

TERESA BASILE Y MIRIAM CHIANI (compiladoras)

Voces de la violencia

Avatares del testimonio en el Cono Sur



Educp

historia

Voces de la violencia
Avatares del testimonio en el Cono Sur

Voces de la violencia
Avatares del testimonio en el Cono Sur

TERESA BASILE Y MIRIAM CHIANI



Voces de la violencia : avatares del testimonio en el Cono Sur /
Amar Sánchez,

Ana María ... [et al.] ; compilado por Teresa Basile ; Miriam
Chiani. - 1a ed. -

La Plata : EDULP, 2020.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-8348-28-5

1. Derechos Humanos. 2. Estado. I. Amar Sánchez, Ana María,
II. Basile, Teresa, comp. III. Chiani, Miriam, comp.
CDD 323.6

Voces de la violencia

Avatares del testimonio en el Cono Sur

Teresa Basile y Miriam Chiani



EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (EDULP)

48 N.º 551-599 4º piso / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina

+54 221 644-7150

edulp.editorial@gmail.com

www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales de las Universidades Nacionales (REUN)

Primera edición, 2020

ISBN 978-987-8348-28-5

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11723

© 2020 - Edulp

Índice

Introducción

Teresa Basile y Miriam Chiani.....8

PERSPECTIVAS TEÓRICAS: DE LA CONSTRUCCIÓN AL DES-MONTE DEL TESTIMONIO.....32

El narrador, el testigo, la víctima: los sujetos del testimonio

Ana María Amar Sánchez.....33

Perspectivas subjetivas sobre el testimonio: Experiencias límite, lenguaje y representación

Susana G. Kaufman.....53

Por una muerte gloriosamente suya: María Moreno y los avatares del testimonio

Susana Rosano.....67

TESTIMONIO, ESPACIOS Y GÉNEROS.....84

Cárceles e incomunicación en la última dictadura militar argentina. Las cartas clandestinas de la Unidad Penitenciaria 1 de Córdoba

Fernando Reati y Paula Simón.....85

| | |
|---|-----|
| El trabajo del tiempo: género y generaciones en algunas escenas testimoniales | |
| <i>Claudia Bacci</i> | 122 |
| Los tiempos del testimonio, el reenactment y la performance en los proyectos documentales de Lola Arias. De <i>Mi vida después</i> (2009) a <i>Campo minado/Minefield</i> (2016) | |
| <i>Cecilia González</i> | 150 |
| Potencias políticas de la ficción. <i>Los pichiciegos</i> y la máscara del testimonio | |
| <i>Rodrigo Montenegro</i> | 175 |
| Patricio Guzmán: una memoria obstinada en la construcción del archivo chileno | |
| <i>María Laura de Arriba</i> | 190 |
| | |
| SEGUNDA GENERACIÓN | 211 |
| Algunas reflexiones a partir de la participación de los hijos e hijas de desaparecidos en los juicios de lesa humanidad | |
| <i>Ramón Inama</i> | 212 |
| Del testimonio a la novela familiar: la narrativa de Laura Alcoba | |
| <i>Victoria Daona</i> | 224 |
| Explorar los bordes: voces de testigos y mediaciones inestables. El caso de <i>Veintiocho. La desaparición</i>, de Eugenia Guevara | |
| <i>María A. Semilla Durán</i> | 252 |
| El testimonio y la experiencia de la muerte. Raúl González Tuñón, Juan Gelman, Julián Axat | |
| <i>Eugenia Straccali</i> | 281 |
| El testimonio y sus fugas hacia la ciencia ficción en la narrativa de HIJOS/AS | |
| <i>Teresa Basile</i> | 327 |

Próimos

Miriam Chiani y Silvina Sánchez.....349

Autores.....384

INTRODUCCIÓN

Avatares del testimonio en el Cono Sur

Teresa Basile y Miriam Chiani

Uno de los géneros centrales en la historia cultural latinoamericana ha sido y sigue siendo el testimonio, en tanto ha permitido visualizar las historias de opresión de comunidades no tan visibles, de sectores olvidados o descuidados por el Estado, de sujetos situados en el margen al que no llegan los beneficios del ciudadano de primera, de grupos arrasados por los terrorismos de Estado, de sobrevivientes que hablan por ellos mismos y por los “desaparecidos”; de allí que se lo considere como un vehículo para dar voz a los “sin voz”, para que el “subalterno” pueda finalmente hablar (Spivak, 1998), para percibir a los “condenados de la tierra” –diría Franz Fanon (1961)–, para denunciar y declarar en los juicios contra genocidas, para iluminar las grietas de nuestro presente o del pasado y saldar las deudas pendientes con estos sectores avasallados en sus derechos, para canalizar un relato alternativo a la historia oficial. Por estas razones Elzbieta Sklodowska percibe en este testimonio un proceso de canonización de lo periférico (1988: 131). Pero también, y como complemento de la denuncia de los sistemas de dominio, los testimonios han dado cuenta de las luchas libertarias, las épicas revolucionarias, los levantamientos y revueltas emprendidas para superar y reconvertir estos contextos de sometimiento.

¿En qué medida el testimonio sobre la historia reciente, producido en la caldera del Cono Sur, redefine al género? ¿Podemos hablar de un giro en las escrituras testimoniales? ¿O acaso postular una segunda reinstitucionalización de éste (Basile 2019)? Más que hallar las respuestas, nos interesa formular algunas preguntas, trazar algunas líneas y disponer ciertos temas a debatir ante las propuestas compiladas en este volumen.

Rastrear el origen del testimonio latinoamericano hasta los primeros tiempos de la invasión española, cuando el género se confundía con las Crónicas indígenas de la Conquista, con lo que el mexicano Miguel León-Portilla llamó la “visión de los vencidos” (1959), resultaría una tarea titánica. En cambio, la institucionalización del testimonio, como sabemos, suele fecharse hacia la década de 1960 y en torno a los aparatos culturales de la Revolución Cubana, con la publicación de títulos como *Biografía de un cimarrón* (1996) de Miguel Barnet (el primer éxito notable de la llamada “novela testimonio”), o *La guerra de guerrillas* (1960) de Ernesto “Che” Guevara. A ello se suma la creación en 1970 de la categoría de “Testimonio” para los premios que otorgaba *Casa de las Américas*.

Ello instaura una peculiar relación entre testimonio y revolución que connota políticamente a estos textos: la revolución cubana se vuelve la matriz que da estatuto y legitima a este género como una alternativa cultural a la literatura del *boom* latinoamericano, y como una vía eficaz para el entero proyecto educativo que la Revolución ideó en Cuba –y que luego se extendería por el continente a través de las diversas olas revolucionarias. Surgía la imperiosa necesidad de reformar la educación para engendrar al “hombre nuevo” propuesto por Ernesto “Che” Guevara (1965), quien estaría capacitado para sostener al socialismo. Se apostaba a una educación que sustituyera la instrucción de corte liberal por otra de matriz marxista, en coincidencia con lo que Paulo Freire llamaría la “pedagogía del oprimido” en el libro homónimo publicado en 1968, donde define un modelo educativo que se volverá faro en América Latina con su aporte de

una “pedagogía crítica”, emancipatoria y liberadora, factible de desarrollar la conciencia sobre los problemas sociales. Las campañas de alfabetización de los sectores campesinos y obreros, así como la universalización de la educación superior a través de la “Universidad de las Villas”, que vendría a sustituir a la “universidad europea”,¹ y el asentamiento de una cultura “nueva y socialista” al servicio de las clases explotadas, constituyen los pilares de las reformas educativas propuestas por el nuevo estado socialista cubano.

En el edificio de esta *paideia* revolucionaria, el testimonio enarbolado por el *intelectual revolucionario* (Gilman, 2003) se convierte en un vehículo eficaz ya que, en su elección del realismo, en el abandono de la ficción y la distancia respecto de las escrituras vanguardistas, resulta “comprensible” para los sectores menos alfabetizados, y permite visualizar las fuerzas históricas y “concientizar” a las masas, sacándolas de la alienación engeguedora provocada por el capitalismo para que puedan reconocer su lugar como agentes de la historia en la lucha por la liberación. Es un arte para el pueblo, competente para traducir los requerimientos de la reciente revolución desde sus dos relatos predominantes, descriptos por René Jara: aquel que se origina en una atmósfera de represión, ansiedad y angustia, y focaliza en los sistemas de opresión; y el que responde a momentos de exaltación heroica en los avatares de la organización guerrillera y en el peligro de la lucha armada, y celebra las épicas revolucionarias (1986: 2). Ambos modelos van a tener una notable vigencia y un extenso desarrollo a lo largo de las décadas siguientes.

En este trazado, ¿cuál es el giro que la ola de testimonios surgidos a partir de la experiencia de las últimas dictaduras en el Cono Sur impone al modelo que acabamos de reseñar? La reinstitucionalización del testimonio latinoamericano en la década de 1980 supone, en primer lugar, el reemplazo de la *matriz revolucionaria* y sus relatos emancipatorios, esgrimidos desde las convulsiones revolucionarias,

1 Como defiende Roberto Fernández Retamar en su célebre ensayo *Calibán* de 1971: “que la universidad se pinte de negro, de mulato, de obrero, de campesino”.

por las *narrativas humanitarias* levantadas en las transiciones hacia la democracia, bajo el clima de derrota de la izquierda armada luego del fin de las dictaduras. Esta narrativa se articula sobre la “violación” de los “derechos humanos” por parte de los militares, y sirve de base a un reclamo de tipo ético y jurídico, pero no político. De este modo se evitaba apelar a las fuerzas enfrentadas en la década de los ‘70 y a la retórica revolucionaria, distanciándose tanto de los argumentos del Estado terrorista como de la izquierda radical. En esta narrativa se sustituyeron las categorías de pueblo/oligarquía o de proletariado/burguesía por la de víctimas/victimarios, consolidando una estrategia que fue empleada en los Juicios a las Juntas Militares.

Los primeros testimonios recopilados por los organismos de Derechos Humanos estaban abocados a la tarea de buscar a los desaparecidos aún durante la dictadura y ante el desconocimiento de su paradero; desde los inicios de la democracia, en cambio, servirán para dar a conocer los mecanismos del terrorismo de Estado, describir los centros clandestinos de detención, las torturas, los asesinatos a través de falsos fusilamientos, desapariciones o vuelos de la muerte al mismo tiempo que serán utilizados como prueba en los juicios a los perpetradores.

Todo ello implicó un notable giro cultural, ya que se quebraban las tradiciones políticas previas al sustituirlas por los nuevos valores de memoria, verdad y justicia, y al mismo tiempo se ejercía una despolitización de lo ocurrido en los ‘70, visible en la figura de la “víctima inocente”. Fueron los militares quienes intentaron politizar a las víctimas, hablar de la militancia guerrillera y apelar a la “guerra” para justificar el empleo del terrorismo de Estado. Las recopilaciones de testimonios por parte de los organismos de Derechos Humanos –iniciadas durante las dictaduras y que luego terminaron, en el caso argentino, confluyendo en el volumen *Nunca Más* (1984) y en el Juicio a las Juntas militares (1985)– constituyen el grado cero de este nuevo testimonio.

Desde luego abundan también los testimonios “transicionales” en que ambas matrices se cruzan con diverso espesor y provocan vaive-

nes. Del mismo modo, después del primer tramo de la democracia y hacia mediados de los '90 se inició una repolitización del discurso humanitario, visible en las perspectivas testimoniales tanto de los ex militantes como de la segunda generación (Dalmaroni, 2004; Cuento Rúa, 2008): tuvo así lugar una recuperación de ciertos impulsos e ideales sesentistas, pero no para hacer la revolución sino para construir nuevos modos de la militancia en la Argentina.

Se advierte, entonces, la posibilidad de historizar el género y marcar etapas y líneas: su recopilación más o menos clandestina durante la dictadura y la explosión y publicidad de testimonios con la publicación del *Nunca más* en los inicios de la democracia; los diversos momentos en que se testificó en los juicios –los Juicios a las Juntas militares, los juicios por la Verdad, los procesos judiciales llevados a cabo en otros países, la reapertura de los juicios con la derogación de las leyes de amnistía en 2005, el juicio por el Plan sistemático de apropiación de menores, etc.–; la creación de programas y archivos como Memoria Abierta, que se ocupan de entrevistar y recopilar testimonios de diversas víctimas; la apertura posterior y más tardía hacia otro tipo de testimonios, como los de las mujeres bajo una violencia estatal sexualizada y los de la segunda generación –los hijos de padres desaparecidos y víctimas, así como los hijos apropiados y los hijos “desobedientes” de perpetradores.

Mientras que, como adelantamos, desde el contexto revolucionario distinguíamos fundamentalmente dos modelos que focalizaban en la denuncia de los sistemas de dominio o en la celebración de las épicas guerrilleras, los discursos testimoniales de la narrativa humanitaria arrancan con el “testimonio sobre la desaparición de personas” que forjará un nuevo tipo medular, para luego expandirse en otros formatos. ¿Cuáles son los patrones del testimonio de esta segunda vuelta? ¿Qué parámetros permiten diferenciarlos? ¿Cómo configuramos el corpus de este género? Los testimonios –casi en su totalidad de sobrevivientes– escritos desde la clandestinidad de la lucha armada, desde la cárcel o desde el exilio, así como aquellos vertidos ante

organismos de Derechos Humanos o ante los tribunales de la justicia, apuntan al lugar de enunciación; en otros casos están sesgados por la temporalidad, ya que han sido escritos en diversos momentos. Algunos están atravesados por cuestiones de género, como los testimonios escritos por mujeres, o por pautas generacionales que distinguen la primera generación de los militantes de la segunda generación de sus hijos/as (e H.I.J.O.S.), quienes dan cuenta de sus propias experiencias bajo el terrorismo de Estado (y aquí habría que incluir los testimonios de hijos/as de represores, como los compilados en el libro *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*, de reciente publicación).

La “familia testimonial” de los ‘60 recuperaba y reagrupaba subgéneros considerados afines como las crónicas, los relatos antropológicos y etnológicos, los que provienen del periodismo, las autobiografías e historias de vida (aunque también reconocían las novelas testimoniales). Desde luego, entre ellos hay diferencias, sobre todo en lo tocante a la condición del “autor”: mientras que en la línea etnográfica predomina la escritura de un letrado que entrevista a un informante a veces analfabeto, en el periodismo (y el ejemplo de Rodolfo Walsh lo atestigua) no se observa esa doble autoría. No obstante, estos subgéneros coincidían en mantener el código veredictivo o el efecto de veracidad o la sensación de autenticidad (Skłodowska, 1982: 397). Para incluirlos en el canon, se propuso una concepción “amplia de la literatura” (Prada Oropeza, 1986: 18): no sería el valor estético ni el empleo de la ficción lo que acerca el testimonio a la literatura, sino la configuración de un relato con unidades de acción, secuencias y el uso de mecanismos narrativos (un argumento que parece insuficiente ya que varios discursos, y entre ellos los de la historiografía, también construyen narraciones). John Beverley se preguntaba: “Pero ¿qué es, precisamente, un testimonio? [...] ¿Algo con un valor esencialmente ‘documental’, extraliterario, o un nuevo género literario?” (1987: 7). En un movimiento centrípeto, la crítica procuraba una y otra vez incluir estas textualidades, reacias a la fic-

ción y poco atentas a las dimensiones estéticas de la escritura, en la categoría de lo literario y en el canon latinoamericano.

Actualmente, en cambio, asistimos a un movimiento centrífugo por el cual el testimonio se instaura como plataforma para luego fugarse de su pacto de verdad-realidad y contaminarse con (o alimentarse de) la perturbadora ficción, el incómodo humor, los sueños, las pesadillas y los fantasmas, los anacronismos, para “babelizar” las hablas miméticas del realismo, escapar a las certezas y exhibir los mecanismos lingüísticos fabricantes de la ilusión referencial, así como también para mostrar una lengua dañada por el impacto de la violencia y una gramática dislocada por el quiebre de sentido que toda experiencia traumática acarrea. Se observa una operación de desmontaje del testimonio en su verdad, coherencia, transparencia, poder de representación, para focalizar en sus lagunas, en los testigos por delegación, en los relatos quebrados por la experiencia traumática, en los silencios, vacíos e incoherencias de sus narrativas: su integridad se ve acechada tanto desde el psicoanálisis como desde las humanidades. Esta vacilación de la consistencia de lo real y este quiebre en la coherencia del relato no implican, sin embargo, desconocer o minimizar el anclaje en lo “real”, en el acontecimiento sufrido, sino un intento por explorar la siempre esquiva experiencia de la violencia extrema, o esa figura inaprensible del desaparecido, en la arena del más allá de la verdad del testimonio. En tiempos de pos autonomía e intermedialidad, en que proliferan las auto ficciones (Alberca, 2007) y las docuficciones (Von Tschilschke y Schmelzer, 2010), ya nadie intenta buscar el absoluto literario ni conservar la pureza testimonial.

Los trabajos críticos en torno al testimonio de la primera tendencia que señalamos volvían su mirada hacia el pasado para trazar su punto de origen en la “conquista”, bajo la perspectiva de la “visión de los vencidos”. La narrativa humanitaria coloca el concepto de “genocidio” (además de los de terrorismo de Estado, dictaduras, exterminios, etc.) para revisar el pasado y configurar una genealogía latinoamericana que se inicia con la aniquilación de grandes poblaciones

indígenas ocasionada por la llegada de los españoles. En la historia argentina, por ejemplo, la “conquista del desierto” emprendida en 1879 por el general Julio A. Roca para avanzar definitivamente sobre las tierras del sur, llevó a David Viñas sugerir que los indios fueron los primeros *desaparecidos* (2003:12), recuperando así una figura de la última dictadura militar. Frente a una mirada que se dirigía hacia el interior de las tradiciones culturales del continente e insistía en latinoamericanizar el testimonio para repensar nuestras especificidades y dar cuenta de las experiencias culturales no-europeas (Achugar, 2002: 30), en cambio ahora, además de reactivarse las lecturas arqueológicas de nuestras historias, se establecen fuertes conexiones con los debates sobre el Holocausto y, en especial, con las políticas de memoria en varios países europeos y latinoamericanos. Estamos en la era de la “transnacionalización del Holocausto”, de la “memoria multidireccional” (Rothberg, 2009) que instaura un complejo movimiento de interacción, no ausente de diferencias y conflictos, entre las diversas políticas de la memoria en el espacio globalizado. De la mano de los derechos humanos, el testimonio se ha ido desplazando hacia otras víctimas como aquellas del narcotráfico, de los femicidios, de las migraciones, entre otras.

Más allá de las controversias que ha desatado la aplicación del concepto de “genocidio” para el caso argentino (Feierstein, 2007), es evidente la influencia de los debates en torno a la *Shoah* y de los modelos de testimonio que ha propagado. Ya no se trata sólo de la tradición vernácula, sino que el testimonio y los debates en torno a él serán complejizados y redefinidos en relación con este nuevo parámetro. Mencionemos tan sólo algunas cuestiones. Por un lado, las perspectivas inaugurales de Primo Levi (2011) [1986] sobre el testigo –a quien considera un “detentor de secreto” (*Geheimnisträger*)–, y su distinción clave entre los “hundidos” (los musulmanes, los que murieron en las cámaras de gas) y los “salvados” que sólo pueden dar su testimonio por delegación, derivan en los planteos de Giorgio Agamben (2002), quien señala el carácter lacunar de todo testimonio del

sobreviviente, frente al testigo *integral* que ya no puede hablar pues ha muerto. Esta postura, a su vez, ha sido criticada por quienes sostienen el valor del testimonio lacunar, cuyos silencios e incoherencias exhiben el daño padecido.

Por otro lado, los análisis en torno a los modos de narrar el mal también han calado en estas orillas. Desde la frase de Theodor Adorno –“Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”–, en varias oportunidades se ha cuestionado la posibilidad misma de representar la violencia extrema a través de la literatura y del arte, el intento de testimoniar lo intestimoniable (Levi, 2011), de imaginar lo inimaginable (Didi-Huberman, 2004), de representar lo irrepresentable (Rancière, 2005), de decir lo indecible (Agamben, 2000), de nombrar lo innombrable (Reati, 1992). La compilación de Saul Friedlander (2007) focaliza este debate suscitado en torno a la *Shoah* considerando dos puntos. Por un lado, se trata de la posibilidad de representar, a través de la palabra o de la imagen, aquello que por su violencia radical e inhumana parece escapar a todo intento de captura, aquello que configura lo inenarrable propio de una experiencia de lo sublime. Por el otro se pone en juego el vínculo entre literatura y ética, desde el cual se cuestionan algunas propuestas perturbadoras como el empleo del humor (sentido como una banalización del horror), el uso de la ficción que atentaría contra la “verdad” de lo acontecido y daría razones a los negacionistas del Holocausto, la elección de imágenes explícitas que alimentan a un mercado *voyeurista* o las estetizaciones que embellecen las barbaries.

Dalmaroni (2004) recupera extensamente las discusiones e intervenciones locales sobre esta cuestión, publicadas en las revistas argentinas *Confines* y *Punto de vista* y en la chilena *Revista de Crítica cultural*, que advierten sobre los peligros de embellecer y espectacularizar el horror, o los intentos por decirlo todo a través de una lengua sin fisuras, o la banalización de los relatos que cierran la reflexión crítica e inquisidora empleando retóricas míticas, heroicas, catárticas, complacientes o conciliatorias, entre otros riesgos.

Otro de los temas que ha merecido atención remite a las distinciones generacionales, en especial a la llamada segunda generación o la generación de “hijos e hijas de”, que abre la memoria hacia los modos de transmisión de los testimonios. La crítica ha explorado la pertinencia de la categoría “postmemory”, de Marianne Hirsch (2008), y la de “generación 1. 5” de Susan Rubin Suleiman (2002), justamente para marcar las peculiaridades de la memoria de los HIJOS en Argentina, que sí padecieron de uno u otro modo el accionar de la dictadura: la infancia clandestina y las mudanzas continuas, el allanamiento de la casa, el secuestro de los padres delante de ellos, la visita a los padres en la cárcel, el nacimiento en cautiverio, el abandono en Casa Cuna, la entrega a diversas familias o la apropiación por parte de los represores, el exilio, las guarderías en Cuba (Basile, 2019). ¿En qué medida sus testimonios ejercen una torsión al modelo para discutir su “transparencia” y exhibir su engranaje, para insistir en su precariedad, para introducir la intimidad y desplegar sus afectos? Y a su vez ¿Cuáles son los desafíos para las terceras y siguientes generaciones? ¿Se puede articular un testimonio cuando sus protagonistas ya no estén?

En esta línea, los trabajos de Emilia Perassi ofrecen una de las miradas más renovadoras al proponerse pensar las posibilidades del testimonio “después del testimonio”, del “testimonio sin testigos” que surge en el contexto de las narrativas sobre el terrorismo de Estado en el Cono Sur. La autora recupera ciertos significados latentes en el término latino *testimonia* –entendido como una colección o cadena de citas sacadas de textos proféticos veterotestamentarios que se utilizaban en calidad de pruebas para aseverar los acontecimientos neotestamentarios– como principio para validar aquellos testimonios que no son enunciados por testigos *originarios*, sino por sujetos *diferidos*. La *cita* (y la cita de la cita) de experiencias directas y testimonios autorizados (que suele encontrarse en textos ficcionales) asegura la vigencia de la memoria en el pasaje de la “era del testigo” a la del “hacerse testigo” (2015, 2017).

Respecto al contexto chileno, el volumen *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile* (2017), coordinado por Laura Scarabelli y Serena Capellini, constituye una puesta al día en la cual el testimonio en torno a la dictadura chilena se vincula a la elaboración de la memoria actual y coadyuva en los procesos de construcción del imaginario de una nueva sociedad.

Si en los sesenta “todo es político” –como sostiene José Luis de Diego (2001)– y el testimonio es una de sus caras más visibles en las escrituras que argumentan y fundamentan la acción revolucionaria, dos décadas después este género se desplaza en el ámbito público hacia el espacio jurídico, bajo la consigna de los derechos humanos, y hacia el trauma en el terreno privado de la subjetividad, sin ignorar el valor en sí mismo que tiene el acto de testimoniar de cara a la sociedad. Este desplazamiento desde lo político hacia lo jurídico nos conduce a una pregunta clave –que no intentaremos responder– respecto a los nuevos modos de hacer política que se fueron instaurando desde los organismos de Derechos Humanos ya en dictadura. En esta línea: ¿cuál es el vínculo entre testimonio y militancia en las luchas por la memoria, verdad y justicia?

Los textos de esta compilación, producto del Coloquio internacional “La figura del testigo y los avatares del testimonio. Debates teóricos y representaciones culturales”, que llevamos a cabo en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata los días 17 y 18 de septiembre de 2018, con el apoyo de un subsidio de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (FONCYT), permiten leer un enriquecedor debate en torno a las cuestiones planteadas, así como abrir otras líneas y focalizar en diversos textos.

El primer apartado de este volumen ofrece un conjunto de perspectivas teóricas provenientes de la filosofía, el psicoanálisis, los estudios culturales y la crítica literaria, para observar desde diferentes ángulos la naturaleza, las figuras, variantes y problemas del testimonio

en el campo latinoamericano y argentino, desde sus configuraciones clásicas hasta los índices de su desarme.

