiempo presente los recorridos de un pasado posible, transfigurarlos en experiencias actuales, de contacto amoroso, de enojos y reclamos; se trata, en suma, de traducirlos en territorios de memoria, capaces de ser transitados y actualizados. En este sentido, puede comprenderse la expresión de Ahmed: “El dolor no es simplemente el efecto de una historia de daño: es *la vida corporal de esa historia*” (Ahmed, 2015, p. 68 – las itálicas son del original-).

Estas poéticas del duelo comparecen ante una mirada singular sobre las decisiones de sus padres. Más aún, precisan de una interpretación sobre aquello para poder llevar adelante el trabajo de la elaboración. En este aspecto, se puede plantear un contrapunto con Ana Amado (2009) quien sugiere: “En sus películas, Carri y Roqué se lamentan, como Antígona, por el cuerpo deseante de sus padres, arrastrados por ese deseo a la muerte, a una muerte fuera de la ley que les negó cadáver y sepultura, les privó del espacio para un duelo localizable y circunscrito. Un duelo que, en parte, pretendió cumplirse con sus películas, aunque concluyen reconociendo su imposibilidad”

Efectivamente, las prácticas genocidas del Estado negaron el “cadáver y la sepultura” e impidieron la materialización de un “duelo localizable y circunscrito”. Pero, desde nuestra perspectiva, ello no constituye una “imposibilidad” de elaboración sino un modo particular de elaborarlo, puesto que éste se comprende en un sentido más amplio y asociado a una

construcción de sentido más general habilitada por la experiencia de memoria. Así, la práctica del duelo se asume en su complejidad y en su capacidad de producir imágenes y narrativas, aún limitadas e incompletas, sobre los acontecimientos. Esta mirada productiva del duelo no excluye la función ética de la memoria (ya mencionada varias veces a lo largo del presente trabajo): aquella que disputa sentidos públicos sobre la historia, reordena los eventos en las biografías personales y produce una interpelación de justicia y de responsabilidad hacia los culpables de los crímenes de la dictadura.

Hacia el final de su película, María Inés Roqué invoca una reflexión singular en referencia a esta discusión. Afirma:

Hice la película para entender por qué había hecho lo que había hecho, y quién era en medio de todo eso. Y creo que más o menos lo entendí. Creo que siempre me va a quedar la pregunta, de si se cuestionó en algún momento, aunque sepa que le dolía y aunque sienta que es tal su pérdida, siempre me va a quedar la pregunta. (...)

No tengo nada de él, no tengo una tumba, no existe un cuerpo, no tengo un lugar donde poner todo esto. Yo creía que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta que no lo es, que nunca es suficiente. Y ya no puedo más, ya no quiero saber más detalles, quiero terminar con todo esto, quiero poder vivir sin que esto sea una carga todos los días y parece que no puedo (Roqué, 2000)

María Inés explicita esa ineludible inquietud por la elaboración y la orienta según una comprensión fragmentaria de lo ocurrido. La película le ha servido para aproximarse a la figura de su padre, a las decisiones asumidas y a los efectos de tales opciones. Fue necesario recuperar y montar esos testimonios, esas imágenes y aquella carta a fin de intuir ciertos caminos de elaboración. También sabe que resulta imposible la sepultura fáctica del cuerpo de su padre y cualquier evocación, narrativa o imagen, que tome esta prerrogativa será significativa pero en otro nivel de la elaboración (por ejemplo, en el nivel simbólico y/o comunitario). En el plano fáctico, la elaboración se entronca con la demanda ineludible de la aparición del cuerpo, como bien lo sabe María Inés (y todos/as los autores/as y directores/as).

La experiencia del amor como vector de búsqueda y como forma constitutiva de estas construcciones identitarias, permite situar a la pérdida en una escena de reconocimiento que asume esa falta como un modo del vínculo paterno/materno-filial. Es, en efecto, una forma del testimonio que da cuenta de un lazo interrumpido por la acción represiva del Estado pero recuperado por una experiencia afectiva de memoria. En este sentido, Ahmed afirma:

“La pérdida implica el reconocimiento de la deseabilidad de lo que se tuvo alguna vez: quizás tenemos que amar para perder” (Ahmed, 2015, p. 240).

Una política del dolor implica también una política del duelo que no intenta “dejar ir” al objeto perdido, como afirmara Freud en sus tesis sobre el duelo y la melancolía, sino que impulsa el deseo de mantener vivo el vínculo con aquello que se pierde. No hay vocación de distanciamiento, hay un acto afectivo de aproximación. Phyllis Silverman y Dennis Klass (1996) en *Continuing Bonds: New understandings of grief*, revitalizan la condición ética de esta postura y sugieren que la orientación de un duelo no es “dejar ir” sino “negociar y renegociar el significado de la pérdida con el paso del tiempo” (1996, p. 19), un modo de la melancolía que interpela a la figura de la ausencia: se aproxima, la cuestiona, la contacta y la reactualiza. Y en ese proceso de negociación entran en consideración otras figuras amadas (u objetos del amor) que contribuyen al trabajo de elaboración del duelo y participan en la comprensión de lo ocurrido: Azucena Rodríguez (la madre de María Inés Roqué), Tere (la abuela de Ángela Urondo Raboy), Lela (la abuela de Félix Bruzzone), el hermano menor de Raquel Robles, Naná (la hija de Marta Dillon) y Furio (el hijo de Marta Dillon, Albertina Carri y Alejandro Ros), el hermano de Nicolás Prividera, el equipo de filmación de Albertina Carri, entre otros/as.

II. ¿Quién te creés que sos? y el proceso de elaboración de Ángela Urondo Raboy.

Ángela Urondo Raboy, por su parte, traduce esta política del dolor en una poética del duelo, donde el acto melancólico de elaboración se inscribe en la trama específica de la memoria como escena de contacto: recuperar afectivamente las figuras de sus padres desaparecidos, conocer su historia y su biografía y, a la vez, exigir justicia. Dice la narradora en el texto “Duelar”:

Ahora puedo llorar a mis padres, a mi hermana, a los abuelos. A pesar de tamaña ausencia, soy feliz porque tengo la posibilidad de conocerlos, amarlos y dolerlos. Y de exigir justicia. Por ellos y por mí. Por los vínculos irrecuperables que, habrá que aceptar, se han perdido para siempre. (Urondo Raboy, 2012, p. 241)

En este primer nivel de la elaboración, la narradora construye un modo de llevarlo adelante a través de un montaje de documentos y registros heterogéneos. En esa superposición

expresiva, Ángela Urondo Raboy reordena los acontecimientos de una forma singular que le permite reconstruir ciertos sentidos sobre lo ocurrido atravesando diversas escenas de enunciación, propias y ajenas: relatos periodísticos, cartas familiares, reflexiones intelectuales, actas oficiales de la policía, etnografías poéticas en primera persona, poemas y prosa.

Este entramado le confiere la posibilidad de materializar la lectura reparativa a través de un acercamiento por múltiples entradas a los eventos del pasado. De este modo, su experiencia de memoria se propone como un recorrido intenso por el proceso de encuentro con las figuras de sus familiares desaparecidos. La narradora explicita la tensión entre el carácter ético-político de su reconstrucción y la vocación profundamente personal de la tarea. En “Incondolentes”, afirma:

Cuando empecé a poder decir que era hija de padres desaparecidos, eso para mí era como contarle a la gente que mis padres acababan de morir. No hay condolencias, nadie dice: “lo siento”. Creen que ya fue todo, hace mucho tiempo, veinte, treinta y cinco, cuarenta o cien años atrás y no se dan cuenta de que, para una hija recién enterada, es como si los padres se acabasen de perder. Nunca está completo este duelo tardío, solitario, a destiempo (Ibíd., p. 228)

La escena del duelo que se presenta recupera una condición fundamental de esta tensión entre lo político y lo personal: la referencia a un trabajo de elaboración desarrollado a “destiempo”, un duelo tardío. De allí, su singularidad. El aparato represivo impidió la sepultura de los cuerpos de los/as desaparecidos/as y la posibilidad del duelo en aquel momento, de modo que su recuperación años más tarde, sea simbólica o fáctica, habilita un trabajo de elaboración desfasado. En este sentido, cuando Ángela pudo nombrarse como hija de desaparecidos (incluso con las tensiones ya señaladas en el capítulo precedente), su duelo tomó otro curso y otras modalidades de expresión. Las formas del amor, en este caso, producen una orientación particular al trabajo del duelo: aún a destiempo, la mirada afectiva de Ángela permite resituar sus vivencias y su proceso identitario e incluirse en una genealogía familiar reconocida y legalmente adoptada.

En el segundo nivel de la elaboración y como fue sugerido anteriormente, el duelo toma la forma de una serie de desplazamientos y viajes motivados por la necesidad de construir esa zona de contacto con los espacios de la niñez y las marcas de la represión. Ángela narra una

secuencia de viajes a la provincia de Mendoza impulsada por la intención de acercarse al lugar donde sus padres fueron desaparecidos y asesinados, y, también, por su participación en los juicios por los crímenes de lesa humanidad. En esa insistente tarea por producir encuentros con los espacios y figuras del pasado, narra:

Mendoza es lo más cerca que puedo estar de mi madre. Ir es siempre una mezcla loca de felicidad y honda pena. A veces, llama con alguna excusa, estreno de placa, promesa de mural, poemas, canciones, algún vino tinto y una tormenta de memorias involuntarias, a puro golpe emotivo. Hay que ir, marcar *ese* lugar. Ese último lugar, donde...*dónde*. Marcarlo. Mi lugar. Pasa que *Merdoza* me debe un par de cosas... (Ibíd., p. 62)

El entramado afectivo, atravesado por la felicidad y la pena, por el amor y la ira, permite traducir la experiencia de esos viajes en verdaderos territorios de memoria, donde la marca actual resulta vital para la reconstrucción de los acontecimientos y el reordenamiento en su biografía. Mendoza o *Merdoza* constituye un espacio profundamente intenso para Ángela Urondo Raboy, que requiere de su circulación y de su demarcación como una instancia necesaria para su duelo. Intervenir Mendoza con su presencia y sus recorridos implica construir un marco de reconocimiento de su pasado, fundamental para dar cuenta de esa reparación simbólica. Ante ella, la provincia se presenta “misteriosa y reveladora” (Ibíd.), pero capaz de invocar escenas comunitarias de memoria. Dice, en uno de sus viajes:

Mendoza, finalmente, convoca e invita a que otros también vayan acercándose. De a poco, familiares, amigos, conocidos, desconocidos, vecinos y hasta los menos entrenados en materia de recuerdos públicos se van animando a participar... Van haciendo propia la historia, los lugares, la memoria..., cada cual a su forma suma lo suyo. Me alegra, me alivia cada vez que alguien se hace dueño de compartir ese pedacito de Alicia o de Paco...de esa ausencia, que les pertenece tanto como a mí. (Ibíd., p. 63)

En esta misma línea, la experiencia de la vigilia del juicio a los genocidas se convierte en un ritual colectivo de memoria y en una escena de afección pública. Convocados en la esquina de las calles Remedios de Escalada y Tucumán, en Guaymallén (Mendoza), vecinos/as, familiares y compañeros/as comienzan un recorrido por el territorio que, en el relato de Ángela, se traduce en un “verdadero ejercicio de la memoria colectiva” (Ibíd., p. 71). Esta experiencia social de la memoria permite una reapropiación de los espacios en cuestión y en la medida en que se transitan, se producen encuentros y conversaciones fundamentales para el proceso. La narradora relata cómo un vecino “golpeándose el pecho

y diciendo en voz bien alta: “¡Yo estuve ahí y vi cómo golpeaban y llevaban a tu mamá!” (Ibíd., p. 72), lo que le posibilita una reflexión particular al respecto: “(...) pienso que lo que le hicieron a mamá se lo hicieron un poco a él también, la represión fue contra los dos y contra todos (...) (Ibíd.)

En resonancia con el final de *M* de Nicolás Prividera o de *Aparecida* de Marta Dillon, la narradora recupera el sentido comunitario de esta forma de elaboración del duelo y la necesidad ineludible de hacerlo en el marco de un pedido de justicia.

Luego de transitar por la plaza, se llega a los tribunales y se lleva adelante el acto central. Allí, Urondo Raboy reflexiona:

Mucha gente joven participando pacíficamente de este ritual de celebración de la memoria (que no es otra cosa que ver al futuro) y la justicia (es decir, la libertad). Queda clara la condena social a los genocidas (Ibíd., p. 73)

Por último, resulta relevante recuperar el carácter corporal del proceso del duelo que lleva adelante la narradora. En un breve texto llamado “Leche” del último apartado de la poética testimonial, reafirma la condición material de la memoria:

Cuerpo agrio, encerrado en un dulce sueño que parece más real que la vida misma. Cuerpo melancólico, que no deja de extrañar ese olor que alguna vez fue su alimento. Cuerpo que no asume la interrupción, ni el paso incommovible de los años. Cuerpo fiel, transpirando eso mismo que su estómago rechaza, negándose a otra parecida, sustituta, intragable leche. Cortada, falsa, leche ajena, impropia. Tras el destete violento todas repugnan y ese olor, ese dolor, ese duelo persisten en los sueños y es memoria corporal manifestándose por cada uno de los poros. (Ibíd., p. 224)

La materialidad del cuerpo es una dimensión ineludible en estas escenas comunitarias del duelo. Como se mencionó, la genealogía reinscribe esta condición en las prácticas y repertorios de acción de la agrupación H.I.J.O.S. y resulta ser una zona recurrente en las reconstrucciones analizadas.