En “El narrador, el testigo, la víctima: los sujetos del testimonio”, Ana María Amar Sánchez aborda exhaustivamente los sujetos del testimonio –caracterizado como un discurso ético-político– y explora las figuras del narrador, el testigo, y la víctima. Distingue y contrapone el modelo etnográfico –que articula al informante con el letrado y en este gesto subalterniza al “otro”– a la línea proveniente del periodismo, en la que resalta la figura de Rodolfo Walsh. Luego revisa las controversias en torno a la postura de Giorgio Agamben sobre la impronta lacunar del testimonio y repone las respuestas tendientes a validar los acontecimientos denunciados aun cuando los relatos contengan vacíos, errores o contradicciones. En especial se detiene críticamente en el reciente giro teórico hacia la “víctima” y su estatuto en el mundo actual, visible en publicaciones de los últimos años como los textos de Philippe Mesnard, *La victime écran. La représentation humanitaire en question* (2002) y *Testimonio en resistencia* (2011), el ensayo de Adriana Cavarero, *Horrorismo* (2009), la antología de Gabriel Gatti, *Un mundo de víctimas* (2017) y *Crítica de la víctima* (2017) de Daniele Giglioli. Amar Sánchez señala los peligros de una despolitización de la víctima y su testimonio, que puede rastrearse en las proliferación, universalización y globalización de su figura, en la invasión en las pantallas (la “víctima pantalla”), en la pérdida de su singularidad y su fusión con la ciudadanía, en su conversión en un nuevo tipo subjetivo –todo lo cual termina por desplazar su condición política hacia la humana.

En “Perspectivas subjetivas sobre el testimonio: Experiencias límite, lenguaje y representación”, Susana Kaufman aporta, desde los saberes del psicoanálisis, otra entrada a ciertas cuestiones teóricas sobre el testimonio, focalizando en su construcción narrativa en el impacto del trauma en la subjetividad. La autora analiza el quiebre de la temporalidad del relato, la destrucción de su trama, la fragmentación de los recuerdos expuestos, la desarticulación de los marcos

narrativos habituales, la presencia de silencios y vacíos que no logran configurarse en palabras, entre otras características. La escritura del testimonio muestra al mismo tiempo el intento del lenguaje por expresar la “experiencia límite” padecida por el sujeto y el fracaso de su representación. La desestabilización del testimonio en su coherencia narrativa, sin embargo, no afecta su valor de verdad; por el contrario, ésta se profundiza al exhibir el impacto de la violencia sufrida. Kaufman no se detiene en las dimensiones subjetivas, ya que su mirada se extiende hacia las consecuencias del trauma en la familia y en la sociedad, considerando la necesidad de facilitar las vías de transmisión de los relatos entre las generaciones y los efectos reparatorios del acto de testimoniar en los ámbitos públicos. La escucha social y jurídica permiten el reconocimiento del valor de verdad del testimonio, devolviendo al testigo la dignidad y la integridad que le fueron arrebatadas por el terrorismo de Estado –aunque no siempre se logra una reparación psíquica y la patología o el suicidio pueden ser el rumbo seguido.

Por su parte, en el trabajo de Susana Rosano –“Por una muerte gloriosamente suya: María Moreno y los avatares del testimonio”– asistimos a un análisis teórico crítico que va a iluminar el desmantelamiento de cierto modelo “anquilosado” del testimonio latinoamericano, llevado a cabo por María Moreno en *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*, de 2018. Para esta tarea deconstructiva, Moreno monta en primer plano diversas voces femeninas que discuten y problematizan la violencia de la lucha armada en la Argentina de los ‘70, subrayando a través de este procedimiento el carácter fragmentario y discontinuo de las distintas versiones, desbaratando las lecturas heroicas y las zonas sagradas de los discursos de la militancia, y mostrando las estrategias de edición e interpretación que desnudan el carácter constructivo e inestable de la verdad de los hechos. Más allá del análisis puntual del texto de María Moreno, Rosano recupera y configura todo un contexto en que se ejerce esta crítica. Así, marca etapas en el desarrollo temporal de los testimonios en Argentina, desde su aluvión en las décadas posteriores al golpe (que servían para

la elaboración catártica del trauma y como prueba judicial contra los genocidas) hasta la incorporación de la ficción y la irrupción de nuevas voces como las de los “hijos” que también van a intervenir la integridad del testimonio, quebrando el tono dogmático y la solemnidad militante y rompiendo con la épica de los discursos reivindicativos en torno a los “héroes” de la empresa revolucionaria. A esta tarea, Rosano suma el aporte de tres libros que se abrieron hacia una memoria crítica sobre la violencia política de los ‘70: los textos de Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005); de Pilar Calveiro, *Política y/o violencia* (2007); y de Hugo Vezzetti, *Sobre la violencia revolucionaria* (2009).

Otra zona del volumen concentra trabajos que abren el testimonio a circuitos más específicos: ya a diferentes ámbitos institucionales (prisión, escena judicial, arte) y a géneros discursivos (cartas, novelas, teatro) por los que éste circula, ya a las determinaciones que le confiere el género sexual.

“Cárceles e incomunicación en la última dictadura militar argentina. Las cartas clandestinas de la Unidad Penitenciaria N° 1 de Córdoba” es un estudio realizado por Fernando Reati y Paula Simón sobre el sistema de comunicación ideado por presos políticos en un contexto carcelario de carácter extraordinario y ajeno a toda norma: adoptando una medida no común en las cárceles argentinas de la dictadura militar, y como parte de un proyecto para destruir física y psicológicamente a cientos de presos políticos allí alojados, se los somete al aislamiento y la incomunicación por más de tres años, desde marzo de 1976 y hasta abril de 1979. El trabajo (que forma parte de una investigación mayor cuyo objetivo es la recuperación, descripción, clasificación y análisis de un número significativo de cartas clandestinas de los presos y presas de la UP1) ofrece una aproximación descriptiva de sus contenidos y estrategias retóricas e indaga en las múltiples dimensiones personales y políticas desplegadas en esos textos prohibidos, para delimitar sus características en relación a otras narrativas de encierro. El análisis del corpus se enmarca en

consideraciones generales sobre la escritura de cartas clandestinas en contextos dictatoriales del siglo veinte y repone información referida a legislación y jurisprudencia.

Claudia Bacci (“El trabajo del tiempo: género y generaciones en algunas escenas testimoniales”) introduce en las perspectivas testimoniales la cuestión del género sexual a partir del caso de Alicia Carminati, una joven que a los 23 años fue secuestrada junto a su padre y sometida a abusos sexuales. Su padre nunca pudo reconocer ni testimoniar el costado sexual de las violaciones a los derechos humanos padecidas por su hija. Esta escena pone en evidencia la falta de una escucha social disponible para este tipo de violaciones a los derechos humanos en los primeros tiempos, situación que se está modificando en la última década. Bacci explora la configuración de esta zona de testimonios atravesados por el género sexual, considerando las peculiares formas de la violencia sexualizada implementadas en los centros clandestinos de detención, que atañen al cuerpo y a los genitales de ambos sexos, que suponen el sometimiento de la mujer y la feminización del varón, y conducen a la ruptura de las solidaridades entre mujeres. Explica también los cambios que tanto en el campo de la memoria como en el derecho internacional (el reconocimiento por parte del Código Penal del “delito contra la integridad sexual”, que sustituyó al anterior “delito contra la honestidad”) fueron permitiendo la recuperación de los testimonios sobre violencia sexual, soslayados en un primer momento ante la necesidad de conocer el destino de los desaparecidos y establecer la sistematicidad de las prácticas de la desaparición forzada.

Precisar el modo en que se relacionan diversas modalidades temporales con distintas prácticas teatrales en las piezas de Lola Arias es lo que se propone Cecilia González en “Los tiempos del testimonio, el *reenactment* y la performance en los proyectos documentales de Lola Arias. De *Mi vida después* (2009) a *Campo minado/Minefield* (2016)”. En el marco de un panorama de líneas destacadas en la escena teatral contemporánea y de propuestas teórico/críticas para pen-

sarlas, González analiza cómo las puestas en escena intermediales de Lola Arias, marcadas por una circulación fluida entre ficcionalización y factualidad, conjugan tres variantes con diversos efectos: el *modo testimonial-documental* que convoca la temporalidad de la catástrofe y permite sentar las bases de una memoria transnacional; la *performance* teatral o musical, que, definida por la actualidad radical de su acción, refuerza la construcción de un colectivo de actores y abre el escenario a la posibilidad de la acción conjunta; y el *reenactment* que subraya la distancia temporal entre el acontecimiento catástrofe y la reelaboración presente o la propia re efectuación, logrando dar a la palabra testimonial una visión renovada del pasado y alejar al sujeto del testimonio de versiones que han ido cristalizándose a lo largo del tiempo.

En “Potencias políticas de la ficción. *Los pichiciegos* y la máscara del testimonio”, Rodrigo Montenegro interpreta los diferentes objetivos con los que Fogwill explota la ficción testimonial y los niveles y alcances que ésta implica en la novela. Desde la hipótesis central de que *Los pichiciegos* adopta una estructura testimonial para ingresar en una disputa discursiva (es decir que pretende adquirir visibilidad simultáneamente a los primeros libros de testimonios sobre el conflicto bélico para corroer la figura del testigo editado y consumido por la prensa, atentar contra las versiones cristalizadas y las ficciones de los aparatos mediáticos y el relato oficial de Estado), el artículo va demostrando cómo se despliega una visión distorsiva y especulativa de la guerra que Montenegro lee en clave biopolítica: ni pacifismo, ni nacionalismo, ni realismo, Fogwill elabora una “antropología especulativa” a través de la ficción de una comunidad clandestina en lucha por la supervivencia, especie de regreso a un estado salvaje y prehistórico de existencia que hace de la guerra moderna la metáfora más precisa de la deconstrucción del lazo social por la imposición de la fuerza y la manipulación de los cuerpos.

El trabajo de María Laura de Arriba, “Patricio Guzmán: una memoria obstinada en la construcción del archivo chileno”, propone una lectura del díptico conformado por *Nostalgia de la luz* (2010) y *El*

botón de nácar (2015), basada en las ideas de Derrida sobre la noción de archivo y en las de Didi-Huberman sobre la de imagen. Después de revisar los hitos y problemas fundamentales de los estudios sobre el “género documental” y de precisar las características del “documental de memoria” –donde ubica la producción del chileno–, de Arriba repone los principios del archivo derrideano para detenerse en una reflexión sobre la dimensión de lo póstumo, del porvenir, de la mesianicidad espectral que éste supone, ángulo que se retomará en el análisis del primer documental: allí la luz es restitución de una memoria suprimida que, recogiendo la herencia arcaica y transgeneracional, se entrega como legado a las generaciones posteriores. El análisis de *El botón de nácar* es guiado por la idea de Didi-Huberman de memoria como montaje, organización impura de tiempos heterogéneos. En este caso, se tendrá en cuenta especialmente la correlación teórica entre anacronismo, síntoma y aura para pensar como un acto de justicia las imágenes fantasmales del final del documental, donde se ve a indígenas chilenos remando eternamente en el mar.

Finalmente, un tercer núcleo reúne los artículos que contemplan tanto las singulares tensiones político/estéticas características de la producción de la segunda generación –es decir, de los “hijos de” las víctimas de la dictadura– como las relaciones que pueden establecerse entre ésta y los textos que más o menos paralelamente publican sus coetáneos o “prójimos”, como los llaman Chiani y Sánchez.

¿En qué medida los testimonios de los HIJOS constituyen una nueva narrativa testimonial? ¿Qué diferencia estos testimonios de aquellos de los testigos de la primera generación? Estas son las preguntas que se plantea Ramón Inama en “La figura del testigo y los avatares del testimonio: Algunas reflexiones a partir de la participación de los hijos e hijas de desaparecidos en los juicios de lesa humanidad”. A través de una puesta en diálogo de “Tiempo futuro” del abogado y poeta Julián Axat, “Cuando las imágenes tocan lo real” de Georges Didi-Huberman, y el trabajo del fotógrafo Seth Taras “Saber dónde estás parado”, Inama va a identificar las marcas distintivas de

estos testimonios con implicancias a nivel personal y colectivo. Sus reflexiones sobre las formas de estos relatos testimoniales atienden no solo a la peculiar condición subjetiva de quienes han “elaborado una cierta experiencia normalizada de la catástrofe” (Axat), sino también al contexto abierto en el año 2006 con los llamados juicios de lesa humanidad –que coloca a los Hijos en el centro de la escena pública– y al marco más acotado de la situación generada en las audiencias, sin dejar de lado el espacio general de la cultura donde se exhibe el poder performativo de estos testimonios en relación a la producción de nuevos discursos y su repercusión en distintos ámbitos artísticos.

En “Del testimonio a la novela familiar: la narrativa de Laura Alcoba”, Victoria Daona analiza el deslizamiento desde lo testimonial hacia la ficción, y desde el testigo hacia el personaje, que se articula en la narrativa de Alcoba, considerando desde una perspectiva histórica las diversas etapas por las que atraviesa el testimonio sobre la historia reciente. Para ello recupera las perspectivas de Rossana Nofal quien, siguiendo la premisa de historizar las memorias, establece una clasificación del relato testimonial en Argentina atendiendo a tres figuras –desaparecidos, militantes y soldados– que organizaron el desarrollo de las narraciones de acuerdo con los distintos momentos que asumieron las luchas por la memoria en la esfera pública. En las nuevas modulaciones del testimonio, Daona señala el aporte de los hijos, quienes introducen la ficción en la voz testimonial. En este contexto, Alcoba arma una “novela familiar” que se inicia en la ciudad de La Plata en los ‘60 y termina en París en los ‘80, en la que ella y sus padres son protagonistas. La noción de “novela familiar” (Freud) propuesta por el psicoanálisis para trabajar el relato que el sujeto compone sobre sí mismo y sobre sus orígenes, permite comprender la peculiar identidad narrativa que va adquiriendo densidad a lo largo de sus obras sobre los años del terrorismo de estado. Los textos de Alcoba permiten reflexionar, entonces, sobre las nuevas entonaciones del género testimonial, el lugar de la ficción y la centralidad que aún tiene el familismo para pensar el pasado reciente en la

narrativa de esta segunda generación, considerada por Daona como el “género literario” que representa el momento más acabado de la narrativa argentina en torno al pasado reciente.

Veintiocho. Sobre la desaparición (2005) de Eugenia Guevara, hija de la desaparecida Nilda Susana Salamone, es una novela muy particular, que se desmarca de la narrativa de hijos más conocida. María Semilla Durrán recorre diversos aspectos teóricos sobre el testimonio y al mismo tiempo analiza la presencia equívoca de éste dentro del texto. Expone las reflexiones en torno a las limitaciones del “buen testigo” para hacer una declaración exacta y prolija en todas sus partes, ya que los testimonios están atravesados por las falencias de la memoria de una subjetividad que ha atravesado una experiencia límite y difícil de procesar a través de la razón –como hemos visto en otros artículos, ello no significa una desvalorización del testimonio, sino una revalorización desde su carácter incompleto. Una de las peculiaridades de *Veintiocho* radica en que la madre de Guevara, luego de ser secuestrada, se ha convertido en colaboradora de las fuerzas represivas y fue contenida por el sacerdote Von Wernich. Semilla Durán analiza los caminos desviados que la autora elige para poder acercarse a su madre e identificarse con ella, como la construcción de “vidas paralelas” a través de la mediación de textos literarios y films que procuran entablar un diálogo imposible. Asimismo, la apelación a lo sobrenatural, al destino prefijado, termina por borrar los trazos de la historia y la agencia y responsabilidad del sujeto. En la segunda parte, Eugenia Guevara incluye el testimonio de la madre, escrito en cautiverio y enviado a sus familiares, que sirve de base para una serie de preguntas que cuestionan la fiabilidad del testimonio, su autenticidad, que ponen en escena la indecibilidad de su verdad (ya que, además, ha sido escrito en condiciones extorsivas) y la sospecha sobre la posibilidad de que se trate de un escrito para engañar a sus captores y salvar su vida, o un texto guionado por sus captores para futuros arrepentidos.

En “El testimonio y la experiencia de la muerte. Raúl González Tuñón, Juan Gelman, Julián Axat”, Eugenia Straccali analiza los rasgos

del sujeto ficcional/testimonial que Raúl González Tuñón configura en una serie de textos pertenecientes a distintos contextos históricos: *La rosa blindada* (1935) y *La Muerte en Madrid* (1936) –escritos en el contexto de la masacre de los mineros en Asturias y de la Guerra Civil en España–, *Himno de pólvora* (1943) –referido tanto a los horrores del nazismo como a la promesa del proyecto soviético– y *Demanda contra el olvido* (1968) –antología de epitafios en la que, retomando las modalidades poéticas de Edgar Lee Masters, el poeta cede su voz a los muertos. Straccali observa cómo las modulaciones de una particular configuración vinculada al testimonio –donde el sujeto no solo observa, sino que es partícipe de lo acontecido y garante de la experiencia inenarrable de la muerte– inauguran una línea en la literatura argentina retomada por Juan Gelman y Julián Axat. El artículo desarrolla esta filiación estético-ideológica visible en los modos en que ingresa lo político y lo histórico a los poemas.

Teresa Basile (“El testimonio y sus fugas hacia la ciencia ficción en la narrativa de HIJOS/AS”) postula al testimonio, en las narrativas de hijos, como el punto del que ellos parten para luego ejercer un desvío, socavarlo e interferirlo (sin abandonar su pulsión veredictiva) con otros discursos, géneros, estéticas e imaginarios como el fantástico, el sueño, las pesadillas, la ficción, para bucear en las heridas de sus subjetividades. Varios textos van a ensayar, desde la burla, la ironía y el sarcasmo, posiciones políticamente incorrectas como punto de apoyo desde el cual renovar retóricas ya gastadas y adocenadas. En el contexto de estas estrategias de *fuga del testimonio* por parte de la segunda generación, Basile propone una lectura que interroga el desvío hacia la ciencia ficción a partir del análisis de dos textos: el cuento (cuya extensión lo convierte en *nouvelle*) “2073” (2014), de Félix Bruzzone, y *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán. Basile propone una lectura que interroga el desvío hacia la ciencia ficción y lo que esta puede ofrecer para las inquietudes de los HIJOS.

Miriam Chiani y Silvina Sánchez, en “Prójimos”, exploran algunos textos narrativos escritos por autores nacidos en los '60 y los '70 y publicados a partir de mediados del 2000, que retoman el contexto del terrorismo de estado o establecen vínculos con el genocidio: *Chicos que vuelven* de Mariana Enríquez, *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela, *Historia del llanto*, *Historia del pelo* e *Historia del dinero* de Alan Pauls, *Una muchacha muy bella* de Julián López, *Le viste la cara a Dios* de Cabezón Cámara. Estos textos evidencian algunos cambios en relación a novelas publicadas antes sobre esta temática, como *Villa* (1996) y *Ni muerto has perdido tu nombre* de Luis Gusmán, *Dos veces junio* de Martín Kohan y *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro. Chiani y Sánchez conectarán la especial experiencia generacional de los episodios de la dictadura (infancia/adolescencia de los escritores), la emergencia de la producción de Hijos, y las transformaciones operadas en la literatura argentina y en los regímenes institucionales de la memoria en la última década, para identificar en esos textos dos dinámicas: la del entrever (ver de lejos, por afuera, de manera confusa o imprecisa); y la de la contigüidad y superposición (fundir, hacer repercutir la violencia de los setenta en otras diferentes formas de violencia).

Bibliografía

- Achugar, Hugo (comp.) (2002). *En otras palabras, otras historias*. Montevideo: Editorial Universidad de la República.
- Agamben, G. (2002). *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- Barnet, M. (1986). *Biografía de un cimarrón*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Bartalini, C. et al. (eds.) (2018). *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Marea.
- Basile, T. (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: EDUVIM.
- Basile, T. (2019). “Reinstitucionalización del testimonio en América Latina desde la narrativa humanitaria”. En prensa.
- Beverly, J. (1987). “Anatomía del testimonio”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (25), 7-16.
- Burgos, E. (1994). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Madrid: Seix Barral.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas-CONADEP (1984). *Nunca más, informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Cueto Rúa, S. (2008). *Nacimos en su lucha, viven en la nuestra. Identidad, justicia y memoria en la agrupación HIJOS-La Plata*. La Plata: Memoria Académica FaHCE-UNLP. DOI: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.427/te.427.pdf>
- Dalmaroni, M. (2004). *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Santiago de Chile: Melusina.
- De Diego, J. (2001). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Fanon, F. (1963) [1961]. *Los condenados de la tierra*. México: FCE.

- Feierstein, D. (2007). *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández Retamar, R. (1984). *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América*. Buenos Aires: Editorial La Pleyade.
- Freire, P. (1970) [1968]. *Pedagogía del oprimido*. Montevideo: Tierra Nueva.
- Friedlander, S. (comp.) (2007). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Quilmes: UnQui Editorial.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: FCE.
- Guevara, E. (1960). *Guerra de guerrillas*. Cuba: Nuestra América.
- Guevara, E. (1965). “El socialismo y el hombre en Cuba”. *Marcha* XXVI. 1246 (12 de marzo), 14-15.
- Hirsch, M. (2008). “The generation of Postmemory”. *Poetics Today*, 29(1), 103-128.
- Jara, R. (1986). “Prólogo: Testimonio y Literatura”. En Jara, R. y H. Vidal (eds.). *Testimonio y Literatura* (pp.1-6). Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- León-Portilla, M. (1959). *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. México: UNAM.
- Levi, P. (2011) [1986]. *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Océano.
- Prada Oropeza, R. (1986) “De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discurso-testimonio”. En Jara, R. y H. Vidal (eds.). *Testimonio y Literatura* (pp.7-21). Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Perassi, E. (2015). “Desde el cuerpo de las madres: nuevas figuraciones del testimonio después del testimonio”. En Reati, F. y M. Cannavaciuolo (comps.). *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después* (227-242). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Perassi, E. (2017). “Construyendo memorias colectivas: la literatura italiana y la dictadura militar argentina”. En Cattarulla, C.

- (comp.). *Argentina 1976-1983. Imaginarios italianos* (pp.13-31). Villa María: Eduvim.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- Rubin Suleiman, S. (2002). "The 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocaust". *American Imago*, 59(3), 277-295.
- Scarabelli, L. y S. Cappellini (eds.) (2017). *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*. Milán: Colección Di-Segni-Universidad de Milán.
- Sklodowska, E. (1982). "La forma testimonial y la novelística de Miguel Barnet". *Revista/Review Interamericana*, XII (3), 375-384.
- Sklodowska, E. (1988). "Miguel Barnet: Hacia la poética de la novela testimonial". *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, XIV(27), 139-149.
- Spivak, G. (1998). "¿Puede hablar el sujeto subalterno?". *Orbis Tertius*, 3(6), 175-235. En línea: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv03n06t01/3976>
- Viñas, D. (2003). *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

PERSPECTIVAS TEÓRICAS:

de la construcción al desmonte del testimonio

EL NARRADOR, EL TESTIGO Y LA VÍCTIMA:

Los sujetos del testimonio

Ana María Amar Sánchez

El género y sus definiciones. Cuestiones teóricas

El testimonio, cualquiera que sea el nombre que se adopte –y el problema de su denominación es parte del debate– ha sido un tópico de discusión, no solo académica, a lo largo de gran parte del siglo XX y lo que va del XXI. Testimonio, relato documental, no-ficción, siempre se ha intentado definir el género, encontrar su especificidad y establecer su *status*: la pregunta acerca de si es una variante del periodismo o puede considerarse literatura ha sido uno de los ítems más reiterados en los estudios que se le han dedicado.¹ El rechazo a aceptar su calidad literaria dio origen a episodios sorprendentes como la publicación en 1981 de la *Obra literaria completa* de Rodolfo Walsh en Siglo XXI, volumen en que brillaban por su ausencia los tres relatos testimoniales. Esto es a pesar de que, en el prólogo, José Emilio Pacheco reconoce la calidad literaria de esos textos y la imposibilidad

1 Mi trabajo sobre el relato testimonial de Rodolfo Walsh (Amar Sánchez, 2008), publicado a comienzos de los '90, tenía como eje el debate sobre su condición literaria, y buscaba definir su especificidad; allí señalé varias estrategias constructivas, entre ellas, la *narrativización* o *ficcionalización* de los hechos y la *subjetivización* de las figuras provenientes del mundo real. Me referiré a estos aspectos a lo largo de este artículo.

de diferenciarlos de su narrativa “imaginativa”, “inseparable de la otra testimonial y denunciatoria [y] no menos social ni menos política que *Operación Masacre*” (1981: 6). Pacheco afirma que la innovación formal de sus cuentos es “tan amplia como la contenida en sus testimonios” (6). Dos posiciones quedan bien definidas y opuestas: la que piensa el género en su fuerte vinculación con el periodismo y la que lo incluye en la literatura, con la consiguiente tensión entre ambos discursos. El género es entonces un constante equilibrio entre la investigación, el documento, y su narración.

Este debate continúa en el presente –a pesar del reconocimiento de muchos de esos relatos por la crítica– y de él suelen desprenderse diversas clasificaciones. La condición híbrida que caracteriza al género es el punto que genera la necesidad de definirlo –como literario o no–, precisar sus rasgos y clasificarlo; su peculiar relación entre lo real y la ficción, entre el documento y su *narrativización* –el modo de disponer ese material y su *puesta en relato*–, produce transformaciones. Los textos ponen en escena una versión con su lógica interna, no son una “repetición” de lo real, sino que constituyen un discurso regido por leyes propias.²

Una antología muy reciente, coordinada por Laura Scarabelli y Serena Cappellini en 2017, da cuenta de la vigencia de las discusiones en tanto contiene varios artículos centrados en las cuestiones teóricas que suscita el género; cuestiones que adelanta la presentación de Scarabelli³ y que desarrolla en particular el ensayo de Carolina Pizarro

2 De ningún modo esto significa “una traición” a los hechos que le dan origen. El relato testimonial es una versión –una lectura de lo real– que se enfrenta a otras, o informa sobre sucesos silenciados, desde una perspectiva explícita del sujeto que narra. La *narrativización* implica un modo de disponer el material, la reconstrucción de diálogos, la descripción de los protagonistas, la *subjetivización* de los mismos, la organización secuencial, etc.