III. *Pequeños combatientes* y el proceso de elaboración del duelo de Raquel Robles

Tanto Jonathan Flatley en su relectura de Walter Benjamin como Judith Butler en la suya de Antígona, han recuperado la condición productiva de la melancolía de cara a un trabajo de elaboración de un duelo. En ambos casos, los gestos melancólicos pueden intervenir

sobre la esfera de lo público asumiendo ciertas interpelaciones, desafíos y demandas comunitarias por la construcción social de esa pérdida.

En este sentido, la escena de enunciación construida por Raquel Robles busca poner de relieve ese acto de elaboración del duelo en el proceso de su escritura. En este sentido, el hecho de narrar las sensaciones de dolor y de miedo, pero también aquellas de amor y placer, contribuyen a comprender lo ocurrido y reubicar los acontecimientos en el devenir de su historia.

La figura de la amiga de sus padres constituye un vector de ese modo de elaboración: mediante su contacto, los niños pueden animarse a llorar desconsoladamente, disfrutar de paseos, emocionarse y estremecerse con algunas anécdotas de sus padres. Ese encuentro afectivo recupera un gesto melancólico que se propone reparativo en el sentido de que reordena las ausencias en la biografía, a través de un acto interpretativo sobre lo ocurrido y canalizado por un contacto amoroso.

La necesidad de poner en palabras la experiencia del duelo es una cuestión recurrente en el texto: “¿Por qué nos pasa todo esto?” se pregunta el hermano e interpela a la narradora. Su respuesta expresa esta necesidad: “Yo no supe qué contestarle, pero le prometí que algún día se iba a terminar.” (Robles, 2013, p. 133)

En cuanto a ese segundo nivel de la elaboración, *Pequeños combatientes* presenta, como lo hacen otras, la secuencia de un viaje o un traslado como un rito necesario para la experiencia de memoria. En este caso, el viaje en tren a Tucumán durante las vacaciones de invierno opera en esta dirección. Allí se narra un encuentro familiar en la casa de una tía, a partir del cual se reflexiona, entre otras cuestiones, acerca de las decisiones de sus padres por incorporarse a la militancia revolucionaria. Durante esas conversaciones, los/as niños/as escuchan por primera vez, en la voz de los/as adultos/as, una serie de reclamos y críticas orientados a cuestionar el camino emprendido por los/as militantes. Dice la tía de Tucumán: “Eso fue un suicidio, una irresponsabilidad total, con dos nenes chiquitos, se tendrían que haber ido cuando todavía se podía, era evidente que todo iba a terminar mal, se lo dije mil veces” (Ibíd., p. 113).

Contrariamente a los comentarios de la amiga de sus padres, estas reflexiones exponen un costado poco visitado por los niños a lo largo del texto. Los chicos, por tanto, recuperan

esta perspectiva y la ponen en relación con las otras miradas en torno a la militancia, lo que produce que el reordenamiento de la experiencia traumática de su niñez sea una actividad compleja y profundamente creativa. Esa misma complejidad que supone atender y hacerse cargo de esta serie de cuestionamientos y valoraciones sobre la militancia de sus padres hace que el proceso de elaboración sea efectivamente productivo y, a la vez, transforme la melancolía en una instancia activa de interpretación del pasado.

Otro aspecto fundamental de la escena de elaboración familiar es que se desarrolla en un espacio afectivo en el que conviven el dolor y el divertimento. Una expresión de esto es el relato del cumpleaños de la narradora durante su estadía en Tucumán y sus recuerdos de todos los momentos placenteros que la celebración admite: cocinar, jugar, charlar, recibir regalos. O bien, el hecho de conocer a otros familiares de la provincia norteña, lo que implica aproximarse a otras facetas e historias de su familia.

En definitiva, la escena del viaje opera como esa experiencia de elaboración a partir de transitar nuevas geografías, desarrollar otras prácticas e incorporar nuevos relatos. La estadía en Tucumán les permite ocuparse del duelo en tanto experiencia compartida que habilita determinadas construcciones de sentido y, por tanto, una representación posible de aquellas ausencias.

IV. El amor y la elaboración del duelo en *Aparecida*.

Marta Dillon, hacia el final de *Aparecida*, relata el proceso de preparación del ritual de duelo y de entierro de los restos de su madre. La narradora comprende que la aparición de los restos óseos no necesariamente implica automáticamente comenzar el proceso de duelo. Es necesario, ante todo, la decisión y la acción de llevar adelante una operación específica, la del trabajo de elaboración. Dillon expresa esa tensión en clave afectiva y corporal:

Me levanté y atravesé el cuarto en el que Albertina dormía en una cama en la que podríamos haber entrado seis de nosotras, entré al baño y puse a llenar el jacuzzi, tenía la esperanza de que ella se despertara y viniera a meterse conmigo. Que me sacudiera el cuerpo, que pudiera temblar de cualquier cosa que no fueran arcadas, quitarme esa gravedad insoportable. Los huesos de mi madre se habían transformado en un ancla, no me dejaban mover. No podía hacer nada con ellos todavía, mamá había vuelto a su limbo, no se había inscripto su muerte, no la había acompañado a ninguna morada; ni siquiera me

había animado a verla. Yo estaba otra vez a la espera, con una cadena que desde adentro del cuello tiraba hacia el fondo, hacia esa angustia que no terminaba de nombrarse; ella había aparecido pero su muerte seguía desatendida. (Dillon, 2015, p. 157)

Dillon señala la necesidad de “atender a esa muerte” a fin de darle un sentido en su biografía para “dejar de ser hija en una alquimia incandescente y que el gozo de la libertad me envuelva porque ya nos habríamos dado todo, ella a mí, yo a ella, cada quien en su tiempo, cada una a su sustancia, mi nombre en el papel, el suyo en el cielo; ya no un fantasma sino un ancestro” (Ibíd., p. 191).

La forma en que ese proceso de elaboración se encarna es a través de un ritual de duelo comunitario, público y festivo. Dillon construye una “sepultura sensorial” orientada a elaborar afectiva y colectivamente el duelo de su madre, a través de la reinserción de sus restos en la comunidad. Así, la figura materna “aparece” en el espacio de lo público entre los cuerpos que la aman (y la amaron), trastocando los largos años de su ausencia y desaparición. El ritual, construido comunitariamente, deviene un encuentro corporal y amoroso donde

(...) cada una había tomado con su arte un fragmento de la urna y mientras la luna subía la cuesta de la noche la superficie blanca se fue poblando de imágenes y deseos, de mensajes, de clamores, de consignas; una forma se entrelazaba con la otra como se enhebran las experiencias para, en un momento alucinado, creer que la vida tiene una razón, como si estuviéramos conjurando las primeras preguntas que nunca dejan de formularse, por qué, por qué yo, por qué vivo —y por qué escribo. Nadie las enunció —son inconfesables. Pero ahí estaba la urdimbre y éramos nosotras y nuestras voces los hilos que la atravesaban para formar la tela que a todas nos abrigaba. (Dillon, 2015, p. 193)

El relato muestra cómo este proceso asume una condición intensa, y, sobre todo, cómo se convierte en un acto político que canaliza una expresión de vitalidad asociada a históricas demandas de justicia y búsquedas generacionales. La encarnadura pública de ese proceso de entierro y duelo reconfigura el lugar de los afectos y delimita una superficie compartida de intervención.

Esta idea del duelo puede leerse en articulación con otro texto de la autora publicado en 2004 y reeditado en el 2016: *Vivir con virus. Relatos de la vida cotidiana*. En el nuevo prólogo, Dillon afirma:

Este es un libro sobre el duelo y la fiesta. El duelo recurrente que se instala cada vez que aparece, como el dibujo de un rayo sobre el telón de la noche, la conciencia de la muerte. La fiesta que alumbra ese contraste, la intensidad que ofrece saber que todo se termina, todo pasa, no hay nada más que estar presente. Ahora. (...) Así como aprendí que no es posible apresar más que ese latido fugaz que ahora mismo dice mi nombre, aprendí también que no hay vida para mí fuera de la trama colectiva, de la amistad, del afecto, del reconocimiento en los ojos de otra, de otro. Es en la comunidad donde existe, resisto, amo (Dillon, 2016, p. 11-12)

El texto recupera su experiencia de vida a partir del diagnóstico positivo de VIH y convierte ese duelo permanente en un acto ritualizado de resistencia corporal y compartido con otros/as. Encuentra en la dimensión afectiva un lugar ineludible de enunciación y, como en *Aparecida*, traduce su proceso de elaboración en una suerte de puesta en acto festivo de la melancolía. Las evocaciones y gestos amorosos son ineludibles y necesarios para llevar adelante el trabajo de elaboración, así como la construcción vincular con la comunidad. Es allí donde Dillon encuentra el amor, tanto en *Vivir con virus* como en *Aparecida*. En este sentido, tanto el secuestro de su madre como el diagnóstico del VIH producen una zona de contacto que ubican las experiencias de Dillon en escenas recurrentes de afección, supervivencia y elaboración comunitaria del duelo.

En el caso de *Aparecida*, esta condición política del ritual del duelo también se expresa, en un nivel más explícito, cuando la narradora recupera la presencia del “camión militante” como coche fúnebre “rodeado de banderas, las de H.I.J.O.S., la de Madres y Familiares, las de las agrupaciones políticas” (Dillon, 2015, p. 202) o de “unos fusiles rellenos de cuentas rojas, la hoz y el martillo, la leyenda ¡Hasta la victoria siempre!” (Ibíd., p. 192).

Marta Dillon relata el proceso de preparación, más que el acontecimiento del ritual. Probablemente, la dificultad de traducir en palabras aquella experiencia haya sido la razón para mantener la intensidad del momento en otro registro que el escrito. O tal vez, la necesidad de preservar en un plano más íntimo ciertas experiencias de gran movilización

personal y/o generacional. La cuestión es que esa preparación efectivamente movilizó un acontecimiento público:

(con) más de trescientas personas (que) nos esperaban, con banderas y flores bajo un cielo gris plomo que se contuvo y no cumplió con el pronóstico de lluvia. Mamá viajó en una cureña hecha con un carro de cartonero y cubierta con una bandera argentina hasta la puerta de la que había sido su casa, la habían construido los familiares de desaparecidos de ese extremo oeste del conurbano bonaerense, los mismos que nos ayudaron a hacer las baldosas que pusimos en la vereda en honor de ella, del Negro Arroyo, de Gladys Porcel. A su paso se sumaron los vecinos, cientos de manos dejaron a su lado claveles blancos y rojos. (Ibíd., p. 202)

V. La transfiguración y el duelo en los textos de Félix Bruzzone

Los textos citados de Félix Bruzzone, al igual que las poéticas testimoniales analizadas en el curso de la investigación, explicitan esa forma del duelo que no se orienta a “dejar ir” la pérdida sino a mantenerla cerca, vitalmente presente. El autor asume esa con-vivencia con los espectros amados en permanente desplazamiento, como si su acecho fuera un modo de interpelar las marcas del pasado y de elaborarlas en la experiencia del presente.

En la escena del duelo, el gesto político está en reubicar los nombres de las ausencias (víctimas de la represión) y producir un acto de reconocimiento sobre lo público, traduciendo la práctica melancólica de elaboración en una zona de aflicción comunitaria donde el dolor es vivido por y con otros/as. Así, el narrador de Bruzzone enuncia esos nombres y, en la evocación, los sujetos amados se reinscriben en su biografía. Dice:

Pensé en mamá y en Maira, que también perdieron todo y que sin embargo me tenían a mí. También pensé que afuera, en algún lugar, todavía estaban Mica, Mariano, Romina, mi probable hijo: ellos podían buscarme. No iba a ser fácil, yo iba a estar como abajo de una montaña, de un país de nieve, pero quizás cada tanto pudiera asomarme, mirar, y ellos entonces podrían ver mi cabeza negra - o de otro color, según la tinte - en medio del blanco (Bruzzone, 2008b, p. 176)

La escena de transfiguración ubica en la genealogía de la exploración afectiva a la madre desaparecida, a Maira y a todos los “objetos” del amor, como si ese “amante en desplazamiento” reconfigurara un modo colectivo de elaboración del duelo. Sin nombrar a todos/as ellos/as, el ritual se vería obturado e imposibilitado de materializarse. Por tanto, el

narrador les otorga ese marco de reconocimiento y los interpela en el mismo acto de enunciación. Nombrarlos es también invertir la búsqueda: “ellos podían buscarme” o lo que Didi-Huberman reconocía como un “acto de ver”. Las ausencias son activas y miran, participan de la búsqueda en tanto se las reconoce como instancias productivas de los procesos de memoria.