3 Scarabelli señala que los trabajos de la antología se articulan en dos secciones: una dedicada a analizar la forma narrativa del testimonio y otra en que se examinan obras testimoniales procedentes de la elaboración de la experiencia de la dictadura chilena. De este modo, la edición reúne las dos vertientes que la crítica ha desarrollado: la reflexión teórica sobre el género y el análisis de los textos en su inflexión política y ética (2017: 13-20).

Cortés. “Formas narrativas del testimonio” (Scarabelli y Cappellini, 2017: 23-39) abre la primera parte de la antología, titulada “Nuevas miradas sobre el testimonio chileno”, y es una excelente “puesta al día” sobre el género en la medida en que pasa revista a la mayoría de los problemas teóricos que suscita. La autora reconoce la hibridez del género, su apropiación de diversas formas narrativas y las dificultades de encontrar definiciones convincentes y totalizadoras a partir de los diversos criterios organizadores.

En suma, el pasaje y revisión de estos distintos puntos de vista expone su indudable condición ecléctica en la que todos los críticos coinciden. Asimismo, sus nexos con otras formas discursivas –historia, periodismo, ficción, literatura– vuelven problemática la interpretación de muchos relatos no-ficcionales y explican las controversias en torno a textos –¿pertenecen o no al género testimonial?, ¿son novelas, cuentos, ensayos periodísticos? – que parecen en el borde mismo de posibles clasificaciones.

Este repaso de algunas maneras de pensar el testimonio no pretende ser exhaustivo, pero no quiero dejar de mencionar –en la medida en que me resulta cuestionable– un enfoque muy presente en los trabajos críticos del primer mundo: aquel que piensa el testimonio en términos de subalternidad. Creo que la mirada de parte de la crítica primermundista sobre el *otro* encuentra en los estudios *subalternos* una coartada ideal para su necesidad de una “política correcta”. De ahí que se trate de una perspectiva enfocada en textos como los de Rigoberta Menchú o Domitila Chungara; es decir, aquellos en los que un supuesto “subalterno” cuenta su vida a alguien, periodista o no, presente explícitamente o no en el relato. Esta vertiente se entronca con la línea interpretativa etnográfica y privilegia la relación entre un testimoniante y un “letrado” que recoge, organiza y publica la narración. Los testimonios de este tipo rescatan las vidas de sujetos en situación de marginalidad social y cultural, son entrevistas en las que la víctima –por lo general indígena, negra, pobre, a veces analfabeta– despliega su historia frente al narrador o recopilador que muchas

veces se limita –al menos en apariencia– a grabar y no suele incluir ninguna clase de informes documentales.⁴ Se trata de una voz que informa sobre las terribles experiencias sufridas ante un interlocutor que siempre pertenece a un mundo culto, blanco, occidental. Desde luego estas víctimas jamás se pensaron a sí mismas como subalternas, término que presupone, claro, la presencia de otro que no lo es. Por otra parte, esta perspectiva deja de lado relatos testimoniales como los de Walsh, que no encuentran cabida en esta clasificación y no responden al esquema del “subalterno que habla”.

Como puede observarse, las posibilidades de polemizar son muchas y de algún modo insolubles, en tanto dependen de los enfoques y de los textos que se elijan y se consideren incluidos en el género. Ya sea que se lo cuestione por su supuesta cercanía a lo ficcional o se lo considere una variable del realismo; se lo piense como literatura o como una extensión del periodismo o la etnografía o la historia; se busque su especificidad o se la niegue, el testimonio es una forma narrativa, un discurso con un entretejido complejo, con una red de elementos provenientes de diversas procedencias, un juego de términos en difícil equilibrio.

Las discrepancias en la manera de pensar el testimonio y las lecturas tan diversas como las señaladas reconocen, sin embargo, de forma unánime, la fuerte impronta política que posee, su función de denuncia y preservación de la memoria. En este punto podría decirse que se diluyen las diferencias: se trata de un género político por excelencia en el que la búsqueda de la *verdad* apunta a la esperanza de lograr el cumplimiento de *justicia* –al menos de un poco de justicia. Verdad, justicia, memoria son los términos que lo definen como un discurso *ético-político*; más allá de todo intento de clasificación, el eje que lo estructura es siempre una postura ética, una posición que liga indisolublemente ambos términos.

4 Este rasgo es el que permite, de modo paradójico, una fuerte cercanía con ciertas ficciones y provoca la polémica en torno a textos como *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska, relato que parte de la crítica considera novela mientras otra defiende su condición testimonial.

Esta relación se manifiesta claramente en los sujetos del testimonio; en principio, en el sujeto narrador, en el enunciador que se hace cargo del relato. Figura híbrida de modo ejemplar, cruce –como se verá enseguida– entre el sujeto real y un narrador textual, eje de su condición literaria, que juega en el borde de lo documental y ficcional. A la vez, en él resulta esencial el problema ético de la búsqueda de la verdad porque la *verdad* surge de la versión que narra; como señala Vattimo “el testimonio implica [...] la idea de una relación constitutiva del individuo con la verdad [...] es verdad precisamente y sólo en cuanto que es verdad de *alguien*, que la testimonia” (1986: 50; la bastardilla es del autor). Es decir, que estamos ante un género en el que el nexo sujeto-verdad es la clave. Y esto vale ya no solo para el narrador, sino que funcionará en el mismo sentido para los otros sujetos del relato testimonial: en todos los casos se impone una reconsideración del vínculo esencial entre *sujeto y verdad*, entre *sujeto y ética*. Es bueno recordar aquí la afirmación de Mesnard con la que cierra su *Testimonio en resistencia*: “Quizá ya no sea posible [...] pensar la ética de otra manera que a través de las voces oblicuas de la literatura y el arte. Los campos y el genocidio han obligado a una reevaluación de la cuestión ética entre el lenguaje y la violencia” (2011: 441). Y esa relación ética pasa, en su opinión, por los sujetos que testimonian.

Los sujetos del testimonio. Narrador, testigo, víctima y lector

Según dijimos, el testimonio puede definirse como un espacio en perpetuo equilibrio inestable: encuentro de géneros, cruce de lo ficcional y lo referencial. En este juego de tensiones entre discursos ocupan un lugar esencial los *sujetos*, narradores y protagonistas. Si el relato documental se construye gracias a una *ficcionalización* o *narrativización* de los hechos, los sujetos son ejes que permiten el pasaje de lo real a lo textual y participan de ambos al mismo tiempo. Podría decirse que el

sujeto es en el testimonio una categoría profundamente “contaminada”, marcada por la continua oscilación entre los dos registros. Lo que he llamado la *subjetivización* de los personajes y de los narradores permite situarlos en el ámbito narrativo, al mismo tiempo que siguen perteneciendo al mundo de “lo real”; es en ellos, por lo tanto, donde se genera la verdadera fusión –o disolución– de los límites entre ambos espacios. En verdad, ya no se trata de un movimiento oscilante que hace de ellos unas veces seres ficticios y otras “retratos” de personas existentes, sino que se produce un encuentro simultáneo de los dos componentes en la construcción de esos sujetos, ficcionales y reales al mismo tiempo. En resumen, el procedimiento de subjetivización introduce a los narradores y a los protagonistas en el ámbito del relato, los “ficcionaliza”. Son personajes, pero no dejan de pertenecer al mundo real (es más, ingresan en el relato en tanto pertenecen a ese mundo y su participación en los hechos está comprobada); es decir, su condición se complejiza y requiere una lectura que tenga en cuenta este doble carácter.

Como género “moderno” por excelencia –sabemos que la categoría de sujeto ha sido central en la Modernidad– los sujetos juegan en él un rol clave que va más allá de su funcionalidad para la construcción narrativa. Hay que recordar que el discurso sobre “la muerte del sujeto” más que su desaparición implicó una reconsideración desde otras perspectivas y espacios. Si se atiende bien a Foucault, la muerte del sujeto puede leerse no como una renuncia a esa categoría, sino “como signo de un deslizamiento epocal dentro de la categoría misma” (Bürger, 2001: 16). De hecho, en la vía de este interés por la figura del sujeto se puede considerar la atención dada, por ejemplo, a la *autoficción*, que también puede definirse por sus complejos vínculos entre lo referencial y lo ficcional. La libertad interpretativa que tiene el lector de maximizar o minimizar la distancia entre autor y narrador crea también aquí un espacio oscilante, que se inclina, en este caso, hacia la ficcionalidad. José Amícola propone una buena definición para este concepto: “un mecanismo especular por el

que se produce un reflejo (sesgado) del autor o del libro dentro del libro” (2012: 72). Sin duda, se ponen aquí en cuestión las categorías de autor y de narrador en la medida en que el nombre del autor que ingresa al texto origina este efecto. El margen borroso, la sensación de “simulacro autobiográfico” (Morales-Rivera, 2011: 142), evocan la condición híbrida de la enunciación en el testimonio, pero desde un ángulo complementario, el de la ficción. De hecho, el gesto cómplice que Alberca denomina un *pacto ambiguo* (2007), y que se manifiesta en este caso en la coincidencia de nombres entre narrador y autor, podría aplicarse también a muchos relatos testimoniales.

Sin duda, la atención dada al sujeto como problema teórico en los últimos años ha llevado a repensar su presencia en el género más allá del narrador. El interés de la crítica se enfocó desde el principio en el sujeto que enuncia la investigación y la lleva adelante, figura “estrella” en muchos casos, protagonista y guía para el lector en otros.⁵ Sin embargo, se juegan en el género interrelaciones entre diversos sujetos que al menos constituyen un triángulo: *narrador, testigo, víctima*. Habría que agregar al *lector*, que también, como el narrador, se define por su propia perspectiva frente a la versión que se narra. Las cuatro figuras están estrechamente ligadas por su nexos con la verdad y, por lo tanto, con la necesidad de fijar posiciones que atañen a la ética –y a la creencia– frente a los hechos contados. Este aspecto se volverá central en la medida en que se vuelva dominante el interés por la función del testigo y, finalmente, de la víctima. Es evidente que la tríada narrador-testigo-víctima es el motor para la constitución del relato y para establecer algún tipo de complicidad –o rechazo– con el lector. El entramado que se produce entre ellos permite las lecturas político-estéticas más productivas sobre el género.

Si pensamos en términos temporales, podríamos afirmar que en los estudios sobre testimonio predominó desde el comienzo el interés

5 En mi trabajo sobre Rodolfo Walsh ya mencionado, centré mi interés en la compleja figura del narrador/periodista/detective que lleva adelante la investigación, narra y duplica al periodista Walsh tanto en *Operación Masacre* como en *Caso Satanowsky* ¿Quién mató a Rosendo?

por el estatuto del narrador como cifra del encuentro entre lo textual y lo real. Posteriormente –y este aspecto sigue siendo primordial– la atención se ha enfocado en la figura del *testigo* como depositario privilegiado de la memoria, espacio teórico esencial para pensar discursos ligados a la historia latinoamericana reciente. Sin embargo, en los últimos años gana espacio en los estudios sobre el género otro sujeto clave: la *víctima*. Esta figura posee una fuerza muy particular en tanto podríamos decir que su condición es sinónimo de violencia: mencionar la primera implica hacer presente la segunda, ambos términos aparecen trágicamente inseparables.

La víctima

Sin duda, víctima y testigo pueden mezclarse, confundirse en un mismo sujeto, pero conservan también su especificidad y su diferencia. En principio, comparten el vínculo complejo con la noción de verdad y a partir de esto pueden ambos ser guardianes de la memoria; sin embargo, a diferencia del testigo, la víctima es en sí misma una prueba del delito, su sola presencia “debería” bastar para confirmar lo ocurrido. Ella hace presente, corporiza, la violencia sufrida y su testimonio, cualquiera sea la naturaleza de lo padecido, es siempre un hecho político.

De este modo, cada vez más la víctima es objeto a lo largo de los últimos años de lecturas, en algunos casos polémicas, resultado de posiciones políticas divergentes y muy controvertidas. El género, por la naturaleza misma de los temas tratados, está muy vinculado con diversas formas de la violencia y es en la víctima donde se concentra su protagonismo; en ella juega un rol central el sostenimiento y continuidad de la memoria, como así también la búsqueda de justicia que persigue el relato documental.

La víctima, sobreviviente de un episodio traumático y objeto de esa violencia, carga con la responsabilidad de “decir la verdad”, de recordar

sin fisuras y de responder a las expectativas y creencias de los demás acerca de cómo debe ser su conducta. Su estatuto provoca incomodidad, resistencias, adhesiones y debates. El lector o el oyente de un testimonio también se define a sí mismo ideológicamente en la medida en que “toma partido” y reconoce –o no– la condición de la víctima. La empatía con ella, la fe en su declaración depende de posiciones de los sujetos, como ocurre con la voz del que denuncia o con la del testigo.

Toda una línea de reflexión, centrada sobre todo en las víctimas del nazismo y, por extensión, de las dictaduras del Cono Sur, las asimila a la condición del “oprimido” o del “vencido”; autores como Reyes Mate y Enzo Traverso siguen a Walter Benjamin (1999) según quien la víctima es aquella de cuyo lado debemos estar, por imperativo ético; de hecho, Benjamin precisa la tarea de la ética como una política destinada a hacer justicia a las víctimas actualizando su pasado.⁶ Del mismo modo, Traverso, en *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, se enfoca en esta figura: la víctima es la que no puede olvidar y está condenada al recuerdo, es la que no puede elegir entre la memoria y el olvido; por eso, aunque “las víctimas sin duda pueden optar por el silencio, están ligadas al *deber ético del testimonio* pues, según Levi, ‘la negativa a comunicar es una falta’” (Traverso, 2001: 194; la bastardilla es del autor).

Reyes Mate, por su parte, analiza la figura del vencido y su función histórico-política también desde un enfoque ético; de acuerdo con él, podemos considerarlo como el encargado de actualizar el pasado: la memoria es la que permite cuestionar el presente e imaginar un futuro. Es decir, según Mate, la ética sólo puede ser política cuando incluye a las víctimas; dado que el historiador –y ésta es la paradoja que ya había señalado Benjamin– parte de la visión del vencedor, la historia termina siendo una forma del olvido y por lo tanto es necesario “hacer valer el pasado que no está presente, el único que tiene

6 Esta postura evoca la frase de Emil Cioran en *Del inconveniente de haber nacido*: “Uno debe ponerse del lado de los oprimidos en cualquier circunstancia, incluso cuando están equivocados, sin perder de vista, no obstante, que están hechos del mismo barro que sus opresores” (1981: 130).

esperanzas” (Mate, 1991: 209). Así, la memoria de la víctima es la que permite cuestionar el presente del victimario. En todos los casos, el eje lo constituye su voz, la representación de una presencia borrada por la versión oficial. Si la historia conduce al olvido, es necesario el testimonio de la víctima, el único que puede hacer surgir el pasado silenciado. Esto significa pensar a la víctima como la figura que lleva el peso en su palabra de la verdad oculta; escuchar el testimonio implica en esta tradición comenzar a establecer alguna clase de justicia.

Estas posturas vuelven la atención al problema de la verdad en los discursos de los sujetos que testimonian. Vale la pena recordar aquí dos trabajos que han dado lugar a muchos debates. Son conocidas las dificultades que plantea a una ética política de la representación la posibilidad de “narrar Auschwitz”, y es el testigo el que condensa de modo paradigmático estas dificultades, por la condición límite del *campo* y su “inarrabilidad”. El análisis de esta figura que hace Agamben en *Lo que queda de Auschwitz* propone una polémica teoría ligada justamente a esa “imposibilidad” de narrar: “en este caso el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniable [...] Los que lograron salvarse, como pseudo-testigos, hablan en su lugar [en el lugar del musulmán] por delegación: testimonian de un testimonio que falta” (2000: 34); es decir, los sobrevivientes, las víctimas, testimonian acerca de la imposibilidad de testimoniar, son hombres en tanto testimonian del no-hombre, del que no puede verbalizar su experiencia; y ésta es, justamente, su acción ética.⁷ Desde esta óptica, la víctima sobreviviente no es el testigo confiable por antonomasia, con lo que quedaría de algún modo invalidado todo testimonio. Este punto es, sin duda, el “agujero negro” de la teoría agambeniana que ha sido más criticado.⁸ Sobrevivir invalida el discurso en tanto no

7 Por su parte, Avishai Margalit sostiene que la autoridad del que habla proviene entre otras cosas de su capacidad de “describir esto”: “esta capacidad no excluye para nada que lo que el testigo exprese desemboque finalmente en la constatación de lo ‘indecible’ que es la experiencia del mal radical” (2002: 95).

8 La paradoja del testimonio en Agamben ha dado lugar a debates y críticas; puede verse el trabajo de Philippe Mesnard y Claudine Kahan en *Giorgio Agamben à L'Épreuve d'Auschwitz* (2001). Ellos sostienen que Agamben encuentra en los testimonios una

se es la víctima “perfecta”; es entonces imposible acceder, no digamos ya a su experiencia, sino siquiera a un relato que pueda dar un registro fidedigno de lo ocurrido.

En una perspectiva menos radical y dando espacio a la alternativa de acceso a la verdad en la palabra del sobreviviente, el artículo de James Young publicado en *Entrepasados*, “Entre la historia y la memoria”, sostiene que los historiadores convencionales se ciegan al valor real y empírico de un testimonio que contenga errores. Pierden lo crucial de los datos cuando devalúan testimonios imprecisos e ignoran las razones por las que testigos y víctimas respondieron del modo que lo hicieron: intentar “separar los hechos que forman la experiencia de las víctimas de su comprensión de esas experiencias, es negar parte de la realidad histórica” (2001: 126). La credibilidad cuestionada de la víctima y el testigo –muchas veces fusionados en la misma persona– se basa en la necesidad de “pruebas” que la historiografía considera esencial. Esto es justamente lo que la mayoría de las víctimas no puede aportar. Y en este sentido hay un cierto menosprecio de su credibilidad que tiende a volver invisible su presencia. La reflexión de Young ve a la víctima –y al testigo– como eje de una asociación en que la verdad se liga a posiciones éticas y políticas para las cuales el testimonio es un discurso con el mismo –o mayor– estatus de confiabilidad que la historiografía convencional. Si la historia oficial ha silenciado la voz de la víctima, el testimonio la recupera y su memoria tiene la misma confiabilidad que el documento.

Los ensayos mencionados hasta ahora en este apartado pertenecen a los años '90 del pasado siglo y la primera década del XXI. Estudios y antologías de los últimos años introducen nuevas miradas, otras inflexiones sobre la víctima y sobre el testimonio. Parece desplazarse en ellos lo político o, más precisamente, aparece otra dimensión de las cuestiones políticas en su nexo con los sujetos del testimonio.

imposibilidad que hace inaccesible la verdad en la figura del musulmán: pensados exclusivamente en su cualidad de situación límite, no son estudiados en relación con las condiciones históricas que los hicieron posibles.

Es sintomática de estas diferencias la imagen de la víctima que surge del ensayo de Adriana Cavarero, *Horrorismo*. La autora la piensa como resultado de la precariedad de nuestro mundo, inerme frente a la violencia contemporánea; en este escenario “la *casualidad* define el estatuto ejemplar de la víctima” (2009: 10; la bastardilla es de la autora). Su condición escala a nivel global, es universal, ya no producto de una determinada coyuntura histórica, y, por lo tanto, también cambia su naturaleza política:

el inerme, que la violencia contemporánea elige como su blanco y acumula en el anonimato de su matanza, testimonia una condición humana que, en tanto ultrajada o criminalmente ofendida, se da siempre en la figura de la singularidad y así permanece en nuestra memoria. Más que salvar a los desaparecidos del olvido, la conmemoración restituye la dignidad ontológica de una existencia que [...] hace de cada uno un *alguien* (2009: 11; la bastardilla es de la autora).

Cavarero cree que es necesario acuñar un término como *horrorismo* porque la violencia ha invadido todo, adquiere formas inauditas y no hay en la lengua contemporánea nombres plausibles para nombrarla. Según la autora, las categorías de la tradición política son inadecuadas frente a la actual realidad y propone entonces que la atención se dirija a la condición de vulnerabilidad absoluta de quien sufre la violencia, no al acto de quien la ejerce; es decir, propone adoptar el punto de vista de la víctima inerme. De este modo, el *horrorismo*

tiene que ver con la instintiva repulsión por una violencia que [...] busca destruir la unicidad del cuerpo [...] El crimen [...] es puesto en escena como una ofensa intencional a la dignidad ontológica de la víctima [...] la cuestión no es a quién matar sino deshumanizar (2009: 26).

Está claro que estamos frente a una víctima inmersa en el mundo del terror global. Su subjetividad es ya diferente, el contexto también; se ha desplazado su condición política a la *humana*. Su testimonio se difumina en los medios de comunicación que se hacen cargo de ella. Mesnard, en *La victime écran* (2002), ve el cambio de percepción de esta figura en el mundo contemporáneo: la víctima se ha transformado en un producto de la imagen que proyecta la pantalla y termina resultando lo mismo la imagen de la publicidad (piénsese en las propagandas de Benetton), la de los reporteros gráficos o la de los medios en general. Una lógica que conduce a la aparición de lo que llama “víctima-pantalla” oculta la realidad y el contexto vivido por esas víctimas para proponer una imagen ficcional y fantasmática. Esta representación “humanitaria” de la víctima ha terminado por cambiar nuestra percepción de la desgracia y determina las acciones que se pueden tomar para resolver su situación; éstas también son de una indudable funcionalidad para la política internacional —el ejemplo de las fotos y filmaciones de los refugiados en las pateras que llegan a Europa habla por sí mismo—. En el presente esta situación es la que determina nuestra visión o nuestra interpretación de la violencia política. Asimismo, la víctima *humanitaria* también simboliza lo que ha quedado del compromiso: solo una indignación moral ante el sufrimiento. Es decir, la imagen ha contribuido a una despolitización y una pérdida de la capacidad de participación. En este panorama la alternativa del testimonio como género político parece diluirse por completo.

Signo de este cambio de enfoque es la antología de Gabriel Gatti, *Un mundo de víctimas*, que reúne una gran cantidad de artículos con diferentes perspectivas y pensados desde diversas disciplinas. Es un intento de dar cuenta de una categoría que ya se vive como problemática, compleja, y a la que se atribuye un nuevo espacio y un cambio de estatus. Gatti, en la “Presentación” (2017: 5-24), señala que la víctima fue un sujeto héroe, alguien *fuera*, expulsado, pero en el presente ya no es *el otro*. Es central, masivo, aunque se lo siga pensando como *marcado*: las víctimas

fueron tiempo atrás la contracara dolorosa, sufriente y castigada de la ciudadanía. Hoy no; hasta se fusionan con ella [...] los ciudadanos lo son solo cuando se manifiestan como víctimas [...] Las víctimas son [...] un *nuevo tipo subjetivo*, central en el mundo contemporáneo” (2017: 8, la bastardilla es del autor).

Esta expansión y cambio de rol de la figura se vuelve cuestionable puesto que, si todos somos víctimas, si esto es central para el ciudadano, el concepto pierde sentido, ser víctima no es ya una situación excepcional en medio de un contexto traumático.

No es objetivo de este trabajo dar cuenta del amplio espectro de perspectivas que abarcan los veinticuatro ensayos de la colección, pero no son frecuentes los que, como el de Galo Bilbao Alberdi,⁹ plantean la necesidad de reconocer a la víctima asumiendo su perspectiva, los motivos que la llevaron a su condición y, mediante su aceptación como sujeto político, posibilitaron su testimonio.

La existencia de esta antología es índice del desplazamiento de la categoría víctima a un lugar que podríamos llamar “institucional”, sobre todo teniendo en cuenta el contexto europeo en que se realizó la colección. No es, como se señala en el prólogo, la víctima la que se volvió central; es la reflexión sobre ella la que ocupa un lugar crucial para los investigadores. Es notorio que muchos artículos enfocan a la víctima como un sujeto con un estatuto que ha generado ya un campo de saberes, de profesiones y de especialistas. Esto provoca una mirada ciertamente compleja, plagada de matices y contradicciones, que, al “profesionalizar” la condición de la víctima, la vuelve un sujeto público, objeto de estudios y diluye de algún modo el punto clave: la situación que lo ha constituido como víctima. Podría pensarse que en el presente su carácter de “sujeto institucionalizado” ha opacado el pasado que dio origen a su condición.

9 En “Inocencia y reconocimiento” (Gatti, 2017: 331-339), Bilbao Alberdi formula una serie de ítems que permiten el reconocimiento del “sujeto víctima” a la vez que la eliminación de algunos presupuestos habituales y erróneos sobre él.

Este pasaje por algunas de las aproximaciones más interesantes o polémicas en torno a la víctima se cierra con un trabajo muy reciente de Daniele Giglioli. Su *Crítica de la víctima* anuncia ya desde el título la distancia de perspectiva con respecto a ensayos como los de Benjamin o Mate, de los que se aleja notoriamente; la expresión “victimismo oportunista” que aplica a autores como Butler, Agamben o Derrida marca claramente las diferencias. La reflexión de Giglioli parte de reconocer que la víctima ha ocupado un nuevo espacio en la reflexión contemporánea que ha llevado a pensarla como “el héroe de nuestro tiempo”; según su análisis, ser víctima otorga prestigio, activa un generador de identidad, inmuniza contra la crítica, garantiza su inocencia. Acuña entonces el término “mitología victimista” que caracterizaría a los trabajos de quienes se ocupan del tema; en su perspectiva la víctima ha sido construida como tal y por eso su ensayo se ocupa de “la transformación del imaginario de la víctima en un *instrumentum regni* y en el estigma de impotencia e irresponsabilidad que este deja en los dominados” (2017: 14-15) y lo dedica “a las víctimas que no quieran seguir siéndolo” (2017: 15). Más allá de apuntar a una posible y peligrosa utilización y/o cosificación de la figura de la víctima por parte de investigadores y medios –cuestión que, como hemos visto, también interesa a Mesnard desde otro punto de vista–, Giglioli subraya su supuesta pasividad como una condición de la cual debe intentar salir. La frase presupone que se trata de una cuestión de voluntad dejar de ser víctima, que ésta es pasiva y no toma decisiones sobre su condición; es decir, implica una despolitización notable de la categoría y olvida que si continúa siéndolo es porque a partir de los hechos que la constituyeron como tal no hubo justicia para ella.¹⁰

10 Esta postura explica asimismo una polémica opinión de Giglioli sobre el lugar de la memoria: “la obsesión por la memoria; el *deber* incluso de la memoria, término que en nuestro espíritu público aspira a desbancar [...] a su gemelo/antagonista: la historia. [La memoria] configura una relación con el pasado de tipo inevitablemente propietario [...] el testigo por excelencia es hoy quien lleva inscrito en sí [...] el peso de los procesos por los que se ha visto afectado: la víctima, pues” (2017: 18; la bastardilla es del autor).

Como puede observarse, estos últimos trabajos introducen inflexiones muy distintas a los que se han mencionado al comienzo. Los más recientes –en particular el último– bajo la aparente defensa de la víctima para evitar que sea “congelada pasivamente” en ese rol, terminan cuestionándola, despolitizando o neutralizando su potencial político. Su testimonio entonces podría ser irrelevante porque, como señala no por casualidad la contratapa del libro de Giglioli, “ya es hora de superar este paradigma paralizante que divide la sociedad en víctimas y culpables, y rediseñar una praxis, una acción del sujeto en el mundo que sea acreedora de futuro, no de pasado”. Estamos en las antípodas de los primeros textos, el enfoque se ha desplazado y es, como mínimo, ambiguo: bajo la intención de salvar a la víctima de la “parálisis” a la que ha sido sometida, tenemos un mecanismo que puede llevar al olvido, al rechazo del pasado y al voluntarismo que se propone para superar su condición.

Un caso ejemplar: el sujeto y sus máscaras

La complejidad del género se expresa, sin duda, en las diversas posiciones y los muchos textos de los que este artículo menciona solo parte. Me interesa referirme como cierre de estas reflexiones a un caso –de ninguna manera el único, pero quizá uno de los más interesantes y extremos– que parece reunir en una todas las figuras –todos los sujetos– que juegan roles en el testimonio. El periodista y escritor alemán Günter Wallraff ha publicado numerosos trabajos a partir de lo que suele llamarse *investigación encubierta*; es conocido por sus métodos de búsqueda de los que surgen libros en los que narra las condiciones de trabajo en la sociedad industrial alemana.¹¹ Es decir, sus textos son, en las décadas de 1970 y 1980, lo que podemos llamar narrativa

11 Sus procedimientos de investigación periodística han dado lugar a un verbo en alemán, *wallraffen*, para referirse al reportero que se transforma, creando una identidad ficticia, un sujeto que vivirá todas las experiencias relatadas posteriormente, que de otro modo serían difíciles de investigar.

o literatura documental, muy ligada a la forma en que trabajó el género Rodolfo Walsh. De hecho, Wallraff –como Walsh– es un periodista que en esos años rechaza la creencia de que el escritor contemporáneo pueda persuadir a través de la ficción; su idea es crear una *contravisión* con respecto a los medios masivos dominantes, plantear hechos y experiencias antes de que hayan sido “procesados” por los medios convencionales. Probablemente su libro más conocido entre nosotros sea *Cabeza de turco* (1985), publicado en España en 1987 y en Argentina en 1988. La traducción literal del título –*Ganz unten*– sería “En lo más bajo” y se trata de un relato documental, basado en un reportaje y en una investigación de la situación de los inmigrantes turcos en la Alemania de los años ’80. Allí adopta la personalidad de uno de esos inmigrantes para dar cuenta de la marginalidad a la que están expuestos. Lo interesante de *Cabeza de turco* es que Wallraff representa *todos* los roles mencionados para el género, a partir de asumir un papel social ficticio y una identidad diferente de la propia. Es el periodista-narrador (como Walsh), sujeto de la enunciación que organiza en forma de relato su investigación, pero también es el *protagonista* camuflado de los hechos, es la *víctima*, el turco humillado y maltratado, que hace los peores trabajos y es explotado. A su vez, y en la medida en que adopta ese papel, también es el *testigo* ideal, en tanto puede dar cuenta mejor que nadie de la terrible vida de esos inmigrantes invisibles para el resto de la población. Por último, si tenemos presente su desdoblamiento, podemos recordar que Wallraff comparte con el *lector* la misma condición social y económica –él es también un alemán profesional de clase media–. Es decir, representa al probable lector que puede asumir una posición frente a los hechos y estar de acuerdo o no con la denuncia.

Se trata entonces de un texto que parece condensar en una figura todas las posiciones de los sujetos que se juegan en el testimonio; según enfoquemos nuestra lectura alguno de estos roles se vuelve el protagónico. En ese sentido, la tapa del libro lleva la foto de Wallraff “camuflado” de obrero turco; esa foto resume todas las identidades,

y según el lector prefiera uno u otro papel se acentúa la condición detectivesca del periodista que se esconde detrás del disfraz, la del obrero víctima o la del autor del libro. Se podría pensar entonces que es posible cuestionar el estatuto de verdad documental que se pide al género si se tiene en cuenta el rol ficticio de quien dirige la investigación; sin embargo, esta acusación –ya comentada anteriormente– se disuelve a partir de frases de Wallraf que evocan la conocida afirmación de Semprún en *La escritura o la vida*: “únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio [...] se tendría que haber tratado la realidad documental como una materia de ficción” (2002: 25). En el capítulo inicial de *Cabeza de turco*, “La metamorfosis”, dice Wallraf: “hay que enmascararse para desenmascarar a la sociedad, hay que engañar y fingir para averiguar la verdad” (1988: 16).

Ciertamente, el autor se transforma, pero su relato está totalmente documentado, a la vez que como sujeto de enunciación asume una posición en esa historia y nos interpela para que también los lectores decidamos, creamos o no en su texto. Sus roles simultáneos intercambian posiciones que podrían considerarse ficcionales, pero sin ellas sería imposible conocer la verdad. Y en este *erroque* volvemos a encontrarnos con los términos claves del género: la necesidad de decidir nuestra postura en relación a los hechos, en relación a cuestiones de política, ética, verdad y justicia.

Bibliografía

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-textos.
- Amar Sánchez, A. M. (2008). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Amícola, J. (2012). *Estéticas bastardas*. Buenos Aires: Biblos.
- Bürger, C. y Bürger, P. (2001). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (1999). "Para una crítica de la violencia". En Benjamin, W. *Iluminaciones IV* (pp. 23-45). Madrid: Taurus.
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos.
- Cioran, E. (1981). *Del inconveniente de haber nacido*. Madrid: Taurus.
- Gatti, G. (ed.). (2017). *Un mundo de víctimas*. Barcelona: Anthropos.
- Giglioli, D. (2017). *Crítica de la víctima*. Barcelona: Herder.
- Margalit, A. (2002). *Ética del recuerdo*. Barcelona: Herder.
- Mate, R. (1991). *La razón de los vencidos*. Barcelona: Anthropos.
- Mesnard, P. (2002). *La victime écran. La représentation humanitaire en question*. París: Textuel.
- Mesnard, P. (2011). *Testimonio en resistencia*. Buenos Aires: Waldhuter.
- Mesnard, P. y Kahan, C. (2001). *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz*. Paris: Kimé.
- Morales-Rivera, S. (2011). "La imaginación desmadrada de Juan José Millás: humor y melancolía en *La soledad era esto*". *Revista Hispánica Moderna*, 64(2), 129-148.
- Pacheco, J. E. (1981). "Nota preliminar: Rodolfo Walsh desde México". En Walsh, R. *Obra literaria completa* (pp. 3-7). México: Siglo XXI.

- Scarabelli, L. y Cappellini, S. (eds.). (2017). *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*. Milán: Colección Di-Segni-Universidad de Milán.
- Semprún, J. (2002). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.
- Traverso, E. (2001). *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Herder.
- Vattimo, G. (1986). “El ocaso del sujeto y el problema del testimonio”. En Vattimo, G. *Las aventuras de la diferencia* (pp. 43-59). Barcelona: Península.
- Wallraff, G. (1988). *Cabeza de turco*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Young, J. (2001). “Entre la historia y la memoria: las misteriosas voces de los historiadores y los sobrevivientes”. *Entrepasados*, 10(20/21), 117-128.

PERSPECTIVAS SUBJETIVAS SOBRE TESTIMONIO

Experiencias límites, lenguaje y formas de representación

Susana Kaufman

Hablar sobre el testimonio convoca a un narrador, a un escenario social y a una época que hace del testimoniante un relator de su propia experiencia y de un tiempo histórico.

El testimonio puede tornarse la voz de lo singular y de lo social, de la interrogación sobre sí mismo y sobre los otros que lo reciben. Al formar parte del espacio público toma fuerza en los debates políticos y en la formulación de preguntas sobre los acontecimientos generadores de procesos políticos y de violencias ejercidas.

En distintos estilos discursivos, relato y época se transparentan de manera tal que nos permiten acercarnos a lo contingente con el curso de historias de vida como al conocimiento de aquello de lo que no hemos sido protagonistas y cuyas determinaciones están en nuestro presente.

Los estudios sobre memoria y sobre testimonios han renovado debates clásicos que nos confrontan con concepciones consagradas en trabajos y abordajes sobre las violencias implacables del siglo XX y otros que renuevan preguntas en la voz de quienes desafían lo que los diferentes momentos políticos continuaron poniendo en escena.

Las cuestiones sobre los efectos subjetivos y sociales de la violencia no cesan, se amplifican con el correr del tiempo y el campo de los derechos humanos las mantiene vigentes. Mis propias preocupaciones se suman a esta mirada.

Durante las últimas décadas dar veracidad de hechos históricos, encontrar un modo de transmitirlo desde la perspectiva generacional y el acceso a la justicia otorgaron al testimoniar un lugar preponderante.

Si en el relato la búsqueda de sentido es lo que caracteriza al narrador, el testimonio que narra lo ocurrido en tiempos de violencia toma sus propios relieves y así lo prueban todos los aportes sobre la segunda guerra mundial, la historia reciente en Argentina y la enorme producción de testimonios sobre guerras, exilios y otras formas de violencia social generadoras de situaciones límite para la vida humana.

El lugar de las víctimas de violencia y su palabra se han convertido en lo que transmite la experiencia resultante de proyectos políticos, de arbitrariedades y abusos de poder; la escucha, lo que permite entender y tramitar las consecuencias personales e institucionales de dichas violencias.

Perspectivas sobre el testimonio

Los enfoques al abordar este campo de estudio han convocado a distintos modelos teóricos y a disciplinas que enfocan la historia, los movimientos sociopolíticos y aquellos que hacen de lo subjetivo y de las historias de vida su área de observación.

En estas notas, el relato experiencial no se centra en una perspectiva ética donde testimoniar es hablar desde el mandato de recordar y contar, ni de hablar por los que no están, los testigos radicales (Agamben, 2000), sino desde la perspectiva de aquello que refracta en el yo, en el propio cuerpo, en las representaciones posibles y en el narrar para dar o revisitarse el sentido de lo vivido: una narración en primera persona,

llena de tensiones y ambivalencias como toda enunciación donde los sentimientos y las temporalidades de la experiencia están involucrados.

Los aportes de la psicología y del psicoanálisis, en sus dimensiones analíticas y hermenéuticas como las conceptualizaciones sobre trauma, sobre temporalidades del relato y sus quiebres permiten abordar el testimonio dentro del marco de la construcción de memorias, de sus fracturas en entornos tanto íntimos como públicos.

En investigaciones y aportes académicos de las últimas décadas, las formas de violencia han renovado el interés por la noción de trauma, enriqueciendo la comprensión de las marcas que procesos devastadores dejan a nivel subjetivo e intersubjetivo. Inclusive han extendido sus alcances no solo al enfoque individual, en el que se origina, sino a la comprensión de fenómenos grupales o masivos. La noción de trauma social o colectivo es una de sus proyecciones teóricas (Kaufman, 1998).

Como dimensión de observación y de trabajo hablar de trauma es más que describir la iconografía de los sufrimientos humanos. Es lo que por un lado permite la mirada sobre las formas de padecimiento, y por otro lo que puede revelar a través de sus huellas y del mecanismo de la repetición su etiología y su elaboración posible. Una repetición que necesariamente trae olvidos y distancias con un relato que revela el pasado, lo vuelve a traer y que también se disocia de él por la fuerza e impacto de lo vivido.

Sobre el narrador

Al hablar de un relato en primera persona estamos hablando de la construcción de lo único como inherente al testimonio. Es allí donde aparece el sujeto, el testigo: hombres y mujeres protagonistas de su experiencia de vida y de un momento de la historia que cuentan, recrean y transmiten sus vivencias, convirtiéndose en la voz de lo singular y de los contextos sociales.

Durante periodos de la historia marcados por violencias implacables la palabra de quienes han sobrevivido, de quienes han podido dar testimonio se convierte en relevante para entender, para iluminar hechos cuya magnitud destituye justamente la cualidad de lo concebible, de lo difícil de pensar como posible.

La violencia destruye la integridad personal y en consecuencia la trama narrativa en su intento de reconstrucción y relato. La intensidad e impacto de la experiencia hace que los recuerdos se vuelvan fragmentarios, desarticulando los marcos narrativos habituales.

La memoria trabaja en esa tensión: lo intolerable de la experiencia vivida y la dificultad o imposibilidad de su expresión, de su representación, o de su transmisión.

Dar testimonio articula la experiencia, el acontecimiento y la palabra lograda o fallida. Y los quiebres narrativos son una consecuencia posible. Es por este motivo que quienes traten de narrar violencias padecidas lo hagan recordando y olvidando secuencias y momentos de lo ocurrido, recuperando recuerdos que alternan con vacíos que a veces el tiempo recupera, mientras que otras solo aparecen los huecos de sentido. Sensaciones de lo vivido traumáticamente sin palabras ni representaciones aprehensibles.

Relatos posibles e imposibles

Las palabras, las mismas que organizan el sentido de la experiencia se desdibujan, se pierden o se fisuran convirtiéndose en lo que se torna difícil o imposible de representar.

El testimonio atraviesa un imposible que se manifiesta en el lenguaje y sus significaciones. Ese proceso implica que el testimonio muestra al mismo tiempo el intento del lenguaje por expresar y su fracaso (Leys, 2011).

Las coherencias narrativas se desordenan para entrar en zonas brumosas en que hechos, recuerdos, olvidos y huecos aparecen, solo

muestran sus grietas o los silencios parciales o totales que impuso la vivencia de lo intolerable.

Se producen quiebres que mantienen latente las heridas y que no logran entrar en el mundo de las representaciones ni configurarse en palabras. Los traumas masivos impiden parcial o totalmente la representación porque los mecanismos ordinarios de la conciencia y la memoria están destituidos temporalmente y se produce una escisión que impide su conceptualización.

Un rasgo que resalta en el testimonio de víctimas de violencia es que la verosimilitud de lo vivido se torna débil, dudosa, dado que el trauma produce en el momento de la experiencia una sensación de ajenidad vivencial, una disociación profunda, al mismo tiempo que convoca la fuerza yoica de la sobrevivencia. La integración de estos aspectos, vivencia extrema y distancia de protección puede volcarse en una narrativa que busca reconstruir recuerdos y repeticiones o el silenciamiento como recuperación íntima de lo que le fue arrancado.

Dori Laub, trabajando en el tema de la escucha de testimonios en relación al Holocausto, advierte que “los sobrevivientes que no contaron su historia se han vuelto víctimas de recuerdos distorsionados, es decir, de un mal eterno que causa una lucha interminable”. Los hechos se vuelven más y más distorsionados en el silencio retenido e invaden y saturan, contaminando la vida cotidiana del sobreviviente. “El horror de la experiencia se mantiene en el testimonio solo como una memoria elusiva que da la sensación de que no se parece a ninguna realidad” (Laub, 1995: 64).

Sobre estas zonas borrosas del testimoniar, cabe decir que todo relato autobiográfico puede presentarse como la veracidad de lo que se recuerda y relata, aun fragmentariamente, en tanto representa al sujeto y a su sentido en construcción.

Si pensamos al narrador como quien en su singularidad construirá una verdad narrativa coherente con la contingencia de una experiencia vivida, su enunciación tiene esta misma singularidad irrefutable.

En el testimonio los modos de enmarcar el relato se centran en la experiencia y son los recuerdos los que le dan veracidad, diferenciándose de otros enfoques sobre la historia cuya mirada se proyecta sobre los acontecimientos. En el enfoque subjetivo verdad narrativa y verdad histórica conforman un punto de confrontaciones teóricas cuando se trata de comprender la recreación del pasado en un relato presente y en sus re-significaciones. La perspectiva de construir el relato en el aquí y ahora y no solo de la reconstrucción arqueológica del pasado es un capítulo dentro del psicoanálisis al tratar la historia vital y sus relatos como recursos de la cura.

Sobre experiencias límites

La investigación psicológica y el trabajo en contextos clínicos revelan que lo vivido o padecido en víctimas de violencias extremas regresa de manera diferida en ensoñaciones, síntomas, pesadillas y otras formas de la repetición (Freud, 1986b).

El shock de la amenaza de muerte o de miedo extremo no trae la experiencia vivida de manera integrada, sino sus fragmentos parciales, sus restos. Entonces la temporalidad de esa reconstrucción lejos de ser lineal es también fragmentaria y sin ubicación temporal precisa.

Según las circunstancias y las historias de vida, es la posibilidad o la imposibilidad de representación de la experiencia límite lo que puede llevar a recordar, a reabrir lo ocultado, lo borrado, y también, en dirección inversa, a reprimir y mantener lo vivido en el olvido o el silencio.

Es el lenguaje el que puede habilitar la expresión de lo intolerable o silenciar las experiencias que han excedido los límites de la tolerancia psíquica. Expresiones como “lo inablabable” o “lo indecible” (Pollak, 1986) que hallamos en textos de la literatura testimonial del Holocausto expresan esas fracturas que el padecimiento le ha impuesto al recuerdo y contra las que el deseo de testimoniar ha tenido que luchar.

Los llamados síntomas de la discursividad o la noción de incapacidad semiótica aluden a esta articulación entre experiencia y lenguaje (Van Alphen, 1997). El discurso deja de estar subordinado a la posibilidad de representación y expresión.

En el dar testimonio, ese momento en que la memoria activa pasado y presente hay una multiplicidad de temporalidades involucradas. Momentos históricos, momentos biográficos atravesados por acontecimientos, alternativas generacionales y determinaciones de la biopolítica.

La reconstrucción simbólica del relato puede aparecer, ser olvidada, reprimida sin otra lógica que la de la preservación yoica, es decir la sobrevivencia. Con el tiempo aparecen los regresos diferidos de esa experiencia trayendo una vigencia permanente del pasado sobre el presente. Una presencia al acecho, latente (Caruth, 1995) (Freud, 1986a).

Al destituir el curso de una vida, la violencia lleva a que la memoria volcada en un relato se constituya en un intento de recuperación identitaria, frente a lo que la violencia expropió o que cambió radicalmente al dar un giro en que el individuo perdió sus referentes habituales (Pollak, 2006). Esa búsqueda no siempre puede ser expresada, y paradójicamente el silencio puede convertirse en el único espacio de lo propio, de lo que queda del arrebato a la intimidad que implicó la violencia padecida. Esos silencios perseverantes pueden alternar con recuerdos expresados por el deseo o la necesidad de compartirlos y volver a su propia fantasmática y permanecer encapsulados a lo largo de los años para reaparecer en imágenes o en palabras.

Para Walter Benjamin, articular el pasado en una narrativa es captarlo como recuerdo, como imagen que trata de retener lo ocurrido, de ser reconocido como real: “La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. Solo en la imagen, que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado” (Benjamin, 2008: 61).

Sobre la transmisión de relatos

Un capítulo dentro de los estudios sobre memorias y su transmisión, que anuda experiencias, narraciones, temporalidades y silencios, es el de experiencias límites en el proceso de transmisión generacional.

En el ámbito familiar los relatos de experiencias en contextos de violencias vividas son parte del capital simbólico de un grupo familiar, y lo que construye parte de la genealogía familiar, con sus relatos consagrados, con sus mitos y también con los silencios de quienes no han podido hablar por la magnitud de lo padecido. Los sucesos en la cadena generacional reciben y transmiten esos relatos y las resignificaciones que sobre ellos se construyen. En muchos casos los silencios de quienes han sobrevivido a violencias implacables pueden despertar preguntas y búsquedas de sentido en sus herederos.

Los estudios sobre los procesos de transmisión generacional muestran cómo las construcciones subjetivas condensan identificaciones de generaciones anteriores (Faimberg, 1996). La historia contada o silenciada de la vida familiar, de quienes anteceden en la cadena generacional, puede convertirse en la historia secreta de los niños y hacer persistente el pasado en el presente, como la forma de dar sentido a la historia incompleta o desconocida (Kaufman, 2006).

En la literatura y en historiales clínicos de niños de familias afectadas, es la historia del haber sido parte y testigo de las vivencias de sus mayores, en otras aparecen preguntas sobre experiencias que no fueron narradas. Cuando no hubo relatos familiares, la ausencia de palabras suele ser representada en formas fantasmáticas que sostienen interrogantes y grietas en la construcción de la historia.

También está investigado que esos silencios producen patologías y síntomas en las generaciones siguientes que no logran dar sentido y respuestas sobre lo que sus antecesores callaron o no pudieron reconstruir.

El testimonio como reparación

Los efectos reparatorios del dar testimonio en ámbitos públicos se vinculan con el reconocimiento del valor de verdad de las violencias padecidas, la impronta traumática de las mismas y sus consecuencias. La fuerza reparatoria de estas legitimaciones no implica minimizar ni negar lo irreparable de los avasallamientos físicos, morales y psicológicos que han quedado en las víctimas, sino que (además de su valor de prueba) contribuye a devolver dignidad e integridad frente al arrebato y humillación de las experiencias padecidas.

Poniendo en tensión la relación de lo público y lo privado, en el entorno de lo íntimo, de lo que refracta sobre el sí-mismo, si bien el testimoniar está ponderado por su valor ético, no es garantía de reparación o de alivio para quien narra y transmite.

La narración no es siempre “*la escritura o la vida*” con que Jorge Semprún titula a una de sus novelas. Su clave de elaboración otorga a la escritura un lugar de reparación simbólica frente a lo que representó lo invivible de su reclusión en el campo de concentración. Pero a veces la oralidad o la escritura no han podido apagar las marcas de la violencia. La persistencia de huellas y daño psíquico tiene en las víctimas sus propias vicisitudes que irán acomodando sentidos y planteando los desafíos de vidas que siguen su curso luchando y conviviendo con las determinaciones de lo padecido.

La literatura testimonial del holocausto y la palabra de sus autores muestran que quienes a lo largo de sus vidas han podido resignificar lo vivido y comunicarlo a través de su obra, luego no pudieron sostenerlo para sí mismos y encontraron solo soluciones radicales como la muerte, lo que puede revelar que el sufrimiento traumático, su testimonio y el lugar de la memoria pueden tornarse eficaces en su transmisión e inelaborables para quienes lo han vivido. El llamado deber de memoria o el vivir un día más para contar, en palabras expresadas por sobrevivientes del Holocausto, problematizan la relación entre metas morales

y procesos psíquicos acerca de la función reparatoria que pueden tener el testimoniar y el proceso de comunicación y transmisión.

Los historiales clínicos en el campo del psicoanálisis revelan cómo temporalidad y efectos de las experiencias traumáticas problematizan el lugar del tiempo en los alcances y concepciones de la cura. Lo traumático muestra la persistencia de sus marcas en síntomas y patologías a lo largo de la vida de quienes han testimoniado en el espacio público. El trabajo íntimo posible, la búsqueda de sentidos y acomodaciones psíquicas no siempre llevan a la elaboración de quienes han padecido situaciones límite. Estos procesos complejos en su elucidación dependen de dinámicas, experiencias íntimas y vinculares previas y de contingencias vitales.

En casos extremos, cuando el sufrimiento traumático afecta masivamente la integridad de una persona, los límites yoicos y las circunstancias idiosincráticas previas al hecho devastador, la patología es lo único que restitivamente da sentido a lo vivido.