Asimismo, los textos de Bruzzone asumen ese doble nivel de la práctica estética del duelo y convocan una serie de desplazamientos territoriales y recorridos geográficos impulsados por la búsqueda afectiva y la indagación memorial. En esos vagabundeos por la ciudad y en el viaje a Bariloche, el narrador puede construir un marco de inteligibilidad capaz de dar cuenta del lugar que ocupan los familiares desaparecidos en su experiencia presente y en su historia biográfica. La zona de contacto que se compone de todos estos recorridos permite construir una forma de habitar la pérdida asociada al devenir de sus vínculos afectivos. Algo de la elaboración y de la reubicación familiar en la biografía del narrador se realiza en cada encuentro amoroso, en cada búsqueda afectiva, en cada reflexión íntima.

Uno de esos trayectos lo constituye la aproximación a la casa familiar en Moreno. En este caso, el narrador confirma: “Volver allá iba a significar la recuperación de muchas cosas, algo fundamental para seguir avanzado” (Bruzzone, 2008b, p. 39). Esto expone una lógica recurrente del duelo que, como se vio, admite la intención de un acercamiento más que la de un “dejar ir”. Resulta indispensable aproximarse, merodear los espacios y re-habitar las escenas del pasado a fin de encontrar allí elementos, vivencias o recuerdos que contribuyan a la elaboración. La “sepultura sensorial” o la experiencia “de tocar el dolor” implican necesariamente la presencia en los intersticios de las geografías afectadas, aún sin recuperar con plenitud el sentido primigenio de cada sitio. Esto se ve cuando el narrador decide, luego de terminar la relación con Romina y comenzar el vínculo con Maira, instalarse en la casa de Moreno; deseo que se ve obturado por la toma del inmueble por parte de los albañiles empleados en su refacción. Así, su acercamiento se ve limitado a los límites de la geografía. Esto constituye un nuevo impulso a la circulación y al desplazamiento, motivado por la necesidad de (re)encontrar otros sentidos de su historia personal y familiar.

En esta misma línea, operan los acercamientos a los escraches de H.I.J.O.S. o las aproximaciones a la casa de Maira. Como se vio, éstos están vectorizados por la incesante

búsqueda amorosa; sin embargo, en ellos también se intuye una intención de visitar ciertos espacios asociados a la elaboración de duelo. El entrecruzamiento de Maira, como objeto del amor, y el de su madre desaparecida (más que su padre) como espectro amado, se materializa en las secuencias de circulación por ambos espacios, asumiendo que en ese montaje una interpretación sobre lo ocurrido es capaz de reorganizar el lugar de sus ausencias en la biografía.

En esta misma línea, opera el viaje a Bariloche. La ciudad patagónica se presenta como el espacio habitado por el fantasma de Maira y por la figura de El Alemán. Como afirma el narrador, el lugar le otorga “el don de la invulnerabilidad” (Bruzzone, 2008b, p. 119) y, gracias a ello, puede traducir su estadía en una escena capaz de reordenar ciertos sentidos alrededor de las pérdidas: se admite el mentado parecido con Maira y el vínculo con el Alemán se reorganiza bajo la ley paterna. Ésta, como toda ley, asume su capacidad performativa y confirma el devenir de Maira. Dice: “Porque desde que me hablaste de Maira, vos... ¿sabés qué?, te parecés a ella, te juro, los enanos dicen lo mismo, desde que les cuento esto de ir a buscar a Maira dicen que vos sos como ella y... (...)” (Ibíd., p.184). Lejos de la condescendencia, la decisión del narrador de establecerse con el Alemán, con quien entabla un vínculo amoroso - tal vez el único que no se desplaza-, inscribe a esa figura en el lugar de la ley que clausura la circulación afectiva y detenta un modo de la sujeción. El final del texto se orienta en esa dirección, buscando explicitar la complejidad de la experiencia del amor que, por un lado, permite evidenciar los mecanismos de ciertas formas idílicas del vínculo amoroso y, por el otro, explicitar los peligros de obturar la condición afectiva a un modo único de expresión.

Por último, resulta interesante una reflexión final a partir del cuento “Otras fotos de mamá” que configura una forma de elaborar el duelo a partir de una revitalización de lo impropio de ese trabajo. Como se había mencionado, la zona de contacto con su madre se había habilitado a través de la transfiguración del personaje de Cecilia. En el texto, el narrador señala como una práctica habitual a lo largo de su juventud, el hecho de tomar alguna botella de vino y embriagarse en su casa luego de descubrir ciertos datos relevantes de su madre.

En este caso, el descubrimiento relevante se produce luego del encuentro con Cecilia y la decisión de embriagarse se materializa, pero no en el espacio íntimo de su casa, sino en la vereda, frente a un supermercado chino, por fuera del ámbito de la propiedad.

La escena novedosa para el narrador y la sensación de avanzar en el conocimiento de su historia impulsa un modo del duelo que es ritualizado a través de la ingesta del vino en el espacio de la calle y de manera compartida con el empleado del supermercado, como si la necesidad de transitar ese momento requiriera de otro cuerpo acompañando el proceso. El narrador afirma:

Me senté, él bajó las persianas y también se sentó y pronto tomamos el resto de la botella. Después tomamos la otra y cuando la terminamos él, siempre sonriente, trajo cuatro o cinco más. Supongo que en algún momento me quedé dormido, que vomité, que me sentí bien y que me sentí mal, muy mal, que lloré; y creo que cuando me fui - empezaba a amanecer y del temporal quedaba sólo una lluvia suave- el chino, sentado en el suelo, apoyado contra una de las góndolas, aún sonreía. (Bruzzone, 2008a, p. 46).

Estas poéticas testimoniales, como se vio, reubican la elaboración del duelo en el terreno habitado por la comunidad y, sin abandonar la dimensión íntima que ello implica, reponen los gestos de compartir el dolor y de comprender el lugar de la pérdida en una escena de afección pública capaz de traducir la política del duelo en una práctica hermenéutica personal y generacional y, también, en una exigencia de justicia.

Esta serie analítica, para finalizar, ha permitido delimitar una zona de intervención pública de la memoria que articula un modo singular de comprender la melancolía y el gesto político del dolor. El duelo, tal como fue planteado y operacionalizado en sus dos niveles, ha posibilitado la construcción de escenas de contacto y territorios de memoria donde se han llevado adelante los procesos de reordenamiento de sentidos sobre el pasado, a través de ciertas interpelaciones, exigencias, cuestionamientos y reivindicaciones político-afectivas a las figuras de sus padres o madres desaparecidos/as. La experiencia del duelo configurada en torno a la tensión íntimo-pública, recupera, en mayor o en menor medida, la marca histórica de la agrupación H.I.J.O.S. Las poéticas de Dillon y Urondo Raboy evidencian marcadamente esta genealogía y traducen sus rituales en escenas de afección colectivas. Al compartir esa zona de enunciación, las producciones se inscriben en una

historia común que se reactualiza en el contexto presente y encarna el punto de encuentro entre una sepultura simbólica y una fáctica. Estos rituales, a su vez, se entrecruzan con el ámbito público institucionalizado en un sentido de que permiten comprender cómo la acción de un ente como el Equipo Argentino de Antropología Forense y/o de la justicia contribuye a impulsar o acelerar la puesta en acto del duelo.

Asimismo, se ha pretendido recuperar en la serie el conjunto de desplazamientos relatados en las diferentes poéticas que posibilitan la experiencia del duelo como una forma de elaboración. El acto de viajar o de merodear los territorios constituye una iniciativa de comprensión de los acontecimientos y un intento de reconstruir el lugar de las figuras familiares víctimas de la represión en la biografía de cada hijo o hija y en una genealogía generacional. En este sentido, Mendoza, Tucumán, Bariloche, el conurbano de Buenos Aires, configuran la cartografía de una política afectiva del duelo en tanto zona de confluencia de diversas escenas de memoria y de interpelaciones de justicia.

Parte III

Capítulo Séptimo

El archivo afectivo y la construcción de dos escenas. Los afectos y la memoria entre la política y la ética.

El capítulo propone la construcción de dos escenas de archivo a partir del análisis precedente: una escena político-afectiva y otra, ético-afectiva. Se busca revisar los modos en que las producciones analizadas construyen y tensionan las dimensiones de lo político y de lo ético en sus disputas por la construcción de sentidos en el marco del campo de estudios sobre la memoria.

I. La cuestión de la representación

Los capítulos cuarto, quinto y sexto se han orientado a analizar un conjunto de poéticas testimoniales referidas a los procesos de memoria que llevan adelante hijos e hijas de militantes detenidos/as desaparecidos/as, atendiendo a recuperar cómo la experiencia del amor participa en los modos de aproximación al pasado, en la configuración de las identidades y en las formas de elaborar el duelo.

En términos metodológicos, los ejes de trabajo planteados al inicio de la investigación se han convertido en series analíticas en el curso de los capítulos y, en esa traducción, se ha sugerido un camino posible para la construcción de ciertas escenas en el marco de un archivo afectivo. En este sentido, se ha visto cómo las producciones estéticas se han articulado entre sí y han habilitado diferentes puntos de conexión temáticos, identitarios, estéticos y políticos.

En el recorrido analítico se ha intentado revisar aquellas perspectivas teóricas y epistemológicas orientadas a considerar a estas producciones estéticas como modalidades de aproximación al pasado sostenidas en una imposibilidad de construcción de sentidos sobre los acontecimientos. Detrás de estas interpretaciones, existe una idea de la representación que merece ser revisada.

Georges Didi-Huberman, en *Imágenes pese a todo* (2004), se ha hecho la pregunta acerca de si determinados eventos históricos pueden o no ser considerados “irrepresentables” o

“inimaginables”, atendiendo a contribuir al debate surgido luego de la segunda guerra mundial en el campo de las ciencias sociales y de la filosofía de la historia. El autor se ha orientado a discutir esta imposibilidad de elaborar imágenes y palabras al respecto de estos acontecimientos y ha buscado, por el contrario, asumir la capacidad de arrebatarse la visualidad a los hechos históricos, por más inauditos que éstos hayan sido. Esas producciones, no obstante, no se han presentado como condensaciones de la verdad histórica, sino como “jirones” de ésta, vestigios e instantes de verdad. Por tanto, la capacidad de construir sentidos sobre ella, aún en lo intolerable de la imagen del horror y aún en la fragmentación del recuerdo, resulta ser una tarea posible y necesaria.

El análisis desarrollado en los capítulos precedentes ha contribuido a tensionar este interrogante asociado al carácter irrepresentable de los acontecimientos del pasado a través de los diferentes dispositivos narrativos, visuales y estéticos impulsados en sus intervenciones. Frente a ciertas tesis que han sostenido el estatuto de la irrepresentabilidad, nuestra postura considera que estas experiencias de memoria, en tanto escenas de contacto con el pasado, son capaces de, por un lado, hacer emerger encuentros imprevistos con los recuerdos y con las figuras de los/as familiares a partir de patrones de temporalidad híbridos; por otro, iluminar zonas oscuras no percibidas en otros momentos de la reconstrucción; y, finalmente, construir reapropiaciones novedosas de los recuerdos sobre los acontecimientos. Esto implica asumir que la representación sobre el pasado se desplaza de manera inmanente, dando lugar a nuevas configuraciones de sentido en el devenir del proceso de memoria.

I. A. A propósito de *Cuaterros de Albertina Carri*: archivo, representación y afectos.

Como se intentó demostrar, las primeras poéticas testimoniales analizadas - *Papá Iván*, *Los Rubios* y *M-* han abierto un importante espacio de discusión sobre las formas de construir escenas de memoria, revitalizando modos singulares de comprender los afectos, la política y la ética. Ese camino inicial ha sido complejizado, tensionado y potenciado por otro conjunto de producciones que han posibilitado nuevas formas de comprender los procesos de rememoración y la experiencia afectiva con el pasado.

A los fines de este último capítulo y con el objetivo de construir las escenas del archivo afectivo, resulta interesante detenerse en ciertas producciones de Albertina Carri. A casi quince años del estreno de *Los Rubios*, el film se ha convertido en una de las producciones más citadas en el campo intelectual y sobre la que ha versado una pluralidad de voces y posicionamientos en torno a la reconstrucción de la experiencia militante de los setenta.

Luego de ese film, Carri realizó una serie de películas de ficción que no estuvieron centradas en la cuestión de la memoria pero sí mantuvieron ciertos modos estéticos y ciertos ejes temáticos recurrentes, como aquellos asociados al dispositivo familiar, la cuestión de los afectos y las expresiones de la violencia⁵⁸.

Recién en el 2015, la autora produce un retorno a su experiencia de memoria sobre la desaparición de sus padres. Ese retorno adquirió la forma de una instalación audiovisual realizada en la Sala PAYS en el Parque de la Memoria y llevó el nombre de *Operación fracaso y el sonido recobrado*. Como sugiere Mariela Peller (2016), esta instalación le permitió regresar a su escena biográfica desde un lugar diferente:

No solo el tiempo ha pasado. Algo cambió en su vida. Ella tuvo un hijo. Hoy es madre y tiene más años que los que tenían sus padres cuando desaparecieron. Su mirada actual está atravesada por su maternidad, por su crecimiento, por el tiempo transcurrido (Peller, 2016)⁵⁹.

La intervención se desarrolló en cuatro espacios - denominados “Investigación del cuatrero”, “Cine puro”, “Allegro- A piacere” y “Punto Impropio”- que buscaron construir, por un lado, un entramado político-afectivo entre Albertina, Roberto Carri y Ana María Caruso; y por el otro, una reflexión sobre el material filmico, las imágenes y el archivo. Específicamente, el territorio “Punto impropio” estuvo destinado a un acercamiento singular con su madre, intentando revitalizar esa mirada amorosa sobre su

⁵⁸ Las películas a las que se hace referencia son: *Géminis* (2005); *Urgente* (2007) y *La rabia* (2008).

⁵⁹ Para una referencia más acabada al respecto, se puede ver la reseña realizada por la autora publicada en la revista *Aletheia*. (URL: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/practicas-artistico-culturales/resena-de-la-instalacion-2015-coperacion-fracaso-y-el-sonido-recobrado2015-de-albertina-carri-parque-de-la-memoria-sala-pays-caba-2015>). En efecto, la condición de paternidad o maternidad de los “hijos” o “hijas” en la actualidad resulta ser una línea interesante para seguir complejizando en el estudio de estas experiencias de memoria. Se sostiene que esa condición interviene activamente en la configuración de las producciones de memoria. Por ejemplo, Marta Dillon recupera su vínculo con su hija Naná y con su hijo Furio en *Aparecida*; o bien, Raquel Robles incorpora los dibujos de su hijos, Vito y Vera, en la portada de la novela. Mariela Peller problematiza esta cuestión en “La historia de las niñas. Memoria, ficción y transmisión en la narrativa de la generación de la post-dictadura argentina” en *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente* (2016), coordinado por Luis A. Escobar, Juan P. Giordano y Roberto Pittaluga.

biografía inicialmente construida en *Los Rubios*. El sitio “Investigación del cuatrismo” fue aquel dedicado a su padre y el punto inicial del film *Cuateros*. Los otros dos se orientaron a pensar el material de archivo en el dispositivo cinematográfico.

Tanto la mirada amorosa como la reflexión en torno al archivo son aspectos centrales en su última película, *Cuateros*, y permiten comprender un modo de la memoria que habilita el desplazamiento de sentidos y de su capacidad de representación de los eventos históricos. La película *Los Rubios*, la instalación *Operación Fracaso* y el film *Cuateros* dan cuenta de esta operación y permiten re-actualizar (y sostener) ese “gesto de desobediencia” que Ana Amado (2009) había sugerido para estas series estéticas.

Cuateros se construye a partir de la búsqueda de una genealogía político-intelectual a través del montaje heterogéneo de documentos audiovisuales⁶⁰. En esta genealogía, Albertina Carri intenta rastrear la relación entre Roberto Carri, el bandolero Isidro Velázquez y el director de cine Pablo Szir, atendiendo al modo en que estos tres personajes se traman a partir de sus prácticas políticas, intelectuales y artísticas. Roberto Carri escribió un clásico texto sobre el bandolero correntino conocido como “Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia” y Szir filmó una película sobre ese libro. Tanto Roberto Carri como Pablo Szir integran la lista de detenidos-desaparecidos de la última dictadura. Es por este motivo también un film sobre Albertina Carri y su proceso de rememoración. La película se asume como una constelación de ese contacto entre textos, imágenes y personajes ausentes, víctimas de las diferentes formas de la represión estatal, y, a su vez, pretende construir una posible interpretación histórica sobre los acontecimientos. *Cuateros* expresa la posibilidad de darle imagen a esa zona oscura de la filiación político-intelectual y de otorgarle un estatuto de representación capaz de dislocar su propia constitución en pleno acto filmico.

La imagen se constituye a partir de la sucesión de fragmentos audiovisuales provenientes de películas amateurs, noticieros, publicidades de los años sesenta y documentales políticos, rigurosamente articulada con la voz en off de la narradora que permanece a lo largo del todo el film y bajo un mismo tono. Por momentos, la imagen se subdivide en

⁶⁰ El nombre técnico que se le asigna a este tipo material es el de “metraje encontrado” o “found footage”.

partes y cada una de ellas expone un material diferente, descentrando la percepción del acto de ver y de sus reapropiaciones.

El único episodio escenificado por Albertina Carri es el plano secuencia final que muestra un momento amoroso con su hijo, utilizando una exposición de contraste y un juego lumínico sensible.

Como se vio en el capítulo tercero, la tarea de construcción filmica se realiza a través de un ejercicio de montaje que, siguiendo a Benjamin (2009) y a Didi-Huberman (2008), somete los diferentes documentos audiovisuales a una nueva producción de sentido y los reorganiza sobre una escena singular de memoria.

El trabajo con los materiales en *Cuaterros* se asemeja a la tarea documental de Dziga Vertov, quien considera a ese tipo de documentos como “ruinas” de la modernidad y como materiales sin terminar, incompletos e informes. La cineasta, en resonancia que Vertov, admite que ese metraje filmado ya ha sido montado según otros propósitos mediáticos y otras composiciones estéticas, de modo que su intervención se orienta a llevar adelante un proceso de deconstrucción de las mismas imágenes y a desarrollar un nuevo ensamblado sobre otras series de sentido. Esa es la propuesta del “Kino Pravda” (Cine Verdad) de Vertov, a través de la metodología del “Cine-ojo”: un cine cuya verdad no está en el material rodado sino en el montaje de esos documentos. Así lo resume el autor:

[En primer lugar], el Cine-ojo, amenazando la representación visual del mundo hecha por el ojo humano y ofreciendo su propio <Veo>; y, [en segundo lugar] el Kinok-montador, organizando los minutos de la estructura vital, vista de ese modo por primera vez.” (Vertov, 1984)

Según la perspectiva de Albertina Carri, las imágenes ofrecen sus propios actos de ver, de manera tal que desplazan el principio mismo de la representación visual y promueven una forma del cine que opera como verdad a través del montaje expresivo. En ese sentido, se inscribe en una experiencia vital que promueve un modo de escritura novedoso (“modo de vista por primera vez”) sobre esos documentos del mundo.

A diferencia de la postura del cineasta Sergei Eisenstein, cuya forma del montaje operaba mediante el choque y la discontinuidad, Carri construye una práctica más asociada al “contacto” y al encuentro entre documentos que no apunta a generar un impacto visual ni psicológico, sino a producir un acontecimiento a partir de múltiples actos de ver que no

necesariamente interrumpen un flujo dramático. Aquí, el montaje, como sugiere Vertov, asume un modo de exposición que evidencia el desplazamiento de los fundamentos de la representación de los registros audiovisuales sobre los acontecimientos históricos y habilita la construcción de ciertas escenas de interpretación sobre el pasado.

Por tanto, esa doble operación del montaje (deconstructiva y de reensamble) reconfigura los parámetros temporales y las zonas de contacto de/entre los materiales. Y esta práctica implica asumir que los documentos de la historia desbordan los sentidos posibles de su consideración meramente historiográfica o meramente estética y habilita la posibilidad de encontrar nuevos entramados de significación en el cruce de ambas.

Al mes del estreno de *Cuaterros*, Horacio González (2017) escribió al respecto en la revista *La Tecla Ñ*:

Lo que hizo Albertina Carri ya es una modalidad segunda o adicional del archivo, es decir, en el sentido profundo del archivo, llevar al origen, a la arjé, una historia del poder, esto es, una crítica al poder y por lo tanto a los archivos institucionales, con otro archivo destrozado, que extrañamente la memoria torna homogéneo. En el que, además, la idea de montaje del film obliga a hablar a las imágenes de otro modo del que en su origen fueron tomadas y habladas. (González, 2017)⁶¹

Esta reflexión puede articularse con las consideraciones de Derrida en torno al archivo, expuestas en el capítulo tercero. González rescata esa “modalidad segunda” de la práctica archivística que implica reponer su capacidad hermenéutica y su relación con las formas del poder. *Cuaterros* asume esta doble operación de archivo, por medio de la cual tensiona la expresión clásica de los repositorios institucionales de documentos físicos y se orienta a pensar la práctica de manera más amplia e incorporando otro tipo de registros y citas. Asimismo, el film articula la dimensión de los afectos con la construcción archivística a través de la configuración de una mirada amorosa sobre aquella genealogía intelectual-político-familiar. Albertina Carri intenta reconstruir esa interrelación por medio de una exploración afectiva (y afectada) sobre sus familiares y sobre su pasado. En este sentido y luego del desarrollo analítico, la escena de memoria que lleva adelante la directora se

⁶¹ Se puede leer la nota completa del autor en: <http://www.lateclaene.com/horacio-gonzalez-cuaterros>

asume con sus ambigüedades emotivas y con sus dudas en torno a los imaginarios personales, familiares y políticos de la época.

El archivo *Cuaterros* es un archivo dirigido a refutar la condición de lo inimaginable y de lo irrepresentable de las experiencias límite en la historia reciente argentina. Como propone Didi-Huberman, la relación entre este tipo de imágenes y los acontecimientos históricos sugiere un “territorio incompleto, de supervivencia, fragmentario; pero este territorio, desde luego, existe” (Didi-Huberman, 2004, p. 43). No sólo existe, sino que también evidencia una posibilidad de volverse imagen y darse a ver.

Esta representación de lo posible implica un desplazamiento de sus principios absolutos y un gesto que hace fracasar el canon de lo representativo: aquel que considera a la representación en términos miméticos y, también, aquel que reniega de cualquier instancia de sedimentación sobre los soportes visuales o discursivos. En ambos casos, el concepto de realidad se presenta problemático e incapaz de asumirse analíticamente.

Si la representación implica un desplazamiento, éste se asume como un movimiento situado, condicionado por el devenir de la historia y su correlación de fuerzas sociales, y como un movimiento inmanente de la experiencia misma de la producción social.

En este sentido, un “archivo afectivo” o “de contacto” permite recomponer, al modo de una constelación, las diversas entradas a los acontecimientos del pasado y habilitar una determinada operación hermenéutica que no desliga las dimensiones afectivas de las racionales, ni las corporales de las institucionales. Al contrario, construye esa zona de intercambio donde coexisten cada una de ellas, aún sin desconocer la presencia de relaciones de poder sobre la institución documental.

Cuaterros da cuenta de una escena de memoria que evidencia un proceso de elaboración personal pero que también expone una zona de contacto con los hechos del pasado, construyendo una forma singular de la representación sobre la genealogía compuesta por el recuerdo y la experiencia de Roberto Carri, Isidro Velázquez y Pablo Szir. Este ejercicio de memoria es tanto un trabajo sobre el duelo como un acto historiográfico que tensiona los límites de lo público y lo privado e invita a quien mira a una escena compartida de reflexión.

Por último, nos interesa mencionar que el modo de exposición de estos documentos de la historia a través del montaje, permite revitalizar la condición ética de tal producción. Aquel principio delineado por Benjamin (2009) sobre la consideración del montaje como una “acto de justicia”, alude a una tarea restituyente que implica llevar adelante un proceso de construcción de sentidos sobre la desaparición forzada, sobre el dolor y las experiencias límite del pasado⁶². Si el testimonio, como sugiere Didi-Huberman, nos obliga a trabajar en el seno mismo de la palabra; la imagen, por su parte, nos obliga a trabajar en el seno mismo de la representación, por más fragmentada o ruinosas que se presente. Su condición de vestigio no le quita su instante de verdad. Por tanto, relegarla al territorio de lo impensado se convierte en una forma de quitarse de encima el problema ético, precisamente porque si una desaparición fue posible, también fue pensable⁶³.

II. La construcción de dos escenas del archivo.

A partir de *Cuaterros*, entonces, puede asumirse que la constitución de un archivo afectivo requiere de un modo de la representación que sea capaz de incorporar una variedad de registros documentales y de formas de contacto entre ellos.