En la enfermedad, producto de las heridas, la construcción delirante, por ejemplo, incluye la experiencia vivida, lo negado, lo silenciado y trae la historia, la comunica a los otros, testimonia. En estos casos, “la locura marca el momento y la dinámica del pasaje en que un sujeto trata de existir intentando inscribir un real no transmisible hasta ese momento” (Davoine y Gaudilliere, 2011: 151).

El mundo simbólico trata de encontrar un camino de inscripción psíquica, pero el impacto de la violencia hace que se pierda para sí mismo y a los ojos de los demás su consistencia de sujeto. La subjetividad queda doblemente expropiada: el trauma vivido y la enfermedad como rumbo.

En nuestro país con el fenómeno de la apropiación de niños y del doble robo que esto significa sobre la negación del origen y el avasallamiento violento de la identidad, la reconstrucción de relatos de infancia y su transmisión plantean caminos elaborativos complejos y cada uno sus propias vicisitudes.

Los hijos de desaparecidos que dan testimonio de experiencias de infancia deben lidiar con los huecos de no poder recibir otras narrativas que las que puedan reconstruir con la ayuda de los nuevos entornos recuperados, desmontando ocultamientos y versiones anteriores, y los que sus propias búsquedas reconstruyan a partir de duelos por la muerte de sus padres.

Hemos hablado hasta aquí de concepciones teóricas sobre el proceso de rememorar y narrar desde la perspectiva subjetiva, tratando de dar densidad a las variables de observación y análisis que incluye este campo.

En todas las formas discursivas que pueda traer el testimonio, sea en la oralidad, en la escritura o en otros espacios de dimensiones escenificadas o poéticas, se pone en juego la dinámica entre el narrador y su escucha. Un campo de alteridad en que quien escucha o el lector completan los sentidos de relatos y textos.

Muchas preguntas se abren sobre el campo de escucha. ¿Cómo leer y escuchar las diferentes formas del testimonio? ¿Cómo construir espacios de escucha? ¿Cómo cuidar la intimidad del narrador, y al mismo tiempo ayudar a su expresión?

Todos los espacios convocan y exponen las experiencias vividas y su transmisión. Y exponen la intimidad de quien narra: el espacio íntimo de la tarea terapéutica, los ámbitos públicos y jurídicos, los que desean transmitir dentro de la vida familiar.

La significación subjetiva de lo vivenciado y narrado en un testimonio, la búsqueda de sentido y su efecto reparador exceden toda generalización, ya que implican la consideración de las historias personales y las formas particulares de transitar esas experiencias vividas.

La diferencia de ámbitos al testimoniar crea sus condiciones y plantea sus propias preguntas.

En la oralidad del testimonio el ámbito de transferencia creado se torna parte de la tarea del testimoniar y del escuchar. La contención y empatía frente a la revivencia, las vueltas fragmentarias del recuerdo,

los vacíos y duelos invocados pueden plantear el desafío de compartir sin ser totalmente atrapados por un pasado inmovilizador.

En la escritura el destino de la palabra no tiene al que co-construye en la escucha presente, su dinámica se proyecta a otros modos de enunciación, incluidas la poética, la teatralidad de experiencias, la ficción. El otro, el lector es quien configura su interpretación y su propia trama narrativa. Es quien completa con sentidos propios la performatividad del relato.

Al dar testimonio, el narrador y su escucha, el narrador y su lector completan sentidos, reafirman la veracidad de lo vivido, lo comparten y problematizan el pasado que se hace presente y parte del capital de la memoria social.

Bibliografía

- Agamben G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Benjamin, W. (2008). “Tesis de filosofía de la historia”. En *Ensayos escogidos* (pp. 59-72). Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- Davoine, F. y Gaudilliere, J.-M. (2011). “Del hundimiento de un mundo a la locura como búsqueda”. En *Historia y Trauma. La locura de las guerras* (pp. 45-92). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Faimberg, H. (1996). “El “telescopaje de las generaciones”. En VV. AA. *Transmisión de la vida psíquica entre generaciones*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1986a). “Recordar, repetir, reelaborar. Nuevos consejos sobre la técnica del Psicoanálisis II”. En *Obras Completas. Tomo XII* (pp. 145-157). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1986b). “Más allá del principio del placer”. En *Obras completas. Tomo XVIII* (pp. 1-62). Buenos Aires: Amorrortu.
- Kaufman, Susana (1998). “Sobre Violencia Social y Trauma”. Comunicación presentada en las *Jornadas sobre memoria y violencia*. Montevideo, Uruguay.
- Kaufman, Susana (2006). “Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias”. En Jelin, E. y Kaufman, S. (eds.). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Leys, R. (2011). “El Pathos de lo literal: el trauma y la crisis de representación”. En Ortega Martínez, F. (ed.). *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (pp. 311-352). Centro de Estudios Sociales: Universidad Nacional de Colombia.
- Laub, D. (1995). “Truth and Testimony: The Process and the Struggle”. En Caruth, C. (ed.). *Trauma. Explorations in Memory* (pp. 61-75). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- Pollak, Michael (1986). "La gestion de l'indicible". En *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 62-63, 30-53.
- Pollak, Michel (2006). *Memoria, olvido, silencio*. La Plata: Al Margen.
- Semprún, Jorge (1997). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.
- Van Alphen, E. (1997). *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*. Stanford University Press.

POR UNA MUERTE GLORIOSAMENTE SUYA:

María Moreno y los avatares del testimonio

Susana Rosano

Rodolfo Walsh, escribe María Moreno en *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*, ha visto la escena de la muerte de su hija –una muerte a la que considera “gloriosamente suya” (2018: 23)– *con sus ojos*: la terraza sobre las casas bajas, el cielo amaneciendo, y el cerco de 150 hombres. Sin embargo, la escritora descubre en las últimas páginas del libro que es absolutamente imposible que a las 9 de la mañana estuviera amaneciendo aquel 29 de septiembre de 1976: todos los testimonios coinciden en afirmar que fue recién a las 8 cuando comenzó el ataque a la casa de la calle Corro. Por supuesto, Walsh no se equivoca. Su lacerante dolor lo ha liberado, dice Moreno, del deber insobornable de denunciar. Cambiar la hora de la muerte, poner en su boca las palabras que según Patricia Walsh fueron pronunciadas por el joven que la acompañaba en el momento final –algunos testigos apuntan a Alberto Molinas, otros a Ismael Salame– y no por la propia Vicki, consolidan lo que para Barthes es *la verdad del texto*: “un amanecer de fuego, en el pasado, pero que vuelve a anunciarse cada día. Un símbolo que enceguece” (Moreno, 2018: 375).

Moreno realiza en su último libro una extraordinaria operación de desmontaje sobre el testimonio y su profunda tradición en la li-

teratura latinoamericana del siglo XX. De acuerdo a las discusiones críticas de los años noventa, el testimonio podía ser leído como una forma de narrativa épica, popular-democrática y no ficticia, donde la voz narrativa (correspondiente ya al protagonista, ya a un testigo de los hechos narrados) se expresa a través de una fuerte presencia textual y representa a un sector o clase social. Esto le permite apartarse de la individualidad del “héroe problemático” de la novela burguesa y constituirse como una de las formas que permiten escuchar las voces de los subalternos, los silenciados, frente al monólogo autoritario del discurso en el poder que posee una verdad previamente establecida (Achugar, 2002: 81). De esta manera, y activando aspectos ya presentes en la tradición narrativa latinoamericana (como las técnicas del relato de viajes, la biografía romántica, los relatos de campaña, el documentalismo de la novela social e indigenista, el ensayo sociológico, el estudio etnográfico y la relación costumbrista),¹ el testimonio como género fue institucionalizado en Cuba en 1970. En ese momento, *Casa de las Américas* inaugura esta categoría como parte de sus concursos literarios internacionales para dar cabida a una enorme cantidad de textos que fueron consolidando una modalidad que algunos críticos no dudaron en aplaudir al considerarla el primer paso para la creación de una narrativa proletaria o subalterna.

La operación de montaje que realiza Moreno en *Oración* arremete precisamente contra este anquilosado protocolo del testimonio, al poner en primer plano las diversas voces femeninas que discuten y problematizan la violencia de la lucha armada en la Argentina de los setenta. Me interesa en este artículo leer en detalle los procedimientos que permiten desbaratar las lecturas heroicas y subrayar las

1 John Beverley se pregunta al respecto: “¿No será el testimonio, entonces, simplemente un nuevo capítulo de una vieja historia de las relaciones ‘literarias’ entre opresores y oprimidos, clases dominantes y subordinadas, metrópolis y colonia, centro y periferia, Primer y Tercer Mundo? ¿Otro sujeto subalterno que nos entrega –junto con su sumisión y la plusvalía– lo que deseamos quizá aún más: su ‘verdad’, verdad que, como al comienzo del testimonio de Rigoberta Menchú que sirve como paradigma del género en muchos de estos ensayos, es ‘toda la realidad de un pueblo?’” (2002: 18).

estrategias de interpretación, los sucesivos trabajos de edición que presupone una escritura “siempre provisional pero jamás neutral” (Moreno, 2018: 289).

El propio Rodolfo Walsh, ya no como padre sino como autor, periodista, investigador, supo reconocer en *Operación masacre* que nunca había podido lograr que los testigos se pongan de acuerdo sobre el orden en que se habían bajado del camión en el baldío donde finalmente los fusilaron, y subraya así el carácter fragmentario, discontinuo, de las distintas versiones que construyen la verdad de los hechos. Esos “estados de memoria” (uso acá la feliz expresión de Tununa Mercado en el título de su novela de 1994) tienen por supuesto una estrecha relación con el presente de la enunciación. María Moreno publica su libro en 2018, más de cuarenta años después del golpe y de la muerte de los Walsh.

Temporalidades de la memoria

Si, como dice Leonor Arfuch (2018), existen temporalidades de la memoria, en nuestro país fue necesario el transcurso del tiempo para que vayan apareciendo nuevas voces en el espacio público que discutan las secuelas de la dictadura. Durante las dos décadas posteriores al golpe, el aluvión de testimonios fue necesario para la construcción de la prueba contra los genocidas, pero también para la elaboración catártica del trauma. En este sentido, se sucedieron enorme cantidad de relatos donde la narrativa vivencial era el sustrato principal: biografías, autobiografías, testimonios, relatos de vida, poemas, entrevistas, conversaciones, confesiones, diarios de cárcel.

Con el tiempo, y sin que se pierda la carga testimonial, el espacio biográfico incorpora la autoficción, un género híbrido que a veces se encuentra cercano a la novela y donde la marca biográfica se diluye con un narrador en tercera persona o en personajes que no tienen ninguna pretensión de “verdad” referencial. Irrumpen así nuevas vo-

ces donde el lugar de las víctimas deja paso a otro tipo de protagonistas: exiliados, guerrilleros, militantes políticos y sociales. La ficción lisa y llana, en el cine, en la novela, en el teatro, en la televisión, introduce nuevos puntos de vista que se suman al enorme caudal de conocimientos que ya venía aportando la profunda investigación académica y periodística, y la experimentación de las artes visuales en relación a los *trabajos de la memoria* (Jelin 2002).

Estoy convencida de que la discusión que venían impulsando en Argentina, desde diversos enfoques disciplinarios, el libro de Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005); el de Pilar Calveiro, *Política y/o violencia* (2007); y el de Hugo Vezzetti, *Sobre la violencia revolucionaria* (2009), entre otros, puede leerse en sintonía con los cambios que se fueron introduciendo a esta idea liminar del testimonio, y permitió la apertura de una memoria crítica sobre la violencia política de los años 70, al volver a contar lo que pasó en otra clave, por ejemplo desde la mirada de los hijos y ya no de los protagonistas principales. Sin lugar a dudas en esta nueva perspectiva se rompe con la épica de los discursos reivindicativos que instaló durante muchos años el auge testimonial, y de esta manera, las categorías de víctima, de mártir, de héroe y de victimario comienzan a complejizarse con la ineludible ambigüedad y contradicción que es inherente al cuerpo social entendido como un organismo vivo.

En este sentido, los textos de Félix Bruzzone, Raquel Robles, Laura Alcoba, entre otros, y documentales como *Papá Iván* (2004), de María Inés Roqué, y *M* (2007), de Nicolás Prividera, entre tantos, profundizan la línea abierta por *Los rubios* (2003), de Albertina Carri. Como apunta tempranamente Beatriz Sarlo, esta última película tuvo el valor de plantear por primera vez la necesidad de los hijos de los militantes de reconstruirse a sí mismos en ausencia del padre. A partir de mediados de los años 90, los hijos de estos jóvenes de los años sesenta y setenta –muchos de ellos militantes desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado– toman, frente al pasado de sus padres, posiciones muy distintas. El tono dogmático, el relato

hegemónico, de textos inaugurales como *Recuerdos de la muerte*, de Miguel Bonasso, de 1984, deja lugar a las voces balbuceantes de estos nuevos testigos. Ellos no solamente rompen con la lógica del “haber estado allí” de una generación (la que se había volcado masivamente a la escritura testimonial): los hijos se permiten pensar sin dogmas, perder la solemnidad militante y desnudar sin vergüenza aspectos de una niñez desamparada, una infancia huérfana. A este sentido apuntan las pocas palabras de Nicolás Prividera –el protagonista, guionista y director de *M*, un extenso documental que filma a partir de la búsqueda de rastros sobre su madre desaparecida– cuando intenta sintetizar el trágico cóctel de los setenta: “Ceguera, ingenuidad, estupidéz, un poco de todo”. Estas nuevas voces de los hijos dinamitan cualquier atisbo de heroísmo y se desgranán en pequeñas historias mínimas, donde la grieta abierta por la violencia no tiene posibilidad de sutura. Como le confirma el linyera al protagonista de *Los topes*: “No hay nada nuevo, es lo mismo de siempre, dijo, sos vos, pero roto” (Bruzzone, 2014: 86).

Las verdades de la ficción

Las fronteras móviles de las disciplinas que integran el campo de estudio de las memorias en conflicto y sus problemáticas en discusión exponen las dificultades del trabajo de reconstrucción del pasado reciente, ya se trate de testimonios y narrativas personales sobre la violencia política y la represión o de investigaciones teóricas y críticas acerca de estas prácticas. En este sentido, Rossana Nofal afirma que tanto un estudio de Pilar Calveiro como un testimonio de Alicia Partnoy operan como trabajos narrativos. Es decir: configuraciones que dan forma a las experiencias traumáticas del pasado. Se trata de situaciones de escritura, como las del testimonio, que se configuran en los márgenes de la literatura, en sus límites (para pensar esos límites son muy útiles, aunque desde planteos teóricos bastante divergentes, las

categorías de “fuera de campo”, de Graciela Speranza, y de “hibridez”, de Néstor García Canclini).

Al preguntarse sobre su necesidad de escribir una novela sobre la guerra de Malvinas cuando nunca estuvo allí, Carlos Gamerro sentenció que “la pobreza de la experiencia puede ser suplida por la riqueza de la imaginación”. En este sentido, desmantelar los protocolos tradicionales del testimonio como género de larga data en América Latina le permite a María Moreno una torsión que apela a las verdades de la ficción. Como dijo hace unos años Félix Bruzzone en una entrevista:

La ficción sigue siendo la forma de completar lo que no se sabe, lo que no se puede ver, lo que ya no se va a poder saber, porque ya pasó mucho tiempo, porque desde un comienzo todo estuvo contaminado, porque la escena del crimen siempre se modifica, es imposible que se mantenga intacta, el tiempo mismo la cambia (González del Solar s/n).

Lo que vemos, lo que nos mira

Cuarenta y dos años después de sucedidos los hechos y en un país donde los archivos de la dictadura no aparecen, los cinco integrantes de Montoneros que participaron del enfrentamiento en la calle Corro 105 esquina Yerbal, en el barrio porteño de Floresta –además de Vicki Walsh, estaban Alberto Molinas, Ismael Salame, José Carlos Coronel e Ignacio Bertrán–, están muertos. Por su parte, los tres testigos que vivían en la casa de calle Corro y sobrevivieron ofrecen importantes lagunas y contradicciones en sus testimonios. Para escribir su monumental libro de casi 400 páginas, María Moreno elige precisamente la estructura de un *ritornello*, donde además de la marca profunda de la oralidad (como periodista, María Moreno ha sabido escuchar muchos testimonios para rearmar fragmentariamente la escena del

crimen), una y otra vez retornan un contado número de sintagmas. Entre ellos, la escritora se apropia de las palabras de Rodolfo Walsh en su ya canónica “Carta a mis amigos” –que, a continuación de los dos epígrafes y de la “Carta a Vicki”, inician el libro–: “He visto la escena con sus ojos: la terraza sobre las casas bajas, el cielo amaneciendo, y el cerco. El cerco de 150 hombres, los FAP emplazados, el tanque” (2018: 21). Después de transcribir las dos cartas de Rodolfo Walsh en ocasión de la muerte de su hija Vicki, Moreno introduce su voz como narradora en primera persona para iniciar formalmente el libro, su propia oración sobre el dolor de padre de Rodolfo Walsh ante la muerte en combate de su hija:

He visto la escena con sus ojos, el cielo amaneciendo, y el cerco. El cerco de 150 hombres, los FAP emplazados, el tanque. *Pero no la he visto, la he leído. Recitado como una oración.* Por ella, la muchacha. La de mirada clara, cabello corto, la que salió en los diarios, decía la canción (25, énfasis nuestro).

Rodolfo Walsh dice en su carta que ha visto la escena con sus ojos. Posiblemente cerró los ojos para imaginar la escena, la de la muerte de su hija, se arrojó para eso en ese vacío que nos mira, nos concierne y en un sentido nos constituye al decir de Didi-Huberman (2011). Porque cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineludible, necesaria, cuando la sostiene una pérdida. Y la pérdida que enfrenta acá Rodolfo Walsh, escritor, periodista, militante montonero, es sin lugar a dudas la más dura. Por eso, afirma en su “Carta a Vicki” que, cuando escuchó la noticia de su muerte, maquinalmente comenzó a santiguarse como cuando era chico, pero no pudo terminar ese gesto porque “el mundo estuvo parado ese segundo” (15).

Podemos sostener que es precisamente sobre este eje, sobre el inmenso dolor de un padre ante la muerte violenta de su hija de 26

años, sobre la desmesura de una escena que implica la extraordinaria desigualdad de un enfrentamiento entre cinco militantes montoneros y 150 efectivos pertrechados con FAP, tanques y dos helicópteros; sobre el desamparo de la hijita de Vicki de poco más de un año, rodeada de cinco cadáveres al final del enfrentamiento, donde María Moreno asienta el *punctum* del libro y de su imperioso *ritornello*. La propia autora le da sentido a su proyecto de escritura –después de enfrentar varios intentos y dudas, y una vez que reconoce tener “edad para morir” (28)–, un proyecto al que considera como una *deuda*: “Que la repetición, la densidad, el avance penoso fueran para la lectura, como lo fue para la escritura, una de las formas de la oración” (29).

Pero si Rodolfo Walsh necesita *ver* la escena con sus propios ojos, la voz narrativa de María Moreno reconoce que no la vio, que no imaginó verla, que *la leyó*. Y se podría completar: que también *la escuchó* en la voz de los testigos que suma al profuso archivo al que acude para escribir este libro: Patricia Walsh, la otra hija; tres integrantes de la familia Mainer, que eran los que alquilaban la casa donde se realizaba la reunión de Montoneros y que destruye el cerco a cargo del coronel Roberto Roualdes: Lucy Gómez de Mainer, la madre, y los dos hijos que en ese momento se encontraban en la casa: Maricel y Juan Cristóbal; además de Stella Maris Gómez de García del Corro, hermana de Lucy y esposa de un marino, a quien el Ejército le entregará posteriormente los dos niños que encuentran en la casa: la hijita de Vicki y la hija de ocho años de Lucy.

Un palimpsesto de voces femeninas

Oración está escrita a partir de un enorme archivo documental al que María Moreno interviene con absoluta libertad creativa. Además de las entrevistas que realizó la propia autora a los testigos presenciales del enfrentamiento de la calle Corro, a Patricia Walsh y Lilia Ferreira, la última mujer de Walsh, se citan en el libro (entre tantos otros tex-

tos) un reportaje a Patricia Walsh aparecido en la revista *La Maga* de 1995, diarios y revistas de la época que publicaban las cartas enviadas por los mismos integrantes de la Junta Militar para hacer propaganda del Proceso militar; libros testimoniales hoy ya clásicos de la militancia como *La voluntad*, de Eduardo Anguita y Martín Caparrós, *Los que luchan y los que lloran* de Jorge Massetti, *El tren de la victoria* de Cristina Zucker; un minucioso análisis semiótico de la doble página que el diario *La opinión* dedicó a narrar el enfrentamiento; una carta que Rodolfo Walsh le escribe a Vicki cuando ella tenía 11 años y donde le enseña cómo comportarse como mujer en la Argentina de la década del 60; fragmentos del diario fotocopiado de Vicki que le presta Lilia Ferreira; el testimonio de Carlos Aznares sobre el funcionamiento de ANCLA, la Agencia de Noticias Clandestinas creada por Rodolfo Walsh en 1976 para contrarrestar el cerco informativo que los militares habían establecido sobre la población; o el de Amalia, una vecina que envía una carta anónima a la revista *Gente* donde cuenta su propio relato sobre los hechos.

Al intervenir el archivo, la autora hace uso, como en sus textos anteriores, de ese *saber plebeyo* que la crítica sobre su obra viene señalando y que incorpora lecturas psicoanalíticas y de teoría de género a partir de un estilo profusamente barroco. De esta manera se incorporan en este libro heterogéneo y desmesurado los análisis de la película “Las hermanas alemanas”, de Margaret von Trotta, y la novela *El Dock*, de Matilde Sánchez.

Si el *punctum* de Oración, decíamos, lo constituye el permanente retorno a la escena del enfrentamiento de la calle Corro, la orden de interpretación, el *dictum*, señala una profusa genealogía femenina. Se establece así una constelación de voces de mujeres que abren y cierran el libro. Ya desde el epígrafe, leemos un fragmento de *Poder y desaparición*, de Pilar Calveiro, en relación a la enorme libertad sexual que ostentaban las guerrilleras, que “eran malas amas de casa, malas madres, malas esposas y particularmente crueles” (11). También en los agradecimientos finales: “A las mujeres a quienes dedico

este libro y en recuerdo de nuestras conversaciones, algunas de las cuales llevan más de tres décadas” (379). Entre la apertura y el cierre, los dos capítulos que llevan por título “H.I.J.A.S de la lengua” y “De la sangre derramada a la sangre azul” y que ocupan un tercio del libro, se detienen minuciosamente a leer la producción de cuatro artistas. Lola Arias, Albertina Carri, Mariana Eva Pérez, Martha Dillon ponen voz a la generación de los hijos de la posdictadura argentina.

Se podría argumentar entonces que, si en sus tres libros de *non fiction* (*Operación Masacre*, *El caso Satanovski* y *¿Quién mató a Rosendo?*) Rodolfo Walsh buscaba testigos para llegar a una evidencia, la operación que lleva a cabo María Moreno en este libro es inversa. Al construir un palimpsesto de voces femeninas que hablan y escriben sobre las consecuencias de la dictadura en sus cuerpos, las evidencias comienzan a desdibujarse en una serie de conductas, de respuestas, de síntomas, de imposibilidades: huellas que llevan finalmente a las interpretaciones de esos hechos, imposibles hoy en día de ser reconstruidos en la rotunda inmediatez de la experiencia. Y si consideramos que el enfrentamiento de calle Corro sucedió hace más de cuarenta y dos años, que los archivos del hecho, si no destruidos, al menos siguen estando ocultos, lo único que podemos escuchar son los zigzagueantes balbuceos de los sobrevivientes. Se trata de voces que desbordan tanto a la “Sacrosanta Inquisición Montonera” (362) como a la del poder desaparecedor, voces fragmentarias y en resistencia donde “la interpretación se impone al acontecimiento desde el comienzo y las teorías contra la interpretación son, también ellas, una interpretación” (288).

Decíamos páginas más atrás que la aparición a mediados de los noventa de las voces de los hijos comienza a fisurar las lecturas testimoniales heroicas que se venían escuchando durante las dos primeras décadas posteriores a la dictadura, y que en general respondían al paternalismo dominante en las estructuras políticas de la militancia. Consciente de que la lectura desde el género produce diferencia, la estrategia de María Moreno en este libro potencia los discursos *insu-*

misos (tomo prestado el adjetivo a Nelly Richard) al poner en escena cuerpos femeninos atravesados por el deseo y ya no tanto por los mandatos de la militancia. En el centro de esta extraordinaria constelación de mujeres, la figura de Vicki Walsh irradia. Moreno suma aquí su voz al arrullo de Rodolfo Walsh, su propio homenaje. En vez de leer como deber de militancia la potencia soberana de Vicki al elegir su propia muerte, pegándose un tiro en la terraza junto a su compañero antes de ser capturada con vida, Moreno elige ponderar la libertad plena de una elección. Vicki no elige morir, dice, solamente elige sustraer su cuerpo al indudable destino de vejámenes, escatimarle al enemigo el atropello sobre su cuerpo merced al rito patriarcal de los vencedores. Si bien todos los testimonios coinciden en afirmar que Vicki se suicida, podemos coincidir con la autora cuando dice que en realidad la matan las fuerzas represivas, ya que la muchacha enfrentaba una situación en donde no existían muchas opciones. Si no se hubiera suicidado, estaría desaparecida, porque, afirma Patricia, es muy difícil imaginar que, con el peso del apellido, hubiera podido sobrevivir (297). En la “Carta a mis amigos”, Rodolfo Walsh, el padre, ya lo había anticipado:

Mi hija estaba dispuesta a no entregarse con vida. Era una decisión madurada, razonada. Conocía, por infinidad de testimonios, el trato que dispensan los militares y marinos a quienes tienen la desgracia de caer prisioneros: el despeleamiento en vida, la mutilación de miembros, la tortura sin límite en el tiempo ni en el método, que procura al mismo tiempo la degradación moral, la delación (21).