Así, el film puede pensarse como un “archivo afectivo” en un doble plano: en primer lugar, en el plano que alude específicamente a la construcción filmica de la directora; en segundo lugar, en el plano que posiciona a *Cuaterros* dentro del archivo mayor que permite el contacto con las otras producciones estéticas de hijos e hijas de detenidos/as-desaparecidos/as. En este marco y, atendiendo específicamente a ese segundo plano, se pretende sugerir la construcción de dos escenas particulares de archivo.

⁶² Como se vio a lo largo del presente trabajo, la dimensión ética de la imagen ha sido rigurosamente analizada por Ana Amado en *La imagen justa* (2009)

⁶³ Didi Huberman recupera al historiador Vidal Naquet en este aspecto: “No puede [el/la historiador/a], no debe admitir que nos quitemos de encima el problema planteado por el genocidio de los judíos relegándolo a la categoría de lo impensable. El genocidio fue pensado, por lo tanto, era pensable.” (Vidal Naquet, 1995, p. 7, citado en Didi-Huberman, 2004, p. 48)

II. A. La escena político-afectiva

La primera escena remite al modo en que las poéticas testimoniales permiten construir una noción de *lo político* a partir de la consideración de la dimensión afectiva. Las tres series de trabajo desarrolladas en los capítulos precedentes pusieron en evidencia una clave política de los afectos y un modo particular de circulación y apropiación por parte de las experiencias de memoria. Conceptos como el de la “singularidad”, el de “ambivalencia” o el de “impropiedad” para referirse a las implicancias políticas del amor sugieren que las instancias de aproximación al pasado pueden efectivamente disputar, sedimentar y desplazar ciertos sentidos y, a su vez, producir una forma de la verdad sobre el mundo, condicionada socio-históricamente por las transformaciones del presente. En este sentido, se ha intentado demostrar cómo la experiencia del amor contribuyó a delimitar una revisión sobre los modos de construcción identitaria de los hijos/as de desaparecidos/as, sobre los imaginarios asociados a las subjetividades militantes de sus padres y madres durante los años setenta y sobre los procesos mismos de rememoración en el presente, buscando producir una reflexión compleja, personal y generacional en torno a los relatos hegemónicos y a las interpretaciones sobre lo ocurrido.

Se comprende, por tanto, que en estas formas de aproximaciones al pasado se instituye una “política de la memoria” (o una “política cultural de la memoria”, parafraseando a Ahmed) que pone en evidencia dos cuestiones fundamentales: la primera, la politización de esos sujetos que rememoran y del vínculo filial; la segunda, la capacidad de producir una lectura sobre el mundo. En efecto, la dimensión afectiva no es únicamente un aspecto (entre tantos otros) que participa en la construcción del proceso de memoria; es, ante todo, un modo político de vincularse con esa experiencia y, por lo tanto, un modo de la agencia en el contexto presente. Esto implica que la misma transmisión de los recuerdos asume el carácter de un acto de traducción que recupera, no sólo las marcas del pasado, sino una historización de esas marcas y una forma de intervenir sobre lo público a fin de dar cuenta de esas marcas.

Como se vio también, las poéticas analizadas permitieron reponer cómo las escenas dolorosas de la niñez, provocadas por el “dispositivo desaparecedor” del Estado durante los setenta, se inscribieron corporalmente en el devenir de los recuerdos y de las experiencias

de memoria. En este sentido, las producciones estéticas auguraron una forma política del dolor revitalizada en términos colectivos, comunitarios y generacionales, además de sus expresiones íntimas y personales. Por otra parte, esa política del dolor -corporal, afectiva y comunitaria- habilitó una politización de los vínculos familiares capaz de irrumpir sobre lo público, poner en evidencia ciertos modos de la violencia y contribuir a producir escenas de justicia y de ejercicios críticos de memoria.

La dimensión del amor, como entramado afectivo que superpone emociones de dolor, de placer y de enojo, puede contribuir a la construcción de una forma de lectura sobre el pasado y a un modo particular de enunciación performativa en el presente. De allí su condición política.

Pero, ¿qué forma de “lo político” recupera esta dimensión del amor?

II. A.1. La política y lo político

Como se vio en el capítulo segundo, parte de la genealogía afectiva de las poéticas testimoniales analizadas puede rastrearse en los repertorios de acción y de organización de la agrupación H.I.J.O.S. Existe una zona de contacto entre ambas formas de producción y, por lo tanto, admite una reflexión en torno a la concepción política que subyace a estas prácticas.

Chantal Mouffe (2007) al respecto propone una distinción entre la política y lo político para pensar las democracias contemporáneas. Para la autora, la consideración de “la política” refiere al plano de lo “óntico”, esto es, al estudio de “la multitud de prácticas de la política convencional” (Mouffe, 2007, p. 15-16) llevado adelante por la disciplina de las ciencias políticas. En cambio, “lo político” constituye la dimensión “ontológica” por la cual una sociedad se instituye como un campo en conflicto de antagonismos entre identidades políticas. En consecuencia, la tarea analítica de esta dimensión es estudiada por la teoría política.

Enmarcada en esta disciplina, la autora propone una lectura crítica de las contribuciones de Carl Schmitt en torno a la relación amigo/enemigo. Su perspectiva recupera del autor alemán la posibilidad permanente de antagonismos en la arena política y revitaliza la

“naturaleza conflictual” de las prácticas políticas. En su relectura, Mouffe concibe la especificidad de la política democrática contemporánea, no como la superación de la oposición amigo/enemigo, sino como la expresión de una modalidad diferente en la que ella se sedimenta. Afirma la autora: “Lo que requiere la democracia es trazar la distinción entre nosotros/ellos de modo que sea compatible con el reconocimiento del pluralismo, que es constitutivo de la democracia moderna” (Ibíd., p. 21).

En esto se evidencia el doble movimiento que realiza Chantal Mouffe: por un lado, la revisión de la dicotomía amigo-enemigo; por el otro, la traducción de su “naturaleza” conflictual de lo político al ámbito de las democracias contemporáneas. En efecto, el binomio de Schmitt adquiere el estatuto de una pluralidad sin perder la posibilidad misma del antagonismo.

La identidad política de H.I.J.O.S. se puede comprender atravesada por una concepción de lo político que se sustenta sobre un antagonismo fundante que hace de la demarcación de un nosotros y de la constitución de una exterioridad diferente la posibilidad misma de su existencia política y de sus modos de intervención. No es un amigo y un enemigo, sino una concepción amplia de un nosotros y una exterioridad constitutiva plural y contingente la que delimita la relación entre ambos. Ambas modalidades se presentan complejas y heterogéneas a su interior y en el espacio de lo público, evidenciando múltiples formas de organización, identificación y prácticas de intervención⁶⁴.

Por su parte, las poéticas testimoniales analizadas en el trabajo también ponen en evidencia una concepción de “lo político” en clave conflictual, en tanto permiten inscribir las diferentes dimensiones de la identidad de un/a “hijo/a de” o de las subjetividades militantes en el seno mismo de la constitución del proceso de memoria. En este caso, la dimensión de los afectos contribuye a poner en acto esas tensiones íntimas, los conflictos personales y familiares y las expresiones públicas que surgen del proceso de rememoración. Tensiones, conflictos y experiencias que producen un sentido de lo ocurrido pero que no oculta sus

⁶⁴ En el caso de H.I.J.O.S., al plantear estas consideraciones sobre lo político, se puede comprender el modo en que la agrupación se constituyó como tal, en un proceso que tensionó los diferentes espacios de participación: el campo de los organismos de los derechos humanos, el campo de disputa política contra la impunidad, y el campo mismo de la organización.

variaciones y diferentes reapropiaciones. Las poéticas se posicionan en una escena compleja de interpretación donde los afectos no se muestran como la contracara de la violencia ni como el vector para una crítica ahistórica de la militancia revolucionaria. En todo caso, se habilita una frontera de intercambio y disputa de sentidos sobre el imaginario revolucionario y sobre todo un proceso contingente de construcción identitaria.

Como sugiere Mouffe, es a partir de esta clave conflictual que los horizontes de *la política* se desplazan y reconfiguran sus límites de lo posible. Y para ello, la autora destaca el rol de las “pasiones” o las fuerzas afectivas que movilizan el campo de disputa (Mouffe, 2007). Los afectos, las emociones y/o las pasiones son parte constitutiva de las representaciones conflictivas del mundo dado que promueven modos de valorar las cosmovisiones y de asumir las identidades colectivas.

En esta clave, se puede leer la idea de “reacción” que sugiere Ahmed, atendiendo a revisar la (tradicional) distinción entre la agencia y la reacción y el binomio que se desprende: agencia-creatividad vs. reacción-conservación. La autora pretende desligarse del concepto *reaccionario* de la re-acción política y plantea que la diferencia obedece a patrones complejos de los entramados sociales y de la capacidad de agencia de los distintos sujetos sociales. Sostiene que difícilmente exista una “política que actúe sin reaccionar” dado que “no existe una acción pura y originaria que se halle fuera de la historia de la “reacción” (Ahmed, 2015, p. 264). En este sentido, si Mouffe consideraba que la condición de *lo político* era su naturaleza conflictual, en el caso de Ahmed esa misma condición implica necesariamente un grado de reacción, asumiendo la ineludible capacidad relacional de la agencia. Pensar que la reacción es meramente reaccionaria es olvidar que los cuerpos que encarnan esa forma de la (re)acción son corporalidades sin marcas ni impresiones; es obturar la historia colectiva de esas marcas y de sus efectos sobre las sociedades del presente; es, en suma, asumir, en cierto grado, la fetichización de la herida. La reacción, en este sentido, es una posibilidad creativa dado que explora los espacios que dejan las marcas del pasado sobre el terreno del presente y habilita una determinada forma de la acción. Así, lo afirma Ahmed: “La política es el espacio que queda entre las superficies de reacción y la necesidad de una decisión sobre lo que hay que hacer” (Ibíd.)

Las experiencias de memoria se moldean por el contacto que tenemos con otros/as; son efectivamente, escenas de contacto. Si las poéticas testimoniales analizadas pueden disputar ciertos sentidos sobre los acontecimientos del pasado esto se debe a que intervienen y reaccionan sobre esos espacios marcados por la represión. Sin esta posibilidad, serían sólo meras conmemoraciones públicas o exploraciones íntimas sobre sus pasados. Aquí se sostiene que en estas producciones aparece una “política de los afectos” capaz de revitalizar sensiblemente los recuerdos del pasado y producir una (re)acción crítica en el presente que no se circunscribe sólo a las estructuras de la rememoración sino que también pueden pensarse como intervenciones que condicionan las formas contemporáneas del sentir⁶⁵.

II. B. La escena ético-afectiva

La segunda escena que surge del trabajo analítico con las series es aquella que remite a la dimensión ética de las poéticas testimoniales y al modo en que ellas enlazan la cuestión de los afectos con una idea de lo justo. El interrogante ha sido problematizado por Ana Amado y Miguel Dalmaroni, al recuperar las expresiones de Paco Urondo, de Jean-Luc Godard y de Serge Daney en torno a la película *Noche y Niebla* de Alain Resnais⁶⁶. En todas estas alusiones, la idea de lo justo es atendida en su relación con la estética y con la práctica artística⁶⁷.

La escena ético-afectiva de nuestro archivo afectivo, por su parte, toma las inquietudes iniciales de Amado y reconduce la reflexión hacia el vínculo entre memoria-afectos-justicia. De modo que se podría plantear: ¿qué formas de la justicia operan en las poéticas

⁶⁵ En el prólogo del 2012 a *Memoria en montaje*, Oberti y Pittaluga recuperan una discusión sobre la dimensión de *lo político* en las diferentes prácticas y ejercicios de memoria analizados a lo largo del libro. En este sentido, la dimensión *política* de/en la memoria no se reduce a una selección temática o del corpus de trabajo, sino que opera, ante todo, en los modos en que concebimos la relación entre el pasado y presente y en sus modalidades de transmisión. En esta línea, las formas contemporáneas del sentir pueden pensarse como formas *políticas* del sentir, en tanto habilitan, condicionan u obturan el devenir y la inscripción de ciertas experiencias o discursos sociales en el presente.

⁶⁶ Los textos mencionados se refieren uno al otro a través de sus títulos: *La Palabra Justa* (Dalmaroni) y *La Imagen Justa* (Amado)

⁶⁷ Ana Amado rescata la expresión de Jean-Luc Godard en *Vent d' Est* (1969), del Grupo Dziga Vertov: “no (es) una imagen justa, sino justo una imagen”. De Serge Daney recupera la siguiente mención: “¿*Noche y niebla* (es) una película bella? No, (es) una película justa” (Daney, 1998, p. 25). De Paco Urondo, Dalmaroni y Amado rescatan: “Yo empuñé las armas porque busco la palabra justa”; entre otras referencias.

testimoniales analizadas desde la dimensión de los afectos? ¿Cómo funcionan los afectos en estos procesos de memoria y las exigencias de justicia? ¿Pueden pensarse, como sugiere Ahmed, en “emociones justas” en tanto un modo ético de afrontar estas exigencias y procesos de elaboración?