Sobrevivir, una cuestión de suerte

Sobrevivir, ya lo dijo Jorge Semprún en su maravillosa novela *La escritura o la vida*, no es una cuestión de mérito, es una cuestión de

suerte (1995: 156). María Moreno estructura su homenaje a Vicki y a Rodolfo Walsh con las voces de mujeres que, de una u otra manera, han sobrevivido. Esa sobrevivencia les permite incluso desmitificar las zonas sagradas de los discursos militantes. Por ejemplo, cuando Patricia Walsh –a la que Moreno compara con Ismene, la hija incestuosa de Edipo y Yocasta– desbarata el imaginario de familia feliz al amparo del personaje Rodolfo Walsh que han ido construyendo los medios de comunicación en todos estos años: “Por eso y por otras cosas que recuerdo de nuestra infancia y adolescencia no se podría decir que ninguna de nuestras vidas haya sido hermosa” (296).

La voz coral de todas estas mujeres que hablan en el libro de María Moreno permite deshilar el registro heroico, desbaratar el mito anquilosado de la militancia, y otorgarles así una voz plena a los testigos en tanto sobrevivientes. Y esto se podría pensar en relación a la aguda crítica que Daniel Feierstein realiza a las argumentaciones de Giorgio Agamben cuando lee los textos de Primo Levi sobre la figura del testigo.

Feierstein analiza el procedimiento discursivo de Agamben, cuyo eje no es ya la vergüenza de la supervivencia de la que habla Primo Levi sino el estatuto del testigo. En dicho estatuto, dice, se producen tres afirmaciones que conducen a la deslegitimación de su testimonio: “el testimonio vale por lo que falta en él”. Es decir: lo que contaría en el predicamento de Agamben no sería la experiencia del sobreviviente sino apenas lo que el sobreviviente pueda decir de alguien que ya no está. En tanto, como “seudotestigos”, los testigos hablan por delegación; son testimoniantes de un testimonio que falta en realidad. “Hablar de delegación no tiene aquí sentido alguno: los hundidos no tienen nada que decir ni instrucciones ni memorias que transmitir”, dice Agamben (2009: 33). Y en este sentido, para Agamben el testimonio sería imposible, lo que lo conecta con la idea de lo inefable y su función en la irrepresentabilidad del horror (Feierstein, 2010: 28-29).

Si esto es así, la lectura que hace Agamben de Primo Levi sería funcional al sistema ya que articula los diversos elementos de deslegi-

timación de la figura del sobreviviente, muchos de los cuales son sospechados de traición (y en relación a estos argumentos de Feierstein podemos pensar el excelente libro de Ana Longoni sobre la figura del traidor).² ¿Para qué dejar sobrevivientes? Si bien la investigación y la experiencia han demostrado la inexistencia de un criterio de los asesinos para liberar o trasladar o legalizar a un detenido, lo que queda claro es que los sobrevivientes muchas veces se han transformado en verdaderos “aparecidos”, con un halo fantasmal que los ha puesto en un lugar incómodo.

Nos interesan acá estas argumentaciones con respecto a las lagunas del testimonio porque las podemos relacionar con la estrategia discursiva de María Moreno en este libro, en tanto dadora de la palabra a múltiples, fragmentarios y contradictorios relatos de testigos que construyen una verdad del hecho siempre inestable.³ En este sentido, Moreno se pregunta:

¿Cómo escuchar las voces de los sobrevivientes de una casa que fue sitiada y arrasada por el Ejército, que fueron desaparecidos, prisioneros y luego liberados? ¿Y la de aquella que sin haber estado presente ha recogido mediante un boca en boca, la de alguien que habría formado parte de ese cerco? La verdad del testimonio es siempre meta-

2 En este libro, Ana Longoni sostiene que existe una relación entre la ausencia de un debate colectivo sobre la militancia de los setenta y la no admisión de la derrota de los proyectos políticos revolucionarios, y el estigma de “traidor” que durante años cayó sobre la figura de los sobrevivientes, verdaderos testigos de la derrota. “Sobre ellos, pesa la culpa de estar vivos, la suposición de que para vivir hicieron un pacto con el Mal, cuando miles a su alrededor morían” (Longoni, 2007: 29).

3 Dice Agamben: “Eso significa que el testimonio es el encuentro entre dos imposibilidades de testimoniar; que la lengua, si es que pretende testimoniar, debe ceder su lugar a una no lengua, mostrar la imposibilidad de testimoniar [...] No basta, pues, para testimoniar, llevar la lengua hasta el propio no sentido, hasta la pura indeterminación de las letras [...]; es preciso que este sonido despojado de sentido sea, a su vez, voz de algo o de alguien que por razones muy diferentes no puede testimoniar. O por decirlo de otra manera, la imposibilidad de testimoniar, la ‘laguna’ que constituye la lengua humana, se desploma sobre ella misma para dar paso a otra imposibilidad de testimoniar: la del que no tiene lengua” (2009: 39).

fórica, y la que pretende exponer los hechos desnudos no es más que aquella verdad que quiere imponerse por sus votos de pobreza y, al utilizar la prueba y el documento, no es el hueso factual lo que devela en su sentencia sino una estructura mimética a la judicial en que la prueba y el documento son accesorios a la retórica oficial (287).

En su testimonio,⁴ Patricia Walsh le cuenta a María Moreno que las últimas palabras que Rodolfo Walsh pone en su “Carta a mis amigos” en boca de Vicki antes de morir –“Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir (22)”–, en realidad no habían sido pronunciadas por ella sino por su compañero. Y que Walsh lo sabía, ya que Patricia se lo había dicho la última vez que se encuentran, el 31 de diciembre de 1976.

Patricia dice tener la impresión de que fue ella quien le contó a su padre cómo había muerto Vicki durante una caminata que ambos hicieron en el jardín Botánico cuando Walsh ya estaba clandestino. Hay un relato, el de su cuñada Chicha Fuentes, que le había contado cómo fue la muerte de Vicki porque a la madre de su prima Pelusa una compañera de trabajo le había contado a su vez que su empleada doméstica había empezado a faltar a su casa, preocupada por la terrible angustia que tenía su hijo. El muchacho, que era un colimba, había participado bajo las órdenes del coronel Roberto Roualdes en el operativo de la calle Corro, y vio cómo murió Vicki. Según contó Patricia, lo que más impactó al conscripto fue la forma en que esta muchacha en camión y otro hombre habían resistido en la terraza, y luego, cuando se les habían acabado las balas o se estaban por acabar, se habían suicidado. Según este relato, dice Patricia, fue el muchacho y no Vicki quien finalmente profirió las palabras “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”.

Patricia asegura que su padre lo sabía, pero sin embargo no modifica la carta a sus amigos, y deja estas palabras en boca de Vicki. Pero, ¿importa este detalle finalmente? ¿Importa poder probar real-

4 Cf. Moreno: 2018, 291-301.

mente (cosa imposible) quién de los dos muchachos pudo haber dicho estas últimas palabras? Moreno llega incluso a preguntarse sobre *la verdad* de la existencia del colimba. ¿No habrá sido un intento de Rodolfo Walsh por darles voz en su relato a aquellos testigos *amenazados de insignificancia*?

Si en el modelo judicial el discurso debe funcionar como prueba, cuando ya no es tiempo de seguir buscando evidencias la metáfora es, sin lugar a dudas, un procedimiento eficaz para representar el horror. Después de analizar en profundidad los modos en que diversos sujetos (sobrevivientes, testigos, hijos que son muchas veces artistas, cineastas, escritores) han intentado la imposible tarea de narrar el Holocausto, Philippe Mesnard admite que la escritura testimonial provoca una verdadera lucha interior. A su entender, la cualidad que permite definir mejor al testimonio reside ante todo en las lagunas y las contradicciones que contiene. Se revela así una de las bases antropológicas que nos unen en la transmisión del pasado. Subrayar, como lo hace Georges Perec (referido por Mesnard), que la información documental no es el factor primordial del testimonio ni de la memoria, y menos aún es el elemento dinámico de la transmisión, es “afirmar que el vacío tiene un valor fundamental en sí” (Mesnard, 2010: 440). Nos encontramos aquí con un discurso de resistencia, la resistencia testimonial, que no sería más que una forma de pensar que “la relación ética pasa por los testigos, sin descalificarlos, y no trata de llenar el vacío sustituyéndolo por una figura de víctima” (441).

Muchas, muchísimas páginas se han escrito ya sobre la vida y la muerte de Rodolfo y Vicki Walsh; documentales, películas, testimonios, novelas, homenajes. Tal vez el logro de este libro de María Moreno radique precisamente en su densa y fragmentaria estructura. Si, como dice Moreno, lo que deja como herencia Rodolfo Walsh es la posibilidad de testimoniar en tiempos difíciles (113), esta *Oración* podría pensarse entonces como una apuesta iconoclasta a la memoria en tiempos de oscuridad.

Bibliografía

- Achugar, H. (2002). "Historias paralelas/ejemplares: la historia y la voz del otro". En Beverley, J. y Achugar, H. (eds.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa* (pp. 61-83). Ciudad de Guatemala: Abrapalabra.
- Agamben, G. (2009). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Arfuch, L. (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Villa María: Eduvim.
- Beverley, J. (2002). "Introducción". En Beverley, J. y Achugar, H. (eds.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa* (pp. 17-29). Ciudad de Guatemala: Abrapalabra.
- Beverley, J. y Achugar, H. (eds.). (2002). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Ciudad de Guatemala: Abrapalabra.
- Bruzzone, F. (2014). *Los topos*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- González del Solar, J. (2014) "Los marcianos y las chanchas" [Entrevista a Félix Bruzzone]. Consultado el 13/2/2019 en <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/los-marcianos-y-las-chanchas.html>
- Didi-Huberman, G. (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Feierstein, D. (2010). "Sobre la resistencia al silenciamiento y la deslegitimación de la voz del testigo". En Mesnard, P. *Testimonio en resistencia* (pp. 11-36). Buenos Aires: Waldhuter.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: siglo XXI.
- Longoni, A. (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

- Mesnard, P. (2010). *Testimonio en resistencia*. Buenos Aires: Waldhuter.
- Moreno, M. (2018). *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Mondadori: Literatura Random House.
- Nofal, R. (2002). *La escritura testimonial en América latina. Imaginarios revolucionarios del sur*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, UNT.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: siglo XXI Editores.
- Semprún, J. (1995). *La escritura o la vida*. Buenos Aires: Tusquets editores.
- Walsh, R. (2008). *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

TESTIMONIO, ESPACIOS Y GÉNEROS

CÁRCELES E INCOMUNICACIÓN EN LA ÚLTIMA DICTADURA MILITAR ARGENTINA

Las cartas clandestinas de la Unidad Penitenciaria N° 1 de Córdoba

Fernando Reati y Paula Simón

En Argentina, el terrorismo de Estado desplegó, a partir del golpe del 24 de marzo de 1976, una batería de dispositivos para neutralizar, reprimir y desaparecer a todos aquellos sujetos considerados subversivos. Las cárceles, junto a los centros de detención clandestinos, ocuparon un rol protagónico en la topografía del terror diseñada por los militares.

Miles de hombres y mujeres fueron secuestrados y recluidos en calidad de presos políticos, también denominados “detenidos especiales”,¹ en los establecimientos penitenciarios diseminados por todo el territorio nacional. En estos espacios la fuerza represiva se desplegó de manera irregular pero persistente a través de privaciones, castigos, torturas y precariedad de la alimentación, del abrigo y de las condiciones sanitarias.

1 Como explican Garaño y Pertot, “el Servicio Penitenciario Federal y las penitenciarías provinciales los catalogó ‘detenidos especiales’ o ‘delincuentes subversivos’ y, a partir de 1979, los llamó DT, es decir, ‘delincuentes terroristas’. Al mismo tiempo que imponía esta terminología estigmatizante, la dictadura negó sistemáticamente su carácter de detenidos políticos” (2007: 26).

En esta oportunidad nos interesa centrarnos en un caso particular, el del grupo de presos y presas políticos que, entre marzo de 1976 y finales de 1980, permanecieron encarcelados en la Unidad Penitenciaria de San Martín, conocida como la UP1, en la ciudad de Córdoba. Lo singular de esta experiencia es que por más de tres años, desde marzo de 1976 y, al menos de acuerdo con la documentación oficial, hasta abril de 1979, los presos y presas fueron privados de la comunicación con el exterior, una medida no habitual en las cárceles argentinas de la dictadura militar, como sí lo fue en los centros de detención clandestinos.² Por un decreto reservado del General Luciano Benjamín Menéndez, jefe del III Cuerpo del Ejército con sede en Córdoba, los presos y presas políticos de la UP1 fueron mantenidos en absoluto aislamiento, sin visitas familiares, sin comunicación con reclusos de otros pabellones, sin derecho a la correspondencia y sin acceso a información del exterior. A diferencia de otros establecimientos penitenciarios del país, la incomunicación ubicó a los presos de la UP1 en una situación ambigua entre la legalidad y la ilegalidad, que se vio reforzada en muchos casos por la ausencia de causas judiciales y de intervención de juzgados y fiscalías.

Ante la magnitud de este castigo, los presos y presas reaccionaron con la puesta en marcha de un método de comunicación clandestino que consistía en despachar cartas y pequeñas encomiendas de forma ilegal con la colaboración de los presos comunes, así como también recibir, aunque de forma más espaciada, correspondencia desde el exterior de sus familiares, amigos y compañeros de trabajo y militancia. El envío de cartas se cumplía a través de un sistema complejo de procedimientos, entre los que se destaca la llamada “paloma” en la jerga carcelaria, una línea montada con hilos, ganchos y bolsitas con la que

2 Tenemos noticia de que el castigo de la incomunicación se impartió en otras cárceles, aunque las posibles cartas ilegales enviadas desde ellas exceden los límites de este ensayo. En una carta recientemente recuperada de las presas de la cárcel de Villa Devoto, quienes sacaron clandestinamente algunas cartas que no hubieran pasado los controles legales, se indica que, en Chaco, “desde el 6 de marzo se mantiene la incomunicación (no se permiten: radios, revistas, diarios, libros, visitas con familiares, correspondencia, trabajos manuales, etc.” (Peiró, 2019).

se enviaban paquetes al pabellón de los presos comunes. Las cartas se envolvían en “caramelos”, ínfimos paquetitos armados con papeles que portaban cartas en trocitos de polietileno u otros materiales.

Esta correspondencia ha comenzado muy recientemente a ser recuperada de los archivos familiares de algunos presos y presas, ya que son escasos los textos que se han publicado en volúmenes aislados. Dichas cartas ofrecen una perspectiva diferente de la información sobre la realidad carcelaria vivida por los presos y presas políticos que se conoce a través de las cartas legales, de los testimonios y de la bibliografía especializada en este tema. Por un lado, porque, al ser ilegales y por tanto producidas y recibidas por fuera del sistema panóptico penitenciario, habilitaron la posibilidad de tocar temas que no hubieran pasado la censura de las cartas legales. Por otro lado, porque a través de estos textos es posible dimensionar la importancia que adquirieron las redes solidarias construidas por los presos y presas políticos con algunos presos comunes y con los familiares y amigos que permanecían fuera de la cárcel. La escritura de cartas, así como otras actividades culturales e intelectuales dentro de la cárcel, se convirtió en una herramienta fundamental para la supervivencia, pero más aún para la resistencia contra el sistema opresor que implementó el gobierno militar. Por último, porque la heterogeneidad de voces que presentan estas cartas, escritas por hombres y mujeres que denuncian y reclaman, pero que también dejan ver sus contradicciones, sus incertidumbres y vacilaciones, permite tener una visión más amplia, y por tanto más compleja de los presos y presas que excede la categoría única de militantes políticos.

Este artículo forma parte de un proyecto que tiene como objetivo la recuperación, descripción, clasificación y el análisis de un número significativo de cartas clandestinas de los presos y presas de la UP1. Ya sea por la fragilidad del soporte material –muchas de ellas fueron escritas en papel higiénico, papel avión o papel de tabaco–, o bien porque el temor a que fueran incautadas provocó su destrucción temprana, las cartas que pueden leerse en la actualidad son escasas

en relación con la cantidad que fueron enviadas en el período de la incomunicación. A partir de las cartas recuperadas, nos preguntamos: ¿qué se escribía a los familiares, amigos y compañeros que hacía meses o años no se veía? ¿Cómo se contaban los autores a sí mismos y a los destinatarios aquello que estaban viviendo? ¿Qué callaban y qué se atrevían a denunciar? Este ensayo ofrece algunas respuestas a estos interrogantes que sirven para presentar la complejidad de estos textos epistolares que eran, a la vez, una vía de denuncia, un escape –una forma de expansión para salir del encierro, el tedio y la rutina carcelaria– y un motor para echar a andar el pensamiento y la imaginación entre las paredes grises de la penitenciaría.

La escritura de cartas clandestinas en contextos dictatoriales del siglo XX

La comunicación –así como el alimento, el abrigo y la higiene– es un derecho para el sujeto privado de la libertad en un establecimiento penitenciario. Tanto al interior de los pabellones como hacia el exterior, la posibilidad de mantener contacto con el otro se convierte en una necesidad vital para sobrellevar los días. La escritura de cartas es, por tanto, una actividad central en la prisión. Armando Petrucci incluye este tipo de escritura epistolar en la categoría de “cartas extraordinarias” ya que las mismas son “redactadas y expedidas en condiciones anormales por personas en una situación de sufrimiento por distintos motivos: desarraigo forzado de su familia, situaciones angustiosas, de confinamiento, de temor o de certeza de una muerte inminente” (2018: 199). La zozobra de la anormalidad las convierte en textos absolutamente necesarios para afrontar la rutina carcelaria, con los castigos, las privaciones y el tedio que esta supone. La posibilidad de compartir con el destinatario ese sufrimiento forma parte de ese derecho fundamental que es la comunicación.

En Europa y América Latina, las dictaduras del siglo veinte pusieron en marcha una gran cantidad de dispositivos para dominar, neutralizar y eliminar a quienes consideraban peligrosos, aunque en ocasiones utilizaran el eufemismo de la recuperación. La incomunicación formó parte integral del plan represivo que estos gobiernos instrumentaron.

En España, la dictadura franquista construyó a partir de 1939 un férreo sistema de censura que incidió directamente en el tratamiento que se les dio a los prisioneros republicanos. Explica Verónica Sierra Blas que la correspondencia en las cárceles franquistas constituyó un objeto de control constante, pero también fueron habituales, gracias a la creatividad de presos y destinatarios, las cartas y notas que se intercambiaban a espaldas de la censura carcelaria (2014: 392). Aunque no de manera permanente, hubo períodos, especialmente durante los primeros años del franquismo, muy hostiles a la hora de represaliar a los vencidos, en los que la incomunicación se impartió como un castigo diferenciado. Agrega la autora que “en 1940, el control de la comunicación entre el interior y el exterior de las prisiones llegó a su máxima expresión, decretándose por mandato de la Dirección General de Prisiones un régimen absoluto de aislamiento” (Sierra Blas, 2014: 398). Este régimen implicó la suspensión del envío de cartas, comida y todo tipo de paquetes en todas las cárceles del país. Agrega la autora que dicha orden se mantuvo vigente hasta agosto de 1942, cuando se volvió a habilitar la posibilidad de intercambio epistolar, aunque con limitaciones en cuanto a los destinatarios, que debían ser solo familiares directos, y a los contenidos, ya que solo podía informarse sobre el estado de salud y las necesidades en cuanto a alimento, ropa y medicación (398).

Las dictaduras de los años sesenta y setenta en el Cono Sur implementaron el castigo de la incomunicación de manera sistemática en los espacios habilitados para la reclusión, disciplinamiento y tortura de los prisioneros. En Uruguay, la dictadura militar uruguaya encarceló, entre muchos militantes, a nueve dirigentes del Movimiento de Liberación Nacional desde 1973 hasta 1985, en un acto que sostu-

vieron como ejemplar para reducir la protesta social y la influencia del mencionado partido político en el pueblo. A raíz del férreo aislamiento al que fueron confinados como parte del plan represivo con el que la dictadura uruguaya pretendía quebrantar su integridad física y moral, la correspondencia fue un privilegio del que solo en algunas ocasiones podían disfrutar, como así también la simple comunicación con los compañeros del calabozo contiguo. El deseo de comunicarse crecía exponencialmente hasta transformarse en una emergencia, en una necesidad para sobrevivir y para resistir la locura. Por eso, como comenta Mauricio Rosencof, el impedimento generó la reacción de la comunicación clandestina, en un código construido a base de golpecitos en los muros con los nudillos de los dedos, que poco a poco fueron perfeccionando: “teníamos un régimen escaso de comunicación, con solo dos tipos de señal. Ta, ta tara ta, ta, ta, que significaba ‘estoy bien’. Y el golpe seco, que quería decir ‘alarma’ o ‘peligro’ [...] Había que inventar un idioma; no teníamos claves previas” (Rosencof y Fernández Huidobro, 2008: 43). La prisión significó para los reclusos un momento de reinención de la escritura y de la comunicación. Así lo explica Alzugarat en relación a la literatura de temática carcelaria que se ha desarrollado posteriormente en Uruguay:

En el universo cerrado de la cárcel la escritura debió ser reinventada desde su más mínima expresión. Nació entre sesiones de tortura con vocación de testimonio, creció en la soledad de calabozos donde solo había recuerdos, prospectos de medicamentos, hojillas de fumar. Ese fue el comienzo” (2007: 7).

Uno de los dirigentes tupamaros encarcelados fue Adolfo Wasem, quien, como Mauricio Rosencof, Eleuterio Fernández Huidobro, José Mugica y otros, fue reducido a precarias condiciones de vida y sometido a un aislamiento feroz que llegó a mantenerlo por años en calabozos individuales e incomunicado con el exterior para “liquidar,

no solo al MLN, sino a lo que daban en llamar ‘la subversión, o sea, la protesta del pueblo uruguayo’ (Rosencof y Fernández Huidobro, 2008: 20-21). En el volumen *Adolfo Wasem, el tupamaro. Un puñado de cartas* (2006), Sonia Mosquera y Mauricio Rosencof reproducen un puñado de misivas escritas entre 1981 y 1984 dirigidas a ella, su esposa, también presa en la cárcel de Punta de Rieles, a su hijo y a algunos compañeros. En estas cartas, además de ofrecer información sobre su estado de salud y sus días en la cárcel, mantiene un diálogo fluido con sus seres queridos, en el cual no falta el intercambio de reflexiones literarias y los cariñosos consejos de un padre a un hijo.

Algunas de las cartas publicadas en el libro de Mosquera y Rosencof fueron también enviadas de manera ilegal desde el Hospital Militar en el que Wasem estuvo internado en sus últimos meses de vida, cuando los avances de un cáncer muy mal tratado eran irreversibles. A través de la claraboya de un baño lindero al de la guardia que utilizaba frecuentemente Wasem, estas cartas fueron entregadas a las presas políticas que estaban en dicho hospital (Mosquera y Rosencof, 2006: 9). Fue en esos intercambios ilegales cuando, según comenta Mauricio Rosencof, Wasem les escribió a los compañeros una nota que ratificaba su huelga de hambre en protesta por la libertad de los presos políticos. “Aún puedo hacer algo por mis compañeros” (2008: 387), les dijo en aquella oportunidad.

Así como en el caso uruguayo, la incomunicación y el aislamiento formaron parte integral del plan represivo de Augusto Pinochet en Chile. Un reciente libro titulado *Amor Subversivo. Epistolario Testimonial: 1973-2017*, editado por Myriam Pinto, reúne 85 cartas y mensajes que circularon en su gran mayoría de manera clandestina durante la última dictadura militar. Incluye correspondencia privada y política escrita en campos de concentración, cárceles y también en el exilio, que superó las barreras de la censura y llegó a sus respectivos destinatarios oculta en tacos de zapatos, termos, cajetillas de cigarrillos y hasta en la barriga de muñequitos de trapo llamados “sopo-

ropos”, confeccionados por las presas políticas durante los primeros años de la represión.

En las cárceles argentinas, además de la incomunicación impartida en la UP1 que tratamos en el presente ensayo, se registran experiencias de envíos de cartas ilegales que buscaban evadir controles que nunca hubieran superado por el tenor de su contenido. Un ejemplo recientemente conocido a través de la prensa es el de un grupo de presas de la cárcel de Devoto, quienes, si bien podían mandar cartas a sus familiares por vías legales, decidieron escribir un informe que sacaron de manera clandestina a través de un “caramelo”, es decir, un texto escrito con bolígrafo de punta muy fina en papel avión, que “era luego enrollado o doblado y envuelto en sucesivas capas de polietileno” (Peiró, 28/03/2019). En dicho informe las presas, procedentes de diversas provincias y habiendo pasado por otros establecimientos penitenciarios y centros de detención clandestinos, se encargaron de denunciar distintos aspectos de la represión sistemática llevada a cabo por el gobierno militar, así como también de describir aspectos importantes de la metodología de la desaparición.