Particularmente, la experiencia amorosa planteada a lo largo del trabajo permite explorar una serie de reflexiones en torno a estas preguntas. No se pretende analizar la idea del amor en términos éticos, sino pensar la relación entre memoria, justicia y afectos a la luz del análisis planteado en la Parte II. En efecto, la última serie trabajada, aquella vinculada a las formas del duelo, abrió la reflexión acerca de cómo inscribir a los afectos en una instancia compartida y comunitaria de aflicción pública y, a la vez, de cómo éstos circulan por esta trama de la comunidad en el marco de una exigencia de justicia. Se ha visto como las poéticas testimoniales han desplazado el acontecimiento del duelo al ámbito de lo público, sin negar esa otra instancia, irrenunciable, de lo íntimo de la elaboración⁶⁸.

En este sentido, al concebir una idea impropia y ambivalente del amor, la sepultura sensorial del duelo acaecido “tardíamente” remite no sólo a una escena de contacto con sus padres y madres desaparecidos/as y al recuerdo de la niñez, sino también a las condiciones para la construcción de una forma de justicia que no *sentimentaliza* la pérdida ni la traduce en un acto de mera lamentación o conmemoración. Por el contrario, si algo produce esa experiencia del amor en el duelo es una “escena de reconocimiento” orientada a otorgar inteligibilidad a las vidas marcadas por las prácticas represivas del Estado. Judith Butler sugiere el concepto de “marcos de reconocibilidad” para referirse a aquellas “condiciones generales que preparan o moldean a un sujeto para el reconocimiento” (Butler, 2009, p. 19). En este sentido, los/as sobrevivientes (o afectados directos) asumen una condición activa capaz de dar cuenta de sus biografías y de las decisiones de sus padres y madres. Por ello, son capaces de recuperarlos afectivamente y, a la vez, revitalizar un reclamo íntimo y familiar. Por esa razón también, son capaces de reponer las tensiones entre las reivindicaciones políticas y los roles paterno o materno en el seno familiar, sin necesariamente posicionarse en un extremo o el otro. Las formas de exploración por esas

⁶⁸ Esta genealogía, entre otros aspectos, puede construirse a partir de ciertas intervenciones públicas de los organismos de Derechos Humanos durante los años ochenta y noventa. Asimismo, estas intervenciones y los modos de elaborar el duelo fueron motivo de extensos debates al interior mismo de los organismos.

escenas de contacto son disímiles y heterogéneas al respecto, aún así la disyuntiva entre lo político y lo afectivo se cruza con la demanda de justicia y con la circulación pública de esa memoria.

Se ha visto cómo la dimensión de los afectos en el marco de un proceso de memoria moldea los recuerdos, los cuerpos y las acciones del/en el presente; esto es, participa de la acción performativa de esta forma de la experiencia social. Y, en tanto elementos activos de la experiencia social, se ha tenido la vigilancia epistemológica de no asociar los afectos a las personas individuales y a sus estados internos sino, como sugiere Ahmed, “con la manera en que trabajan sobre y en relación con los cuerpos” (Ahmed, 2015, p. 292) y, podríamos agregar, con el modo en que éstos delimitan las superficies de aproximación al pasado. Es decir, no se consideran a los afectos como una propiedad sino como un efecto del contacto con otros/as y con los recuerdos. De ello se intuye que las emociones o los afectos no pueden determinar qué es justo y qué no lo es, precisamente porque no les pertenecen enteramente a los sujetos (Ibíd., p. 293-294). Por tanto, la idea de la justicia no puede circunscribirse a una “forma del sentir” ni a un “sentimiento solidario” ni, mucho menos a una forma de la compasión. Esto sería un modo peligroso de asumir la concepción de lo justo dado que podría devenir en “un signo de lo que puedo darle a los otros” (Ibíd.) y ocultaría el terreno de disputa y el carácter social del ámbito de la justicia.

En este sentido, la experiencia del amor no necesariamente guía a una práctica justa de la memoria ni a una demanda progresista de la justicia. En ocasiones, opera del modo contrario a ello, como bien señala la autora.

Ahora bien, las poéticas testimoniales analizadas han planteado una forma del amor que necesariamente debe pensarse en articulación con las demandas históricas de memoria, verdad y justicia y con las luchas de los organismos de derechos humanos. Esto revitaliza, como se vio en el capítulo segundo, la condición eminentemente social e histórica de la dimensión afectiva y, por tanto, el camino opuesto a fetichizar la herida. Así asumida, esta política de los afectos propicia el terreno para considerar y habitar la historia de esas marcas.

En este sentido, la reflexión no puede desprenderse de estas transformaciones y del modo en que éstas se han expresado, simbólica y materialmente, sobre el terreno de lo público durante los años de la postdictadura. Por esa razón también, la forma del amor se configura en torno a su condición de entramado y de ambivalencia: no puede escindirse de las instancias históricas de indignación y enojo (ante las leyes de impunidad), de solidaridad y contención (ante los retrocesos en materia judicial), de ira y dolor (ante las expresiones negacionistas o de reconciliación), de conmoción y corporalidad (ante los escraches y las multitudinarias movilizaciones bajo el lema “juicio y castigo a los culpables”), de felicidad (ante la restitución identitaria de un nieto o una nieta) y de satisfacción (ante el impulso por parte del Estado durante los años 2003-2015 de continuar y profundizar los juicios por crímenes de lesa humanidad).

La compleja urdimbre afectiva promueve un movimiento de mutuo atravesamiento con la demanda de justicia: por un lado, los afectos circulan y se expresan en el ámbito de la justicia; por el otro, la idea de lo justo modula, obtura o condiciona el devenir de esos afectos por el entramado social. No existe una cuestión sin la otra. De hecho, parte de la idea de lo justo se materializa en ese contacto con los/as otros/as en el contexto de una expresión de memoria al poder posicionar una mirada sobre el pasado, una crítica hacia algún relato, o reapropiarse de los modos posibles de la agencia política en el presente. El hecho de rechazar o no un posicionamiento político es también una decisión ética, más cuando lo que interviene allí son las múltiples formas de la violencia. Lo justo o lo injusto queda pues destinado a las diversas formas de comprender lo político y de llevar adelante su acción en el presente.

Héctor Schmucler, en su respuesta a Oscar del Barco dentro del debate *No Matar*, pensaba a la experiencia política de la militancia revolucionaria de los años setenta desde su dimensión ética, esto es, considerándola partícipe de todos los espacios de la vida y enmarcándola en la compleja relación entre las singularidades y las organizaciones político-militares. Más aún, también inscribe la acción política más allá de estas organizaciones y habilita otra entrada para pensar las prácticas militantes de aquellos años. Schmucler, amigo de Oscar del Barco, pudo llevar adelante esta reflexión porque era consciente de cómo los afectos intervenían en las decisiones de vida y de intervención política; así como también

era plenamente lúcido en ver cómo éstos moldeaban las escenas de responsabilidad por parte de los actores involucrados. Para él, la responsabilidad asumía la condición de un ejercicio crítico de memoria donde la ética, la política y los afectos vehiculizaban una forma de “responder” ante una interpelación histórica donde los sujetos se reconocían como actores capaces de revisar las narrativas sobre su propio pasado e intervenir en el presente.

Las poéticas testimoniales han dado cuenta de esta intrínseca relación entre ética, política y afectos. Se han posicionado sobre una dimensión de lo justo que no se desliga de su carácter político ni de las transformaciones socio-históricas del presente. Por el contrario, esa dimensión de justicia proviene del contacto con el pasado, de un “hacerse cargo” de los reclamos, las críticas y las reivindicaciones de la militancia y, sobre todo, de un fuerte compromiso en el presente por reparar las marcas sufridas por la represión a fin de contribuir a consolidar el proceso de memoria, verdad y justicia en la Argentina contemporánea. En términos de Agamben, estas poéticas testimoniales han dado cuenta de las voces de aquellos “espectros amados”, han hablado en nombre de ellos pero en el idioma del presente, esto es, reapropiándose de sus zonas de enunciación. Como sugieren Oberti y Pittaluga, en su relectura de *Homo Sacer III*: “Dan testimonio también de algo que no puede ser testimoniado, de algo que insiste: la voz de aquellos que no han sobrevivido” (Oberti y Pittaluga, 2006, p. 247). En nuestras palabras, estas poéticas han contribuido a configurar un sentido singular sobre lo ocurrido y desde allí han enunciado y exigido justicia. Esa dimensión ética que recuperan los autores, resulta fundamental para el armado de esta escena ético-afectiva. Según ellos, si los/as verdaderos/as testigos de la maquinaria genocida son aquellos/as que no están, ello implica asumir que hay un resto en potencia que *debe* ser recuperado, del modo que sea y con los repertorios del presente. Como se vio en el curso de este trabajo, un intento de recuperar ese “resto en potencia” es a través de una aproximación sensible al pasado, explorando aquellos recuerdos en clave afectiva y construyendo escenas de contacto con esas “presencias sin rostro”. En este sentido, la potencia de ese resto se traduce en una posibilidad cierta de ser hablados por esos espectros, como si el testimonio fuera, en efecto, la experiencia de ese contacto. Dar testimonio de lo

que no puede reconstruirse de otro modo es la operación ética por excelencia y un modo de la verdad histórica que se configura en torno a la condición de lo justo⁶⁹.

En esta misma línea, Ahmed recupera la cuestión del testimonio, atendiendo a reponer la relevancia de las condiciones y efectos sobre la escucha. Afirma que los testimonios “no son sólo solicitudes de reconocimientos, sino formas de reconocimiento en sí mismos”, es decir que contribuyen a desarrollar un trabajo de exposición e inscripción sobre la historia: a través del testimonio se deja asentado que la barbarie existió, así como sus marcas sobre ciertos cuerpos y memorias. Recuperar esas tramas y traducirlas en intervenciones públicas es, de hecho, un acto de justicia que debe articularse con otros múltiples actos de justicia, entre ellos los jurídicos y los simbólicos.

Ahora bien, la noción de “emociones justas” propuesta por Ahmed, a nuestro entender, resulta ser algo difusa para pensar el caso de nuestro corpus. Por un lado, efectivamente muestra cómo las emociones admiten la cuestión ética en su conformación y circulación por las superficies sociales y evidencian el modo en que trabajan “(...) *con* y *en* más que *sobre* las heridas que salen a la superficie como huellas de lesiones pasadas en el presente” (Ahmed, 2015, p. 304 – las itálicas son del original-). Pero por el otro lado, si el desplazamiento de las emociones, como sugiere la autora, habilita diferentes reapropiaciones emotivas, nos podríamos preguntar si esa idea de lo justo será siempre *lo justo* para sus múltiples expresiones sociales. En otras palabras, cada vez que las emociones *trabajen con y en* “las huellas de lesiones pasadas en el presente”, ¿será siempre una forma de justicia? Se intuye, por tanto, una mirada del vínculo entre justicia y afectos que, de algún modo, desoye ciertas formas de lo político atravesadas por disputas y conflictos más profundos o por antagonismos, de alguna manera, relativizados en su correlación de fuerzas y relaciones de poder. No siempre la justicia será *lo justo* para todos/as, ni para todos los grupos sociales en un determinado momento histórico.⁷⁰

⁶⁹ Por tanto, la diferencia planteada por Sarlo en torno al testimonio público y al testimonio jurídico obtura las múltiples circulaciones y reapropiaciones que éstos pueden convocar.

⁷⁰ No es casual, por tanto, que Ahmed pondere positivamente ciertos proyectos de reconciliación y de justicia restaurativa. Sin embargo, resulta pertinente aclarar que Ahmed no está pensando en el caso de la dictadura argentina sino en otros procesos históricos y, particularmente, en procesos de vulneración a grupos específicos de las naciones europeas. Incluso, en ese capítulo final, la autora destaca una nota al pie donde afirma: “No he explorado el perdón como una emoción en este libro” (Ibid., p. 298).

El posicionamiento sobre el corpus reseñado sugiere una escena ético-afectiva comprometida con el proceso de memoria, verdad y justicia argentino impulsado por los múltiples actores sociales y organismos de derechos humanos, aún marcando las diferencias con sus diversas posturas. En este sentido, lo idea de lo justo en estas poéticas testimoniales está profundamente vinculado con una forma de la política que se asume desde su condición ética, atendiendo a revitalizar y revisar ciertas reivindicaciones, decisiones y prácticas de la militancia revolucionaria de sus padres o madres desaparecidos/as y, a la vez, a asumir un posicionamiento en el presente vinculado a la demanda de justicia y de castigo a los culpables civiles y militares de la dictadura.

En esta tarea, las poéticas testimoniales analizadas han sugerido un camino posible. El archivo afectivo queda abierto para seguir construyendo sus escenas.