Las cartas clandestinas en la Unidad Penitenciaria N° 1 de Córdoba: el “panóptico epistolar”

La *Declaración Universal de los Derechos Humanos* expresa que “la comunicación es uno de los derechos fundamentales del hombre”. De acuerdo con el artículo 12, “nadie será objeto de injerencias arbitrarias en su vida privada, su familia, su domicilio y su correspondencia, ni de ataques a su honra y reputación” (Asamblea General de la ONU, 1948). Este derecho fue ratificado en 1969 en el artículo 11 de la Convención Americana sobre Derechos Humanos en 1969, conocida como el Pacto San José de Costa Rica.

En relación con la legislación internacional sobre las personas privadas de su libertad, el Primer Congreso de Naciones Unidas so-

bre prevención del delito y tratamiento del delincuente estableció en 1955 las “Reglas Mínimas para el tratamiento de los reclusos”, cuyo artículo 37 dicta que “los reclusos estarán autorizados para comunicarse periódicamente, bajo la debida vigilancia, con sus familiares y con amigos de buena reputación, tanto por correspondencia como mediante visitas”. Asimismo, en el artículo 39, este documento establece que

los reclusos deberán ser informados periódicamente de los acontecimientos más importantes, sea por medio de la lectura de los diarios, revistas o publicaciones penitenciarias especiales, sea por medio de emisiones de radio, conferencias o cualquier otro medio similar, autorizado o fiscalizado por la administración (Asamblea General de la ONU, 1955).

En este sentido, la normativa internacional confirma que, así como la garantía de condiciones de vida dignas, la información respecto de los acontecimientos en el exterior de la cárcel, el intercambio epistolar con seres queridos y allegados y las visitas periódicas constituyen derechos propios de los sujetos privados de la libertad.

La jurisprudencia internacional sobre el tratamiento a los reclusos sirvió de base para la Ley Penitenciaria Nacional, sancionada en 1958 por decreto ley N° 412 y vigente en 1976. Dicha norma rescató las sugerencias formuladas tres años antes por las “Reglas Mínimas para el Tratamiento de los Reclusos” mencionadas, y fue incorporada al Código Penal como norma complementaria. Esta ley fue el antecedente principal de la Ley 24660 de “Ejecución de la Pena Privativa de la Libertad”, sancionada en 1996.

A pesar de la vigencia de la Ley Penitenciaria Nacional de 1958, el general Luciano Benjamín Menéndez, jefe del III Cuerpo del Ejército, emitió una orden de carácter secreto destinada a las diferentes cárceles del área 311, entre las cuales se contaba la Unidad Peniten-

ciaria N° 1, por la cual los presos políticos permanecerían aislados e incommunicados. Amandine Guillard recuperó del Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba una nota reservada del III Cuerpo del Ejército Argentino al Director de la Unidad Carcelaria N° 5, la Cárcel del Buen Pastor reservada para mujeres, fechada el 2 de abril de 1976, en la cual se impartía la orden de la incommunicación. A través del aislamiento, se pretendía “subsanan las anomalías que se observan en las Unidades Carcelarias que alojan elementos subversivos”. Entre los principales artículos referentes a la prohibición de la comunicación, se destacan las siguientes órdenes:

1. Retirar todos los elementos que posibiliten su comunicación tanto interna como externa (elementos de escritura) [...]
4. Retirar los elementos de lectura, tanto diarios como libros y revistas de cualquier índole.
5. Una vez retirados los elementos mencionados se adoptarán las medidas necesarias para evitar nuevas provisiones de los mismos.
6. Prohibir todo tipo de contacto con personal ajeno al Servicio Penitenciario (cantinero, detenidos comunes, etc.).
7. Prohibir todo tipo de visitas (abogados, familiares, etc.).
8. Prohibir todo tipo de contacto del personal subversivo masculino con el femenino en la misma situación [...]
10. Prohibir el ingreso de todo tipo de paquetes y/o encomiendas (en Guillard, 2015).

Dado que la orden abarcaba también a la UP1, los prisioneros vieron radicalmente vulnerado su derecho a la comunicación en todas sus facetas, tanto en lo concerniente al contacto con otros pabellones de la cárcel y con familiares en el exterior como respecto de la obtención de información sobre la actualidad política, económica y social del país.

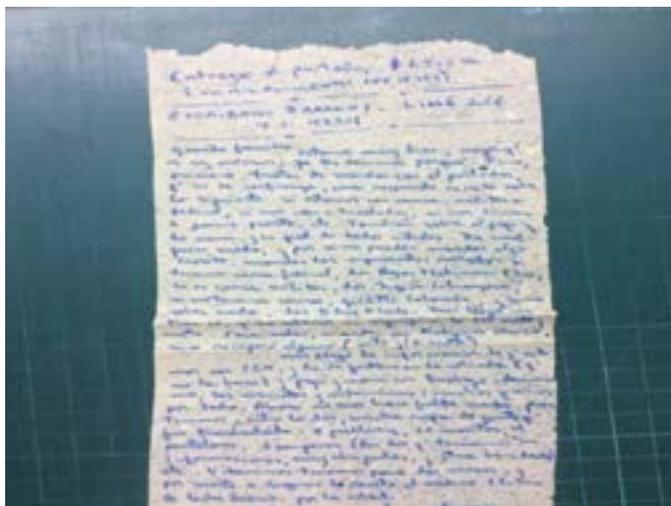
La importancia para las autoridades de controlar la comunicación entre los presos y el exterior se observa en el hecho de que, ya en el primer reglamento carcelario específico para detenidos políticos aprobado el 26 de diciembre de 1974 bajo el gobierno constitucional de Isabel Perón, apenas mes y medio después de la declaración del estado de sitio ocurrida el 6 de noviembre de ese año, se establecían medidas que impactaban directamente en la limitación de ese derecho esencial. Así, junto a la reglamentación estricta de beneficios, tales como los recreos al aire libre, la lectura de libros, diarios y revistas, o la posibilidad de hacer deportes y gimnasia, con respecto a la correspondencia “se preveían controles mucho más estrictos sobre el contenido de las cartas que escribían los detenidos” y se intensificaba la censura previa de dichas cartas (Garaño, 2010: 117). Como explica Santiago Garaño, comenzó aquí una diferenciación clara entre el trato hacia los detenidos por delitos comunes y aquellos encarcelados por cuestiones políticas, algo que se incrementó con el paso del tiempo hasta llegar al golpe de estado, siendo, no por coincidencia, el control de la correspondencia y de las lecturas elementos centrales del ajuste.

De acuerdo con el documento “Inventario del Fondo del Servicio Penitenciario Provincial”, publicado por el Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba como parte de la colección “Desarchivando el pasado”, la incomunicación en la UP1 se levantó en abril de 1979 con el decreto 780, que establecía un nuevo reglamento para los detenidos especiales. Este reglamento,

entre otros aspectos, restituía el derecho de los detenidos a recibir visita de los familiares, mantener correspondencia con los mismos, solicitar y recibir material educativo, rea-

lizar actividades deportivas, utilizar los libros de la biblioteca del establecimiento y recibir a sus asesores letrados (“Inventario...”, 2009: 25).

Posiblemente, estas variaciones en la reglamentación respondieron a la presión ejercida por organizaciones internacionales de derechos humanos, como la Cruz Roja y la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), que visitaron los establecimientos penitenciarios en 1978 y 1979. Si bien la normativa que daba por finalizado el aislamiento de los presos entró en vigencia en abril de 1979, lo cierto es que las cartas dan cuenta de que, en la práctica, la incomunicación en la UP1 se extendió hasta finales de ese año, como lo comprueban, entre otras, algunas cartas de Monona, escritas en mayo y noviembre de 1979 y enviadas por vía clandestina.



Rodolfo Novillo, ex preso político de la UP1.

Verónica Sierra Blas alude al concepto de “panóptico gráfico” (2014: 393), que se relaciona con la importancia que la escritura adquiere para el recluso y también con el hecho de que el registro documental de todos los movimientos de los prisioneros forma parte integral de ese dispositivo de control, ya que el sujeto está constantemente visible, señalado, codificado y clasificado. Pero la autora va más allá al advertir la existencia de un “panóptico epistolar” dada la cantidad y heterogeneidad de los textos epistolares producidos en las cárceles del franquismo. A partir del análisis de Michel Foucault en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* sobre el diseño panóptico de las prisiones inglesas concebido por Jeremy Bentham a fines del siglo XVIII (una estructura circular que permitía a las autoridades ver a los detenidos a toda hora desde cualquier punto, de tal manera que se sintieran observados sin cesar), Sierra Blas describe una permanente tensión entre los esfuerzos de los internos por romper la censura y los esfuerzos de los censores por evitarlo. Si el régimen penitenciario intenta observar, calificar y restringir lo que se escribe, los presos tratan a su vez de ocultarlo, generando una permanente tensión entre censura y evasión de la censura:

la escritura es empleada por el poder como método de adiestramiento y sometimiento de los presos, a quienes se exige su colaboración [...] Sin embargo, frente a ese palimpsesto de escrituras perfectamente diseñado por el poder, y contra lo que este pretende, los reclusos desarrollan otras prácticas de escritura contrarias a las impuestas por las autoridades, gracias a las cuales consiguen, por un lado, escapar del control al que están sometidos, y por otro, subvertir el orden establecido (Sierra Blas, 2014: 394).

Las cartas clandestinas de la UP1 constituyen un ejemplo de lucha exitosa contra lo que, en el contexto español, Sierra Blas denomina el “panóptico epistolar”, vale decir la censura de las autoridades e in-

cluso la autocensura de los mismos presos al saberse observados y leídos. En España, la experiencia comunicativa triunfó gracias a,

por un lado, una estructura interna, basada en la solidaridad que existía entre los propios reclusos, ya que solo ayudándose unos a otros podían conseguir burlar la censura carcelaria; y, por otro, una estructura externa, conformada a través de una compleja red de enlaces en cuya nómina estaban, en primer lugar, los familiares y amigos (Sierra Blas, 2014: 405).

Lo mismo sucedió en la UP1. Sin la colaboración de los presos comunes que intervinieron en el método ilegal y sin la participación de los familiares, amigos e incluso de los familiares de los presos comunes, eslabón principal para que las cartas llegaran a destino, no hubiera sido posible hacer funcionar el correo clandestino.

Sin embargo, la existencia de algunos rasgos formales, tales como utilización de iniciales, eufemismos, tachaduras, comentarios opacos e incluso frases dedicadas implícitamente a los guardias, induce a pensar en los recaudos que los presos y presas tomaron al escribir esas cartas, cuidados que pueden interpretarse como necesarias instancias de autocensura. Encontramos un ejemplo de esta precaución en una carta de Monona, ex presa de la UP1, en la cual expresa:

cada uno está en un lugar y desde ese lugar que le tocó debe hacer lo máximo que esté a su alcance, ¿verdad? Y bueno, me tocó éste y a pesar de las cosas feas, tengo cosas maravillosas, tanto que ni te lo imaginás. Pero por hoy prefiero no hablar de esas cosas hermosas porque no quiero que, si esto cae, por saber que soy feliz me las quiten, aunque son de esas cosas que se llevan prendidas en el alma y que no se pueden quitar... (Monona, 20/11/1979).

La información velada o disimulada se transmitía también a través de la utilización de iniciales, especialmente cuando se mencionaban personas posiblemente involucradas en situaciones potencialmente peligrosas. En una carta de septiembre de 1978, Manuel expresa:

Muy valiosas las noticias que me transmite el Q. Son esperadas con verdadera ansiedad no solamente por nosotros. En relación con esto quisiera pedirles que escriban de tal manera que yo pueda cortar esa parte a los fines de enviar la otra familiar para N. [su esposa] (Manuel, 15/09/ 1978).

En algunas oportunidades, los mismos presos alertaban explícitamente sobre los riesgos de que las cartas fueran incautadas y manifestaban la voluntad de proteger a compañeros en peligro. Una carta posiblemente posterior a abril de 1978 comenta:

Querido compañero: [...] creo que debes tomar todas las precauciones necesarias para salvaguardar tu seguridad y especificar claramente que esta información no puede ser manejada indiscriminadamente ya que se refiere a una cárcel incomunicada y por lo tanto sujeta a fáciles represalias. Por esa razón no incluyo aquí nombres, pero desde el luego que el mío podés, si lo considerás así, utilizarlo (Jarro, s/f).

De esta forma, las cartas de la UP1 agregan un matiz al concepto de “panóptico epistolar” formulado por Sierra Blas, en cuanto estrechan la tensión entre el querer comunicar información, pensamientos y reflexiones a los destinatarios que no hubieran pasado el control de los guardias por su tenor de denuncia, y el auto-control, es decir, la conciencia de no poder llevar a cabo tal fin para, por un lado, evitar posibles represalias de ser las cartas interceptadas, y por el otro resguardar, proteger y suavizar la información para sus familiares y amigos.

El sistema de correo clandestino de la UP1: “palomas”, “cóndores” y “caramelos”

*“La UP 1 del Barrio San Martín se cubre de palomas.
De todos los rincones, sonidos guturales se expanden por el aire”*

Manuel Nieva. “Palomas” (inédito)

Frente al aislamiento, así como también ante las limitaciones comunicativas impuestas por los mecanismos de control carcelarios, los presos y las presas de las cárceles de la dictadura argentina idearon y pusieron en marcha sistemas ilegales de contacto. En la jerga carcelaria, uno de los elementos principales de esos sistemas fue la “paloma”, cuyos detalles de funcionamiento conocemos a partir del testimonio de los mismos sobrevivientes. En *Nosotras, presas políticas*, una ex presa de la cárcel de Devoto relata:

Teníamos varias “maestras” experimentadas, quienes nos enseñaron el sistema de la “paloma”, útil para la comunicación entre los pisos y hábil para volar o para deslizarse por las cañerías. La armábamos con algún hilo que fuera lo menos visible, el que tirábamos por la ventana y que alguien, en el piso de abajo, tomaba por el extremo y allí ataba “el envío”, que podía ser una noticia, lápices de colores, carta familiar o comida (VVAA, 2006: 121).

En esta cárcel de mujeres, si bien existía la posibilidad de enviar correspondencia, las presas en ocasiones hacían uso de la “paloma” para enviar o recibir objetos y cartas por fuera de los circuitos legales. En este caso era utilizada para el envío de pequeñas encomiendas de pabellón a pabellón. Ante la evidencia de que las guardias intercepta-

ban fácilmente las “palomas” que volaban hacia otros pabellones, las presas se las ingeniaron para hacerlas circular por las cañerías.

La paloma engomada es el título de un libro escrito por Félix Kaufman y Carlos Schmerkin. En él se intercalan relatos autobiográficos de prisión con una historia de amor ficcional ambientada en Argentina entre los setenta y ochenta. Ambos autores, ex presos en la cárcel de Devoto y luego en la UP9 de La Plata, eligen el elemento central de la comunicación entre celdas y pabellones para titular su obra:

En el lenguaje carcelario “Paloma” es un objeto (un cigarrillo, algo de tabaco, un poco de azúcar) o un mensaje que hace llegar de una celda a otra de otro piso mediante un piolín, muchas veces trenzado con hilos arrancados de los míseros colchones de lana sin peinar ni limpiar, muchas veces con abrojos que nos hacían saltar con sus pinchazos. Si la “paloma” va de un patio a otro, se la ata a un objeto pesado, generalmente un trozo de baldosa de patio, que es así arrojado por el aire (Kaufman y Schmerkin, 2005: 17).

La paloma engomada era, además, el nombre con el que su agrupación política tituló un periódico que circulaba sin autorización con comentarios y análisis de la realidad política. Lo preparaban en el interior de la cárcel y sacaban el material de manera clandestina a través de alguna visita. Afuera se imprimía en formato pequeño y volvía a ingresar en tubos de dentífrico para ser leído y distribuido entre los compañeros (Kaufman y Schmerkin, 2005: 17).

En la UP1, el método de la “paloma” alcanzó un perfeccionamiento inédito en cuanto sistema de envío al exterior y recepción de cartas y pequeñas encomiendas, no solo por el número elevado de misivas que circularon sino también por la cantidad de participantes que intervinieron, tanto dentro como fuera de la cárcel.

En una entrevista inédita, Eugenio Reati, ex preso político de la mencionada cárcel, detalla cómo organizaban y ponían en marcha

el sistema. Por la disposición arquitectónica de la UP1, desde algunas celdas del pabellón 9 era posible comunicarse con el pabellón más cercano de los presos comunes. Posiblemente los primeros que intentaron esa comunicación, observa Reati, fueron dirigentes de organizaciones que buscaban contacto con los compañeros que estaban todavía en libertad para transmitirles información. Poco a poco, muchos presos políticos empezaron a manifestar interés por comunicarse con sus familias, ya que las visitas –con la excepción de una hora en Navidad– y todo tipo de contacto con el exterior estaban prohibidos. El antecedente directo de la ejecución de la “paloma” fue el aprendizaje del lenguaje de manos, útil para establecer contacto con los presos comunes, otro procedimiento habitual en contextos de incomunicación. Un preso comenta en una de sus cartas de 1978: “Al lenguaje de la cárcel se agrega el famoso lenguaje de las manos, que permite hablar a gran distancia, como los sordomudos. Se llega a aprenderlo tan bien, que a veces uno inconscientemente mezcla ambos lenguajes, oral y manual” (Peti, 27/04/1978).

Explica Reati que el procedimiento para lograr una “paloma” consistía en fabricar una cuerda con hilos de toalla o de ropa vieja, que se trenzaba hasta conseguir una sogá lo más larga posible. La longitud de estas sogas oscilaba entre los cuatro o cinco metros y los treinta metros, según la distancia que se necesitaba abarcar. En la punta se colocaba una bolsa con algún objeto adecuado, como un jabón, para que hiciera peso, pero no ruido, ya que toda esta operación debía realizarse con el mayor sigilo posible en horario nocturno y a espaldas de los guardias. Junto a la bolsa se sujetaba un gancho de alambre, que funcionaba como anzuelo. El “palomero”, sujeto encargado de entablar contacto con los comunes, arrojaba el aparejo y lo cruzaba con uno similar provisto de ganchos que provenía del pabellón de los presos comunes. Luego recogía la sogá para empalmarla con la contraria a través de los ganchos de las puntas, algo que solía ocurrir luego de una variable cantidad de intentos. Una vez enganchadas, se tensaban ambas sogas y así quedaba armada la línea, la “paloma”, por

la cual se transportaban los paquetes con cartas y encomiendas pequeñas. Solo en algunas celdas había “palomeros”, es decir, encargados de enviar los mensajes, operación que se realizaba una vez al mes o a veces cada 15 días (Reati, 15/02/2018).

Al comienzo los mensajes que se enviaban eran muy sencillos: pequeñas notitas, números de teléfono para que fueran memorizados, etc. Pero con el correr de los meses los presos se animaron a enviar cartas y hasta pequeñas artesanías elaboradas con paciencia y a lo largo de los días, tales como tallas en huesos extraídos de la sopa, pequeños monederitos, etc. Las cartas eran reducidas a su mínimo tamaño a través de un plegado minucioso y luego se envolvían en papel celofán o nylon, resultando así un pequeño paquetito que se ataba con hilo de coser, lo cual lo hacía parecer un “caramelo”, como se lo denominaba en la jerga carcelaria. Los presos comunes recibían estos paquetitos a través de la “paloma”, y se los entregaban habitualmente a sus mujeres durante las visitas de contacto. Ellas eran las encargadas de transportarlos bien escondidos (generalmente en la vagina) para burlar las requisas, y luego los repartían a los familiares en el exterior, de acuerdo con las precisas indicaciones que aparecían en las mismas cartas. Algunos presos comunes participaron por solidaridad, otros por rédito económico, pero en cualquiera de los dos casos ellos y sus familiares constituyeron una pieza esencial de este sistema clandestino de correspondencia.

Entre los problemas más difíciles de sortear se contaba, por un lado, el material para poder escribir las cartas, y por el otro la falta de comodidad y tranquilidad para hacerlo, ya que debía hacerse en horario nocturno y a escondidas del personal de la cárcel. El papel higiénico, facilitado en gran parte por los propios presos comunes, fue lo primero que estos presos tuvieron a mano. Más tarde consiguieron otros papeles algo más consistentes, como el papel avión o el papel del tabaco, al cual con un prolijo método de hidratación lograban extraerle el aluminio y luego secarlo para su uso. La noche –entre la una y las cuatro de la mañana, específica Reati– era el momento

más oportuno para efectuar la operación, que había sido acordada de antemano a través del lenguaje de manos. Hasta tal punto era ilegal este procedimiento que, según cuenta Eugenio Reati, cuando en una oportunidad las autoridades descubrieron un “palomeo” en el cual se enviaba un paquete de sal común, los guardias identificaron al preso que había establecido contacto con los comunes, le propinaron una feroz golpiza y lo estaquearon en el patio de la cárcel, a modo aleccionador, ante la mirada de todos los demás. Posiblemente el recuerdo sea el del asesinato del militante del PRT René Moukarzel, quien, junto a Raúl Bauducco y otros veintiocho militantes asesinados en supuestos intentos de fuga, fueron víctimas mortales de la UP1.

Si bien la mayoría de los relatos coinciden sobre cómo se construía la paloma, hay pequeñas variantes entre unos y otros de acuerdo con el nivel de detalle con el que recuerdan los testigos. Un relato inédito, titulado “Palomas”, de Manuel Nieva, otro ex preso político de la UP1, describe un paralelismo entre las palomas que observaban y escuchaban en los alrededores. El método de comunicación, a su modo de ver, emulaba el comportamiento de esas aves, tanto en su vuelo como en su cortejo:

Nuestra admiración tenía su correlato en el empeño de imitarlas construyendo el remedo imaginario de su vuelo [...] Construida con paciencia y tiempo, deshilachando fibras de media de nylon. Ingenioso método tecnológico de primera generación, en la punta del manojito de fibras de la media colgábamos un jabón de lavar ropa y le pegábamos con una chancleta hasta obtener la máxima torsión. Luego dejábamos que se desenrede con lo que obteníamos una sogita fuerte y resistente de nylon. Para poner en funcionamiento el vuelo de nuestra paloma, atábamos en un extremo un hueso de caracú que hacía de peso y una bolsita de tela chica o mediana, según fuese lo que trasladara [...] Así, nuestros socios y vecinos, de quienes nos separaban grandes patios,

tenían su “palomo” de cuyo pico salía un sistema de ganchos múltiples. Arrojados con una honda, podían recorrer más de veinte metros hasta donde estaba nuestra “paloma” esperando ansiosa su cortejo (Nieva, s/f).

Además de referir el cuidado con el que se elaboraba el objeto, Manuel Nieva ofrece más detalles precisos sobre cómo ponían en marcha la “paloma” en un espacio determinado y en horarios nocturnos, a fin de no ser descubiertos. La tarea demandaba organización y participación grupal, en la cual cada uno de los intervinientes debía cumplir con su objetivo para que no se frustrara la operación:

Al fondo del pabellón, en zona de duchas y baños había una ventana tapiada. En su parte superior cercana al techo, casi a más de dos metros, había una especie de respiradero del ancho de una ventana enrejada y de no más de veinte centímetros de alto. Los que accedían al lugar del “palomeo” durante el día y parte de la noche eran nuestros compañeros fajineros que atendían desde el pasillo central todas las celdas hasta las 22 hs. en que los encerraban. El secador colocado al revés y apoyado en un sobresaliente ubicado a un metro del piso, permitía llegar hasta el respiradero desde donde se tiraba la bolsita hacia el patio colindante del pabellón del frente. El otro compañero sostenía desde abajo el palo hasta que la operación terminara (Nieva, s/f).

No resultaba tarea sencilla mantener vigentes las vías de comunicación con los presos comunes. En muchas ocasiones, la relación se truncaba y era necesario acometer la búsqueda de nuevos contactos. El Profe, otro “palomero” del pabellón 9, rescata en una de sus cartas cómo se trazaban las negociaciones con los presos comunes:

hasta hace un rato no pensaba en la posibilidad de reanudar hasta dentro de un buen tiempo, y de pronto debido a las necesidades propias y ajenas decidí aprovechar una sorpresiva oportunidad, y meterle pa' delante, convertirme en vanguardista y tantear la suerte con una nueva vía [...] y nuevas condiciones, y donde por suerte lo único que no ha cambiado es MH, a quien hemos derrotado ampliamente en el juego de la oferta y la demanda, gracias a la feroz competencia que impedía monopolios y que los seguirá impidiendo si como parece en cualquier momento se reactiva la competencia con renovado vigor (Profe, 11/10/1978).

MH, según explica el propio Profe en una correspondencia inédita con los autores del ensayo, significaba “Martínez de Hoz” y designaba en código la comisión que cobraban los presos comunes por llevar y traer los mensajes. Tanto en este como en otros mensajes, también codificados, Profe explicaba a los destinatarios las dificultades que implicaba negociar con los presos comunes y los arreglos a los que llegaban. Por momentos, las vías de comunicación se veían afectadas por los más diversos factores, ya sea desacuerdos con los comunes o el peligro inminente de que fueran descubiertas. Estos obstáculos eran comunicados a los familiares en las cartas, como por ejemplo en una carta de Peti, quien comenta: “Después de largos tres meses, podemos escribirles [...] puede ser que este sea el último mensaje hasta la Navidad, porque hay problemas con las vías, y por eso fue que pasaron tantos meses sin mandar nada” (Peti, 09/77). Alex, otro ex preso, aludía en su carta a los intentos por conseguir una vía eficaz: “Estoy probando las vías –la que mejor funcione con la ida y vuelta seguirá llevando los mensajes” (Alex, 25/11/1977). Otro preso alude en su carta a una suspensión repentina del envío de cartas, aunque intenta no preocupar a su familia:

Querida familia: ¡Hola! Aquí estoy otra vez, después de este obligado receso, dispuesto a reiniciar la comunicación que se nos cortó imprevistamente, o no tanto, porque en algún momento habría de suceder lo que nos sucedió. Antes que nada, todo está bien, no pasa nada, las cosas retornan lentamente a la normalidad y pronto recuperaremos el terreno perdido en este desgraciado comienzo de la primavera (Profe, 11/10/1978).