Capítulo Octavo

Palabras Finales

A lo largo del presente trabajo se ha pretendido analizar la dimensión afectiva y, más específicamente, la experiencia amorosa en ciertas producciones estéticas referidas al proceso de violencia, insurgencia y radicalización política de los años setenta realizadas por hijos e hijas de detenidos/as desaparecidos/as.

En el curso de los primeros capítulos, se ha intentado especificar la perspectiva teórica, metodológica y epistemológica a fin de establecer las coordenadas para la construcción de un archivo afectivo, atendiendo a los objetivos de la investigación, a las transformaciones socio-históricas de la postdictadura, a los desplazamientos historiográficos y a la especificidad de estas poéticas testimoniales. Este recorrido inicial ha sugerido una forma posible de inscribir a los afectos en un proceso de aproximación al pasado y de construcción identitaria, a la vez que ha trazado un camino analítico para comprender las relaciones entre el duelo y los afectos, y sus expresiones públicas y comunitarias.

La convergencia de estas poéticas de la memoria, articulada según ejes de trabajo, series analíticas y escenas archivísticas, contribuyeron a delinear una forma de la representación que entrecruza factores políticos, éticos y afectivos e incide sobre los modos de asumir estos procesos de rememoración. Así, la idea de la representación (de ciertos recuerdos y escenas de contacto con el pasado) se configura bajo la forma de un desplazamiento inmanente que sedimenta ciertos sentidos sobre el proceso de memoria pero no los ancla de manera permanente a una experiencia perenne. Si es posible, en algún punto, *representar* algo de lo ocurrido y construir sentidos alrededor de ello, es porque la memoria se configura como un territorio del presente, como una experiencia singular y comunitaria y porque los recuerdos de los familiares ausentes y de la propia biografía efectivamente producen escenas de contacto, sensibles y actuales.

Por esta razón y atendiendo a uno de los objetivos generales de nuestro trabajo, estas poéticas testimoniales han trascendido los debates en torno al campo del arte y de la estética y se las ha pretendido inscribir en los campos intelectuales de los estudios sobre la memoria, principalmente, y del pasado reciente. En este marco, se ha intentado contribuir a una revisión de la dicotomía entre historia y memoria.

De este modo, se ha sostenido y demostrado que estas expresiones de memoria han aportado elementos para articularse con otras interpretaciones sobre los años setenta y sobre la militancia revolucionaria de aquellos años. En efecto, estas poéticas testimoniales han evidenciado una mirada singular sobre ciertas temáticas y objetos del campo de estudios de la historia reciente. Por lo tanto, lejos de moverse en un terreno de saber caracterizado por una imposibilidad de construir sentidos, estas producciones no sólo han operado como interpretaciones socio-históricas sino que también han contribuido a desbordar ciertos límites de lo decible. Y esto, ante todo, constituye una potencia ético-política, dado que, como expresiones testimoniales, son la evidencia de que ciertos acontecimientos no pueden ser borrados. Como sugieren Oberti y Pittaluga:

Su permanente posibilidad de reformulación – su vitalidad- es lo que hace del testimonio, y con él de los testigos, una fuente irrenunciable de relatos en el proceso de comprender los sucesos del pasado. El testimonio es el efectivo tener lugar de algo que pudo no tener lugar (en el sentido de que pudo no haber sido), es la existencia de una potencia (...) (Oberti y Pittaluga, 2006, p. 253)

Por otra parte, se ha pretendido construir un “modelo socio histórico de los afectos” para trabajar sobre el corpus de la investigación con rigurosidad metodológica y analítica. En este sentido, la construcción del archivo afectivo se ha pensado desde las contribuciones clásicas en torno a la práctica y desde ciertos aportes de la teoría social contemporánea asociados a la cuestión de los afectos. En ese cruce, se han explorado los condicionamientos éticos, políticos e institucionales sobre los marcos de legibilidad de los documentos, atendiendo a reponer otras formas del registro y de la construcción de series. Las motivaciones de esta tarea quedan expuestas en la cita precedente y, de algún modo, expresadas en el último capítulo de la tesis: evidenciar el compromiso académico, ético y político de la producción, restauración y conservación del/los archivos, en sus múltiples expresiones.

Por ello y apelando a una reflexión autorreferencial, me pregunto: ¿Qué hace un sociólogo, preocupado por cuestiones de la memoria, desarrollando su tarea de investigación en el archivo? Y, más aún, ¿qué (me) lleva a sugerir la construcción de una forma singular del archivo? La respuesta a esta inquietud puede explorarse en el devenir del presente trabajo, en los modos de encararlo metodológicamente, en las decisiones teóricas tomadas en la investigación y en las motivaciones personales expuestas. Pero, sobre todo, la pertinencia

sociológica remite a la consideración tal vez más tradicional de la disciplina: aquella vinculada a una práctica de investigación que analiza formas de las relaciones sociales. Allí, radica la relevancia disciplinar, en aproximarse a un conjunto de documentos y *observar*, con la rigurosidad de un cientista social, el modo en que ciertas experiencias sociales (como la de la memoria) configuran prácticas, discursos y lazos sociales en un determinado momento histórico. Atento a ello, la dimensión de los afectos, que como objeto analítico fue abordado por múltiples trabajos sociológicos desde los inicios de la disciplina profesional (muchos de ellos, incluso, hoy considerados clásicos) constituye uno de los ámbitos privilegiados de reflexión a fin de dar cuenta de las diversas formas de comprender *la relación social* y las configuraciones, entramados y patrones sociales del presente. En suma, eso es lo que hace un sociólogo en un archivo, *observa e historiza relaciones sociales*, sus regularidades y diferencias, los efectos de las marcas del pasado sobre los cuerpos, los sujetos y las instituciones contemporáneas, las reapropiaciones y disputas de los sentidos sociales y los modos de intervenir sobre la esfera de lo público. No pretendo decir que los otros campos de saber que trabajan en/sobre el archivo no lleven adelante estas tareas; simplemente intento señalar cuál es el vector específico que moviliza a la disciplina sociológica y el foco donde centra su práctica.

En este sentido, Paula Lucía Aguilar, Mara Glozman, Ana Grondona y Victoria Haidar, todas ellas sociólogas de profesión e investigadoras de la academia, señalan:

Entendemos que es una cuestión que convoca al sociólogo: innumerables veces se recurre al trabajo en/de archivo en busca de documentos que permitan especificar temas y objetos que sirvan de «materia prima» para la reflexión sociológica. Rápidamente podríamos indicar nombres habituales que formalizan esta tarea en proyectos y trabajos de investigación que involucran, en distintas instancias, búsquedas documentales, sea en el denominado «estado del arte», bajo la forma de «contexto» o como «antecedentes» y/o «fuentes». Sin embargo, es preciso considerar el archivo no solo como una serie de depósitos institucionales donde recabar información, sino como el conjunto de los discursos efectivamente dichos/pronunciados que persisten en el tiempo, resultado de procesos de organización y distribución. (Aguilar, Glozman, Grondona, Haidar, 2014, p. 37)

Como sugieren las autoras, la tarea del/la sociólogo/a en el archivo permite comprender el modo en que ciertos discursos y prácticas perduran en el tiempo y *afectan* a los sujetos sociales en sus construcciones identitarias, en sus decisiones personales y en las formas de encarar determinadas experiencias, como la de un duelo, la del lazo amoroso o la de la

demanda de justicia. La mirada del/a sociólogo/a no busca “realidades evidentes” sino que construye una “problematización” (Ibíd., p. 55) sobre determinadas inquietudes sociales y una genealogía posible para analizarlas y explicarlas. Esto implica, a su vez, otra de las tareas propiamente sociológicas de y en el archivo: aquella destinada a reflexionar sobre las condiciones de producción de los documentos, es decir, a atender e incluir como dimensión del análisis las transformaciones socio-históricas en las que los registros documentales aparecen, así como también, los desplazamientos en las condiciones de escucha y de los marcos de inteligibilidad. Esto ha sido el objetivo de los capítulos segundo y tercero.

Las Partes II y III se han orientado a la tarea analítica y a la práctica archivística específicamente, enmarcándose en los objetivos e hipótesis de la investigación. Las poéticas testimoniales de María Inés Roqué, Albertina Carri, Nicolás Prividera, Ángela Urondo Raboy, Marta Dillon, Raquel Robles y Félix Bruzzone han permitido construir series y escenas destinadas a explorar las singularidades y los diálogos de sus experiencias amorosas de memoria. Este montaje analítico ha iluminado un conjunto de repertorios narrativos y dispositivos estéticos capaces de poner en evidencia un modo de la transmisión que se configura a través del encuentro filial y generacional, y donde el contacto con las marcas de la represión, pero también con las escenas de placer, contribuyen a desarrollar una política singular de la memoria. Se ha intentado exponer cómo en la construcción afectiva de la memoria intervienen los recuerdos del pasado y las experiencias del presente y cómo participan del hecho de dar forma a las sensibilidades, afecciones y acciones de las vidas contemporáneas.

En este sentido, estos modos de la aproximación al pasado desde inquietudes del presente han contribuido a desbordar ciertos patrones temporales y criterios hegemónicos de la historiografía, y han revitalizado la condición sensible y, en algún punto, vibrante de la exploración memorial.

Las escenas del archivo construidas –la político-afectiva y la ético-afectiva-, se han orientado a reponer el vínculo entre política, afectos y ética, recuperando ciertos postulados teóricos relevantes, las implicancias históricas y el devenir democrático de los últimos años. En éstas, las cuestiones de *lo político* y de *lo justo* han aparecido como instancias fundamentales para comprender la práctica del archivo y para ubicar a las poéticas

testimoniales como construcciones de sentido capaces de intervenir materialmente en la esfera pública y en la circulación discursiva. En este sentido y como se ha intentado poner de manifiesto en el desarrollo de las escenas, el conjunto de producciones analizadas ha mostrado una recurrencia común, un posicionamiento ético-político: el compromiso efectivo e inexpugnable de buscar la verdad, de exigir justicia, y de sostener los procesos de memoria como clave innegociable de la construcción democrática contemporánea.

Esta tesis se termina de escribir en un contexto político que vuelve a poner en el debate público las pugnas por los sentidos del pasado. Aún comprendiendo la complejidad de estas discusiones, a lo largo de estos últimos años ciertos discursos oficiales, mediáticos e institucionales han contribuido a revitalizar las ideas de reconciliación y de una reformulación de la teoría de los dos demonios, a fin de disputar los posicionamientos históricos de los organismos de derechos humanos y de quienes defienden (defendemos) a ultranza el proceso de memoria, verdad y justicia. Sin lugar a dudas, el significante “reconciliación” es sinónimo de impunidad y es enarbolado por quienes fueron y son cómplices de la dictadura militar.

En este contexto y sumado a los desplazamientos historiográficos, la pregunta por la responsabilidad de los actores involucrados durante los años setenta aflora como un interrogante en fuerte disputa y del cual debemos hacernos cargo, valiéndonos de fundamentos político-conceptuales capaces de, por un lado, complejizar las interpretaciones históricas sobre los procesos sociales y las experiencias militantes de aquellos años y, por el otro, consolidar ciertos posicionamientos políticos e históricos orientados a profundizar la lucha y la memoria de los actores y organismos de derechos humanos.

Este desafío abre el camino para nuestras futuras investigaciones académicas e intervenciones en el ámbito público.

Bibliografía citada

- AAVV (2007). *No matar. Sobre la responsabilidad*. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba
- AGAMBEN, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*, Valencia: Pre Textos.
- AGULAR, P., GLOZMAN, M., GRONDONA, A. Y HAIDAR, V. (2014). “¿Qué es un corpus?; en *Entramados y Perspectivas*, vol.4, número 4. p. 35-64.
- ABOY CARLÉS, G. (2016). “Prólogo” en Semán, E. *Hecho Burgués, País Maldito*. Buenos Aires: Aurelia Libros
- _____ (2005). “Populismo y democracia en la Argentina contemporánea. Entre el hegemonismo y la refundación” en *Estudios sociales* N° 28, Primer Semestre 2005.
- ALONSO, L. (2003), “Repertorios de acción y relaciones institucionales en H.I.J.O.S. Santa Fe, 1995-2003”, Trabajo presentado en *I Jornadas de Historia Reciente*, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, Rosario, 30 y 31 de octubre 2003, s/p.
- AHMED, S. (2015). *The Cultural Politics of Emotion*. México D.F.: PUEG.
- AHMED, S. y STACEY J. (2001). *Thinking through the skin*. London: Routledge.
- AMADO, A. y DOMINGUEZ, N. (2004). *Lazos de Familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós
- AMADO, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue
- ANGENOT, M. (2010). *Interdiscursividades*. Córdoba: Editorial Universidad de Córdoba.
- ATHANASIOU, A; HANTZAROULA, P. y YANNAKOPOULOS, K. (2008). “Towards a new Epistemology”, en *Historein*, Volume 8.
- BASSO, M.F. (2016). *Volver a entrar saltando: Memorias visuales de la segunda generación de exiliados políticos en México*. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- BADIOU, A. (2012). *Elogio del Amor*. Buenos Aires: Paidós
- BARTALINI, C. (2017). “Entre la risa y el grito. Acerca de los gestos afectivos de la voz en películas performáticas de la generación de los hijos e hijas de desaparecidos”. Ponencia

presentada para el *X Seminario Internacional de Políticas de la Memoria* en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

- BARTHES, R. (2013). *Fragmentos del discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2004). *Michelet par lui-meme*. Buenos Aires: FCE.
- BENJAMIN, W. (2009). *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta
- BERLANT, L. (2011). “A properly political concept of love”, en *Cultural Anthropology*, Vol. 26, Issue 4.
- BERNINI, E. (2014). “Una deriva queer de la pérdida. Acerca de *Los topos*”. En *No retornable*. URL: <http://www.no-retornable.com.ar/v6/dossier/>
- BONALDI, P. (2006b), “Si no hay justicia, hay escrache”, *Apuntes de investigación* n° 11, pp. 9-30.
- BRAVO, N. (2012). “H.I.J.O.S. en Argentina. La emergencia de prácticas y discursos en la lucha por la memoria, la verdad y la justicia” en *Sociológica*, año 27, Número 76, Mayo-Agosto 2012.
- BROWN, S. y STENNER, P. (2009). *Psychology without Foundations: History, Philosophy and Psychosocial Theory*. London: Sage Publications.
- BUTLER, J. (2009). *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós
- _____ (2007), “Doubting love” en James L. Harmon (Ed.) *Take My Advice: Letters to the Next Generation from People Who Know a Thing or Two*, New York, Simon & Schuster. [Versión en castellano: “Dudando del amor” (2015), traducción de Lucas Morgan Disalvo]
- _____ (2005). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (2006). *Violencia Duelo y Política*, en *Vida Precaria*, Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure
- CALVEIRO, P. (1998). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue
- _____ (2013). *Política y/o violencia*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- CANDAU, J. (2001) *Memoria e Identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- CARNOVALE, V. (2011). *Los combatientes. Historia del PRT-ERP*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- CASTRO, E. (2004). *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- CIANCIO, M. B. (2013). “Sobre el concepto de posmemoria”. En Congreso Internacional *¿Las víctimas como precio necesario? Memoria, Justicia y Reconciliación*. Madrid.
- CLOUGH, P. (2007). *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press.
- CRENZEL, E. (2008). *La Historia política del Nunca Más*. Bs As: Siglo XXI.
- CUESTA, M. (2016). *Experiencia de felicidad. Memoria, historia y política*. Buenos Aires: Prometeo
- CUETO RÚA, S. (2008). *Nacimos en su lucha, viven en la nuestra. Identidad, justicia y memoria en la agrupación HIJOS-La Plata* [en línea]. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.426/te.426.pdf>
- CVETKOVICH, A. (2003). *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Duke University Press Books: Durham.
- DALMARONI, M. (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. [En línea]. Mar del Plata: Melusina; Santiago de Chile.
- DA SILVA CATELA, L. (2014). “Lo que merece ser recordado. Conflictos y tensiones en torno a los proyectos públicos sobre los usos del pasado en los sitios de memoria”. En *Clepsidra*, N°2, pp.28-47.
- DERRIDA, J. (1997). *Mal de archivo*. Madrid: Editorial Trotta
- _____ (1998), *Políticas de la amistad*. Valladolid: Editorial Trotta
- DIANA, M. (1996). *Mujeres guerrilleras. Sus testimonios en la militancia en los setenta*. Buenos Aires: Booklet.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1997). *Lo que Vemos. Lo Que Nos Mira*. Buenos Aires: Manantial
- _____ (2004). *Imágenes pese a todo*. Buenos Aires: Paidós
- _____. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriano Hidalgo editora.
- _____. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros
- DILLON, M. (2016). *Vivir con virus. Relatos de la vida cotidiana*. La Plata: Edulp

- DIPAOLA, E. (2013). *Comunidad impropia*. Buenos Aires: Letra Viva
- DURKHEIM, E. (1976). *Educación como socialización*. Salamanca: Sigueme
- FANDIÑO, L. (2015), *Acomodar la vida sobre esa arena tan movediza. Las memorias de los hijos en la literatura de Argentina y Chile*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba
- FARGE, A. (1989). *La seducción del archivo*. Valencia: Editorial Institucio Alfons El Magnanim
- FLATLEY, J. (2008). *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*. Londres: Harvard University.
- FEIERSTEIN, D. (2012). *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Bs As: FCE
- FELD, C. y FRANCO, M. (2015). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, M. (1986). *La verdad y las formas jurídicas*. México D.F.: Gedisa
- FRANCO, M. y LEVIN, F (2007), *Historia Reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- FREEMAN, E. (2010). *Time Binds: queer temporalities, queer histories*. Durham y Londres: Duke University Press.
- GARBATZKY, I. R. (2014). “El archivo como productor: el lugar del uso en *El Deseo nace del derrumbe* de Roberto Jacoby.” en *Anos 90*, v. 21, n^o40, p. 311-331, Porto Alegre.
- GONZALEZ, H. (2017). “El cuatreroismo de las imágenes” en *Revista La tecla eñe*.
URL: <http://www.lateclaene.com/horacio-gonzalez-cuateros>
- GOULD, D. (2009). *Moving Politics*. Chicago: University of Chicago
- GRUZINSKY, S. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner”*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- HALBERSTRAM, J. (2005) *In a queer time and place. Transgender bodies, subcultural lives*. New York: New York University Press
- HALBWACHS, M. (2005) [1950]. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HARDT, M. (2011). “For Love or Money”. *Cultural Anthropology* 26, no. 4 (2011): 676–682

- HILB, C. (2014). *Usos del pasado. Qué hacemos hoy con los setenta*. Buenos Aires: Siglo XXI
- HIRSCH, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.
- _____ (2008). “The generation of postmemory” en *Poetics Today*, Durham: Duke University Press.
- JELIN, E. (2015). “Certezas, incertidumbres y búsquedas: el movimiento de derechos humanos en la transición” en Feld, Claudia y Franco, Marina, *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la postdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2006). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI
- KOHAN, M. (2004). “La apariencia celebrada”. En *Punto de vista*. N°78, Año XXVII, p. 24- 31. ISSN 0326-3061
- KRISTEVA, J. (1987). *Historias de amor*. México D.F: Siglo XXI
- LARA, A. (2015). “Teorías afectivas vintage. Apuntes sobre Deleuze, Bergson y Whitehead”. En *Cinta de moebio. Revista de epistemología de Ciencias Sociales*. Universidad de Chile. ISSN 0717-554X
- LACAPRA, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- LONGONI, A. (2009) “Apenas, nada menos. En torno a *Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto*”, en Ramona, N° 97, Buenos Aires.
- LÓPEZ, H. (2015). “Prólogo” a *La política cultural de las emociones de Sara Ahmed*. México D.F.: PUEG.
- LOVE, H. (2007). *Feeling Backward. Loss and the politics of queer history*. Cambridge: Harvard University Press.
- LUCIANO, D. (2012). “Unrealized: the queer time of The Hermaphrodite” en *Philosophies of Sex* Ohio: State University Press
- MACÓN C. Y SOLANA, M. (2015). *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado reciente*. Título: Buenos Aires

- MASSUMI, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect and Sensation*. Durham: Duke University Press
- MERKLEN, D. (2005). *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina, 1983-2003)*. Buenos Aires: Editorial Gorla.
- MOUFFE, Ch. (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires: FCE.
- NANCY, J.L. (1991). *The inoperative community*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- NORA, P. (1984) *Introducciones a Les Lieux de Mémoire*. París: Gallimard.
- OBERTI, A. y PITTALUGAR, R. (2006), *Memorias en montaje*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- OBERTI, A. (2009). “Lo que queda de la violencia política. A propósito de archivos y testimonios” en Dossier “Memorias de la Represión en América Latina”, en Revista *Temáticas*, Revista de los Pos-Graduandos en Ciências Sociais. IFCH-Unicamp, Brasil, Año 17, número 34.
- _____ . (2015). *Las Revolucionarias. Militancia, afectividad y vida cotidiana en los 70*. Bs.As: Edhasa.
- PELLER, M. (2016). “La historia de las niñas. Memoria, ficción y transmisión en la narrativa de la generación post-dictadura argentina” en *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*, coord.: Escobar, L., Giordano, J., Pittaluga, R. Santa Fe: Maria Muratore Ediciones
- PERLONGHER, N. (1997). *Prosa Plebeya*. Buenos Aires: Colihue
- PHYLLIS, S. y DENNIS, K. (1996). *Continuing Bonds: New understandings of grief*. Londres: Routledge
- PITTALUGA, Roberto (2006). “Del silencio a las nuevas preguntas. Los historiadores frente al pasado reciente”, en *Los Puentes de la Memoria*, nº 17: 36-40.
- _____ (2007). “Miradas sobre el pasado reciente argentino. Las escrituras en torno a la militancia setentista (1983-2005)”. En Franco y Levín (2007), *Historia Reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós
- PORTELA, E. (2010). “Como escritor, no me interesa tomar partido: Feliz Bruzzone y la memoria anti-militante”. En *A contracorriente*, Vol. 7, No.3, Spring 2010, 168-184.

- PRIVIDERA, N. (2012). *Restos de restos*. La Plata: Libros de la talita dorada
- REATI, F. (2015). “Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en la postdictadura argentina”. En *Alternativas*, N°5, ISSN 2168-8451
- RETAMOZO, M. (2011) “Movimientos sociales, política y hegemonía en Argentina”. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, vol. 10, n° 28
- RICOEUR, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE.
- RÜSEN, J. (2008). *Time and History: The Variety of Cultures*. New York: Berghahn Books.
- SEDGWICK, E.K. (1998), “Un diálogo de amor”, en *Critical Inquiry*, Vol. 24, No. 2, Intimacy, (p.611-631). Chicago: University of Chicago Press.
- _____ (2003). *Touching Feeling. Affect, Pedagogy and Performativity*. London: Duke University Press.
- SARLO, B. (2005). *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SCHMUCLER, H. (1980). “Testimonio de los sobrevivientes”, en *Controversia*, p9-10.
- SCHWARZBÖCK, S. (2017). *Los Espantos. Estética y Postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.
- SCOTT, J. (2001). “Experiencia”, en *La ventana*, n° 13. URL: <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/Ventana13/ventana13-2.pdf>
- SONDERÉGUER, M. y KAUFMAN, A. (2016). *Memoria y derechos humanos. Continuidades, vigencia y presente del “Nunca más”*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- STEEDMAN, C. (2002). *Dust. The Archive and Cultural History*. New Jersey: Rutgers.
- SVAMPA, M. (2011). "Argentina, una década después. Del 'que se vayan todos' a la exacerbación de lo nacional-popular." *Nueva Sociedad*, 235.
- _____ (2007). “Las fronteras del gobierno de Kirchner”, en *Cuadernos del Cendes* 65, Año 24, Tercera Época, Caracas, Mayo-Agosto 2007, disponible en: <http://www.scielo.org.ve/pdf/cdc/v24n65/art03.pdf>
- _____ (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.

- SZURMUK, M. y MCKEE, I. R. (2009). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México D.F: Siglo XXI
- TACCETTA, N. (2015). “Arte, afectos y política” en *Pretérito Indefinido*, Macón y Solana (eds), Buenos Aires: Título.
- VERTOV, D. (1923) (1984) “Kinoks: A revolution” en *Kino-eye. The writings of Dziga Vertov*. California: Univeristy of California Press
- VEZZETTI, H. (2009). *Sobre la violencia revolucionaria*. Buenos Aires: Siglo XXI
- WILKINSON, E. (2016). “On love as an (im)properly political concept” en *Environment and Planning D: Society and Space 0(0) 1–15*
- YOUNG, J. (2000). *At Memory’s Edge. After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Heaven: Yale University Press
- ZIBECHI, R. (2003). *Genealogía de la Revuelta*. Buenos Aires: Letra Libre

Corpus seleccionado

Producciones audiovisuales

- ROQUE, M. I. (2000). *Papá Iván*
- CARRI, A. (2003). *Los Rubios*.
- PRIVIDERA, N. (2007) *M*.

Producciones literarias y ensayísticas

- BRUZZONE, F. (2008) *76*. Buenos Aires: Tamarisco.
- BRUZZONE, F. (2008). *Los topos* (2008). Buenos Aires: Mondadori
- DILLON, M. (2014). *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana
- ROBLES, R. (2013). *Pequeños combatientes*. Buenos Aires: Alfaguara
- URONDO RABOY, A. (2013). *¿Quién te creés que sos?* Buenos Aires: Capital Intelectual