Las mujeres también pusieron en marcha desde su pabellón la correspondencia clandestina, con una variante en el nombre, que en lugar de “paloma” fue denominado “cóndor”. Un relato incluido en un volumen publicado por la Asociación Ex Presos Políticos de Córdoba explica cómo era el método de la paloma desde el pabellón 14 de mujeres:

Cuando todas las que escribían terminaban de hacerlo, una compañera ponía los papeles en una bolsa de nailon (que creo debe haber contenido también la correspondencia de planta baja, llegada subrepticamente) y por la noche iba hasta la ventana de la cocina, donde con la complicidad de un preso común, montaban un aparejo armado de sogas, desde nuestro pabellón hasta el de los comunes. Y la bolsa cruzaba y llegaba otra con las cartas de los compañeros y generalmente, una “yapa” de caramelos y cigarrillos. Ver volar la bolsa de un pabellón a otro, en medio del silencio y la oscuridad de la noche, hizo que bautizáramos a esta riesgosa operación como “El cóndor pasa” (Asociación Ex Presos Políticos de Córdoba, 116).

De acuerdo con los testimonios, las presas elaboraron varias vías de comunicación. En algunos casos, establecieron contacto con un pabellón de presos comunes y sacaban cartas a través de las visitas.

Algunas mujeres que tenían compañeros en el pabellón de hombres les hacían llegar las cartas primero a estos, quienes las recibían y adjuntaban a su propio paquete para unificar el envío.

Las cartas que han sobrevivido el paso del tiempo a pesar de la fragilidad del soporte dan cuenta del esfuerzo que implicaba para los presos la redacción de estos textos. Trazadas con letra ínfima, la escritura ocupaba toda la superficie del papel para su óptimo aprovechamiento. Algunas cartas describen esta particularidad, como esta que lo explica con una dosis de humor: “Con la técnica diminuta de los antiguos orfebres japoneses, se puede escribir mucho en poco espacio. Una vez más, el hombre supera a la máquina: la letra-hormiga supera al micro-film” (Peti, 25/05/1978). El ínfimo espesor del papel provocaba traspasos de tinta, por lo que a las limitaciones del papel se le sumaba el cuidado que los autores debían poner en la presión utilizada al escribir:

hoy estoy con ganas de hablarles de aquí, contarles las pequeñas cosas y de pronto me doy cuenta que es tan poquito el papel, y letra más chica no puedo hacer por más que quiera. Y no sé si voy a poder escribir a la vuelta porque si tarda mucho en llegar, se va a traspasar la tinta (Monona, 06/05/1979).

En las cartas se plasmaba todo tipo de información sobre los días en la cárcel, las rutinas, las necesidades y todas las novedades, como las visitas de la Cruz Roja, los traslados, etc. La relación con los compañeros de celdas y pabellones ocupaba una parte de los textos, como así también el interés por conocer la realidad y las circunstancias de los destinatarios, de quienes se poseían escasísimas noticias. A través de estos textos se hacían llegar noticias a las familias de otros presos, especialmente de aquellos que, por no poder afrontarlo económicamente, no contaban con la posibilidad de realizar envíos a través de la “paloma”. Pero no solo se refería información, también las cartas per-

mitían a los prisioneros expresar sus emociones frente a lo que estaban viviendo, manifestar el cariño a sus familiares y amigos, recordar momentos del pasado y hasta ensayar ejercicios literarios –poesías, cuentos, canciones, etc.– y filosóficos.³ Por supuesto, la denuncia y la crítica política constituyeron temas esenciales de estas cartas, que se ejercieron desde los más diversos posicionamientos ideológicos que poseían los presos y las presas. En un ejemplo, entre muchos, un detenido alerta a una amiga afuera sobre lo que estaba sucediendo dentro de las cárceles y centros clandestinos: “Qué pasa afuera, contame sinceramente: ¿conocen de nuestra situación, se habla de los presos políticos, se conocen las atrocidades que han vivido sobre todo los presos viejos, los campos de concentración, de tortura, que aquí en Córdoba existen?” (Pucho, 24/5/1978).

No solo los prisioneros y prisioneras, también los destinatarios de las cartas corrían riesgos al intervenir en el sistema de correo clandestino. Relata Eugenio Reati que un día, durante una de las requisas habituales, los guardias encontraron cartas escondidas, “encanutadas” en lenguaje carcelario. Con esos textos en mano, los militares se tomaron el trabajo de acercarse a los distintos puntos de encuentro que se señalaban en las cartas para secuestrar a los familiares que eran los destinatarios, algunos de los cuales permanecieron cerca de una semana detenidos en dependencias de la policía mientras se los interrogaba. En definitiva, el método de la “paloma” es la evidencia de que la comunicación ilegal fue posible gracias a dos aspectos fundamentales e interconectados: la solidaridad y la organización entre los presos y la colaboración en red de los familiares de los presos comunes y los de los presos políticos. Asimismo, gracias a la voluntad de estos últimos que conservaron las cartas, en algunos casos a lo largo de muchísimos años, es posible acceder a ellas y reconstruir historias,

3 Para leer una recopilación de algunos de los poemas escritos en la UPI, como así también un estudio interesante sobre la poesía carcelaria de la dictadura en otras penitenciarias del país, recomendamos *Palabras en fuga. Poemas carcelarios y concentracionarios de la dictadura argentina (1976-1983)*, de Amandine Guillard (2016).

rutinas y características de la vida en la cárcel que de otra manera sería muy difícil conocer.

En las cartas enviadas, los presos hacen referencia al método de comunicación, que también contó con la ventaja de un sistema penitenciario local plagado de falencias. Un ex preso, Rodolfo, le explica a su familia cómo han logrado la comunicación a pesar de la orden de aislamiento:

siempre hay rebusques. Es decir, si bien teóricamente no se puede tener ni hacer nada (ni escribir, ni leer, ni fumar, ni hacer gimnasia, ni trabajar, ni hacer nada de nada) el régimen es bastante liberal o ineficiente y esto nos permite rebuscar casi todo (hasta sacar mensajes) a través de los comunes (Rodolfo, s/f).

Los presos dan cuenta en sus cartas de lo imprescindible que fue la comunicación para su supervivencia, razón que motivó la puesta en marcha de la “paloma” aun a sabiendas de los altos riesgos que una actividad así comportaba en ese contexto de aislamiento reglamentado por las autoridades. Peti lo confiesa en una carta a su tía Ester a comienzos de 1978: “No hace falta que te diga lo importante que es para nosotros esta pequeña comunicación con los nuestros, sin lo cual esto sería francamente insoportable” (Peti, comienzos de 1978).

Las cartas clandestinas de la UP1, un objeto de estudio en construcción

La recuperación de las cartas clandestinas de la UP1 es un proceso todavía en curso. La mayoría de las cartas consultadas, algunas de las cuales se citan en este ensayo, provienen de archivos familiares y estuvieron guardadas por años en cajas de zapatos o en el fondo de algún cajón. Algunas de ellas han trazado azarosos recorridos junto

a familiares que residieron o residen en el exterior, en cuyo caso a los años acumulados en dichas cajas se les suman miles de kilómetros. En general, las cartas han sido cedidas gentilmente por los autores, fotocopiadas o fotografiadas con un teléfono celular. Unas pocas aparecieron publicadas en libros o forman parte de archivos públicos o exhibiciones. Los autores y autoras identificados hasta la fecha forman un universo de diecisiete individuos. Además, hay también autores no identificados, generalmente aquellos que agregaron algunas líneas en las cartas de otros compañeros. De algunos autores tenemos solamente una carta; de otros, contamos con hasta una docena. Se trata, por tanto, de un objeto de estudio en construcción, pero ya de por sí muy heterogéneo.

Dada la multiplicidad de autores y destinatarios, de motivaciones y circuitos comunicativos que recorren estas cartas, proponemos una clasificación de las mismas para intentar describir la complejidad del objeto de estudio. De acuerdo con los remitentes, las cartas se pueden dividir en individuales o colectivas. Mientras que las primeras están firmadas por un remitente individual, son frecuentes en el archivo cartas escritas por dos o más presos que compartían el trozo de papel disponible. Una línea que posibilitaba la división de la hoja para que llegara al destino adecuado, distintas grafías e incluso algunas indicaciones explícitas indican esta confección de carta grupal que pone en evidencia la solidaridad de algunos presos hacia otros que, o bien intentaban un primer contacto, o bien tenían familias que no podían afrontar el gasto de un envío. Este gesto de “paloma solidaria” se observa, por ejemplo, en una carta de Lolo, fechada el 24 de mayo de 1978. En ella se incorpora al final una nota de un amigo, apodado Pucho, a Graciela, prima de Lolo, en la cual él le pide, entre otras cosas, que tenga a bien escribir a sus padres para transmitirle sus novedades. Otro ejemplo aparece en una carta de Manuel, donde se agrega una nota de otro preso y esto se indica en la carta principal: “En la primera hoja hay unas líneas para el hermano de Jorge, córténla” (Manuel,

15/09/1977). Un ex preso apodado Rulo le aclara a su familia la importancia de que las notas agregadas lleguen a los destinatarios:

Este que escribió recién es Guillermo y, por supuesto, es para Marta. Les aclaro un poco lo de las cartas a la Marta: aquí es muy importante para todos la comunicación con la familia o alguien de afuera. Y estos muchachos o tienen su familia en otra provincia, o bien (como Guillermo) solo pueden escribir de vez en cuando. Como yo tengo, en este sentido, la suerte de tener una familia aquí en Córdoba, que no tiene problemas de ningún tipo y con la cual me comunico permanentemente, les permito a ellos que escriban porque es una forma de ayuda, de tipo, digamos, espiritual o anímico (Rulo, s/f).

Compartir el papel y el envío con aquellos compañeros que no tenían los medios para hacerle llegar noticias a su familia es una de las variadas formas en que se expresó la solidaridad entre los presos y presas de la UPI. La construcción colectiva no solamente se comprueba en estas cartas por el hecho de haber compartido papel y gastos de envío. La lectura transversal de los textos que conforman el archivo disponible al día de hoy devela una práctica epistolar que se fue configurando y perfeccionando entre todos los presos. La elaboración de códigos para la interpretación de los envíos solicitados y de instrucciones para efectuar los pedidos, las técnicas de aprovechamiento eficaz de los materiales, la inclusión de pedidos y consultas para otros compañeros, como así también la lectura compartida de las cartas recibidas, una actividad habitual en los pabellones, dan cuenta de que los presos y las presas conformaron lo que Verónica Sierra Blas ha dado en llamar una “comunidad epistolar”, en referencia a esa concepción comunitaria de la escritura de car-

tas.⁴ Explica Sierra Blas en relación con las cartas de los presos en las cárceles franquistas:

El hecho de verse afectados por una misma situación, la del encarcelamiento, les llevó a tejer importantes redes de solidaridad que les permitieron ayudarse unos a otros y hacer frente a cualquier contratiempo o necesidad, pero también a desarrollar de forma conjunta la escritura y la lectura de cartas (2016: 134).

Las cartas de la UP1 evidencian un proceso similar. Una experiencia compartida, así como la predisposición natural a encontrar grupos de referencia y pertenencia, se vio reflejada en algunos textos que reconocieron la importancia de tejer lazos de amistad con otros presos. Una de ellas, firmada por Peti, traza una línea directa entre la idea de comunidad y la de familia: “[Jarro y Profe] siempre me leen los mensajes que reciben y yo hago lo mismo. Es una hermosa costumbre que nos hace compartir la alegría de los otros y sentirnos como en familia. Siempre decimos que somos los tres primos” (Peti, 27/04/1978).

En relación con los destinatarios, también es posible clasificar las cartas en personales y grupales. Como el adjetivo lo indica, muchas cartas iban dirigidas a una persona en especial, que con frecuencia era la que recibía el envío en el lugar que indicaba el preso. Manuel se dirige en varias cartas a su hermana Olga, quien recibía los envíos en su domicilio de trabajo. Otro caso de destinatario individual son las cartas de Jarro dirigidas a Miguel, su compañero de trabajo, cuyo principal objetivo era denunciar las opresiones que se vivían en la cárcel, como así también instar a su compañero a emprender acciones concretas de denuncia ante organismos y medios de comu-

4 Este concepto, explica la autora, remite a la idea de “comunidad de escribientes” concebida por Armando Petrucci para dar cuenta de las prácticas de escritura que se gestan compartidas por un grupo determinado que posee “una concepción comunitaria de la escritura” (Sierra Blas, 2016: 135).

nicación internacionales, especialmente durante los meses de 1978 afectados al Mundial de fútbol.

Sin embargo, a pesar de que algunas cartas señalan un destinatario individual, la mayoría de ellas van dirigidas a un grupo, a un conjunto de sujetos con los cuales el preso tenía vínculos familiares, amistosos o laborales. Por lo general, las cartas familiares siguen una estructura más o menos estable. En primer lugar, como introducción, el autor o autora efectúa un saludo general a todo el grupo y aprovecha tanto para agradecer la última carta recibida, en el caso de que así hubiera ocurrido, como para manifestar el afecto, el deseo de un pronto reencuentro y ánimos para seguir adelante. Una de las primeras cartas de Peti, enviada alrededor de junio de 1977 y escrita en papel higiénico, comienza: “Queridísima familia: Nos llega el mensaje llenándonos de alegría y dándonos fuerza para seguir aguantando el tiempo que haga falta” (Peti, s/f). Otra, de Manuel, empieza del siguiente modo: “Queridos míos: Nuevamente estoy con ustedes mediante este lenguaje que es la palabra escrita. No hace falta ya que les transmita todas las sensaciones y sentimientos despertados por vuestra última” (Manuel, 15/09/77).

A medida que avanza la escritura de la carta, los autores con frecuencia optan por dirigirse a cada uno de los familiares con comentarios y preguntas concretas. Muchas veces alcanza con utilizar apodos o iniciales, posiblemente para proteger la identidad de los destinatarios en caso de que las cartas fueran interceptadas. Cabe destacar en este punto que varias de las cartas son muy extensas y detalladas a la hora de referirse a cada uno de los destinatarios, porque los presos solían emplear muchos días para acabar la redacción de cada misiva, siempre en horario nocturno para no despertar la atención de los guardias.

Otra variable para clasificar las cartas clandestinas de la UP1 tiene en cuenta el ámbito al que iban dirigidas, que podía ser familiar o laboral. Las primeras son las más abundantes y responden directamente a la necesidad de los presos y presas de restablecer contacto con el círculo íntimo de parientes. Padres, hermanos e incluso hijos son los

destinatarios más frecuentes, aunque en algunas cartas hay fragmentos dedicados a suegros, primos y tíos, lo cual refuerza la intención de estas cartas de sostener los contactos familiares. En estas cartas, además de solicitar información, de ejercer la denuncia y de describir las situaciones vividas en la cárcel, los presos y presas suelen dar rienda suelta a las emociones y sentimientos, así como también manifiestan sus dudas y sus miedos. En varias cartas, además, ellos transcriben poemas, canciones y hasta algún relato confiando en que sus familiares los conservarían. Uno de los presos, Profe, llegó a sacar a través de la “paloma” un larguísimo relato con matices autobiográficos sobre los años previos a su detención. En una entrevista inédita, explica que lo escribió todo en un par de días y que lo recibió una amiga, quien se lo llevó a otro amigo, quien a su vez se lo pasó a un tercer amigo que lo fue leyendo con una lupa y copiándolo a folios más grandes antes de destruir el original. Esos folios fueron recuperados por el autor, quien se exilió en España, en su primer viaje a Argentina luego de caída la dictadura. Varias cartas clandestinas como la mencionada protagonizaron historias asombrosas de la mano de familiares y amigos que voluntariamente las guardaron, con conciencia plena del valor que poseían.

Las cartas pensadas para el ámbito laboral eran, como así se indica, enviadas a compañeros de trabajo o de militancia. En líneas generales, se trata de textos en los que prima la denuncia de los malos tratos carcelarios, se describen los acontecimientos en torno al secuestro y encarcelamiento, así como también se solicita información y hasta se realizan comentarios políticos. También se suele pasar revista de la situación de otros compañeros presos a fin de mantener informados a los que están afuera. Los tonos de estas cartas son variados. Algunas están escritas de manera más aséptica, con menos intensidad emocional, como es el caso de una firmada por Jarro, en la cual realiza un detallado reporte a su compañero de los acontecimientos vividos desde la detención, describe con minuciosidad el espacio en el que se encuentran, las condiciones de habitabilidad y los datos reunidos

sobre su situación legal. Fragmentos de esta carta han sido expuestos en un mural ubicado en la Municipalidad de Córdoba desde 2013, en homenaje a la memoria de los trabajadores municipales detenidos durante la dictadura militar. Como en las cartas familiares, en estas también se solicitan contraseñas para que los autores de las cartas se aseguraran la correcta recepción de las mismas, y se demandan acciones concretas como la averiguación del estado de las causas o de las posibilidades de salir en libertad. Así, un ejemplo entre muchos da precisas indicaciones: “cuando sepan algo (es decir dónde y cómo se encuentra este chango) me mandan un papel higiénico color rosa. Y si no saben nada, de color verde” (Manuel, 11/1977).

Por último, cabe establecer una diferencia entre las cartas internas, es decir, los envíos entre los pabellones de hombres y mujeres, y externas, o sea, las cartas dirigidas a destinatarios en el exterior. Si bien la mayoría de las cartas tenían como destino final a familiares y compañeros fuera de la cárcel, existió la comunicación ilegal interna entre pabellones de mujeres y hombres, muy necesaria para conocer el estado anímico y de salud de unos y otros, así como también para recaudar información sobre situaciones propias de la cárcel o las causas e incluso para infundirse ánimos recíprocamente. Mamikan, esposa de Alex y también presa como su esposo, le decía en una carta fechada alrededor de noviembre de 1977:

Creo que no hace falta que te diga las ganas locas de verte que tengo. Te quiero mucho y te recuerdo a cada instante. Ya no estoy en primer piso, estoy en (ilegible) y ya no te puedo ver en el médico [...] En 15 días pasan los papeles al Juez, desde allí podemos tener abogado, que creo será Royer (penalista). La causa en la que estamos es excarcelable (Mamikan, s/f).

En el caso de la pareja conformada por Manuel y Nené, el objetivo principal de comunicarse entre sí era hacerle llegar a Nené las noti-

cias familiares, ya que al momento de su detención tenían tres hijos al cuidado de los parientes. Sus cartas, además, transportaban poemas y canciones que les ayudaban a sostener el contacto amoroso. De este modo, el correo clandestino interno sirvió para mantener activa la relación entre presos y la conciencia de protección de unos a otros.

Comentarios finales

Las cartas clandestinas de la UP1 conforman un consistente universo discursivo que recientemente ha comenzado a descubrirse y que precisa una descripción detallada y un análisis sistemático. En el testimonio para Eichmann, 1961, Primo Levi declaraba:

Puede defenderse, con toda razón, que debemos contar cuanto hemos visto con el fin de que la conciencia moral de todos permanezca alerta, y se oponga, y ponga freno, de modo que toda futura veleidad pueda ser sofocada de raíz, de modo que nunca más se oiga hablar de exterminio. Puede recordarse, de nuevo con razón, que estos increíbles crímenes no han sido reparados más que en parte, que muchos responsables han escapado a todo castigo, y solo la casualidad les hace caer en las redes de una justicia distraída; que los propios supervivientes, que innumerables familias de las víctimas no han recibido reconocimiento alguno, o han sido ayudas y compensaciones irrisorias.

Pero me parece que el meollo de la cuestión no estriba ahí. Me parece que, incluso en un mundo milagrosamente reedificado sobre los cimientos de la justicia, incluso en un mundo en el que, como mera hipótesis, nada amenaza ya la paz, toda clase de violencia hubiera desaparecido, todo delito hubiera quedado saldado, todo reo hubiera recibido su castigo y hecho enmienda, incluso en un mundo

tan lejano al nuestro, sería un error y una estupidez silenciar el pasado. La historia no puede ser mutilada. Han sido acontecimientos demasiado indicativos, se han entrevisto síntomas de una enfermedad demasiado grave para que resulte lícito callar (Levi y de Benedetti, 2015: 98-99).

Estas cartas, a pesar de ser escrituras tempranas, apuradas, escritas desde la incomodidad y la angustia por la necesidad de sortear el obstáculo de la incomunicación, se erigieron desde las primeras palabras como emblemas para evitar la mutilación de la historia. Aunque durante muchos años hayan descansado en cajones, quizás olvidadas, hoy regresan a nosotros para interactuar con otras voces que continúan, en pie de lucha, interrogando el pasado. Se escribieron y circularon en la clandestinidad, pero ahora, como nos enseña Levi, lo que no es lícito es acallarlas.

Cartas citadas

Para citar las cartas utilizamos en su mayoría los apodos de los presos y presas políticos de la UP1.

Alex, 25/11/1977

Profe, 11/10/1978

Jarro, sin fecha.

Mamikan, s/f

Manuel, 15/09/1977

Manuel, 11/1977

Manuel, 15/09/1978

Monona, 06/05/1979

Monona, 20/11/1979

Peti, 09/1977

Peti, 27/04/1978

Peti, 25/05/1978

Peti, comienzos de 1978

Peti, s/f

Pucho, 24/5/1978

Rodolfo, sin fecha (estimada: después de Navidad 1977).

Rulo, s/f

Bibliografía

- Asamblea General de la ONU (1948). *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. Consultado el 01/04/2019. En <https://www.un.org/en/universal-declaration-human-rights/>
- Asamblea General de la ONU (1955). “Reglas Mínimas para el tratamiento de los reclusos”. Consultado el 01/04/2019. En <https://www.ohchr.org/sp/professionalinterest/pages/treatmentofprisoners.aspx>
- Asociación Ex Presos Políticos de Córdoba (2009). *Eslabones. Historias, crónicas, relatos, poesías, cuentos, ilustraciones, artesanías...* Córdoba: Asociación Civil Ex Presos Políticos de Córdoba.
- Alzugarat, A. (2007). *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Montevideo: Trilce.
- Garaño, S. (2010). “El ‘tratamiento’ penitenciario y su dimensión productiva de identidades entre los presos políticos (1974-1983)”. *Revista Iberoamericana*, X (40), 113-130.
- Garaño, S. y Pertot, W. (2007). *Detenidos-aparecidos. Presas y presos políticos desde Trelew a la dictadura*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Guillard, A. (2015). “Censura cultural y lectura en las cárceles de la última dictadura argentina”. *L'Ordinaire des Amériques*, 209 (en línea). Consultado el 25/03/2019. En: <http://journals.openedition.org/ordea/2376>.
- Guillard, A. (2016). Palabras en fuga. Poemas carcelarios y concentracionarios de la dictadura argentina (1976-1983). Córdoba: Alción.
- “Inventario del Fondo del Servicio Penitenciario Provincial” (2009). Córdoba: Comisión Provincial de la Memoria – Archivo Provincial de la Memoria.
- Kaufman, F. y Schmerkin, C. (2005). *La paloma engomada. Relatos de prisión*. Argentina 1975-1979. Buenos Aires: Cooperativa de Trabajo Cultural El Farol.

- Levi, P. y de Benedetti, L. (2015). *Así fue Auschwitz*. Testimonios 1945-1986. Buenos Aires: Ariel.
- Mosquera, S. y Rosencof, M. (2006). *Wasem, el tupamaro. Un puñado de cartas*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Nieva, M. "Palomas". *Tiempos de amor en el infierno*. Inédito.
- Peiró, C. (2019). "El informe confidencial sobre la represión ilegal que atravesó los muros de la cárcel de Devoto en 1977". *Infobae* (en línea). Consultado el 30 de marzo de 2019. En: <https://www.infobae.com/sociedad/2019/03/24/el-informe-confidencial-sobre-la-represion-ilegal-que-atraveso-los-muros-de-la-carcel-de-devoto-en-1977/>
- Peiró, C (2019). "Los manuscritos que traspasaron los muros de las prisiones de la dictadura argentina". *El País Internacional* (en línea). Consultado el 05/04/2019. En: https://elpais.com/internacional/2019/03/28/argentina/1553783910_272105.html
- Petrucci, A. (2018). *Escribir cartas, una historia milenaria*. Buenos Aires: Ampersand.
- Reati, E. Entrevista inédita. 15/02/2018.
- Rosencof, M. y Fernández Huidobro, E. (2008). *Memorias del calabozo*. Buenos Aires: Aguilar-Altea-Taurus-Alfaguara.
- Sierra Blas, V. (2014). "El panóptico epistolar. Censura carcelaria y estrategias comunicativas en las prisiones de la guerra y posguerra españolas". En Castillo Gómez, A. y Sierra Blas, V. (dirs.). *Cartas – Lettres – Lettere. Discursos, prácticas y representaciones epistolares* (siglos XIV- XX) (pp. 391-416). Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá.
- Sierra Blas, V. (2016). *Cartas presas. La correspondencia carcelaria en la Guerra Civil y el Franquismo*. Madrid: Marcial Pons.
- VV. AA. (2006). *Nosotras, presas políticas*. 1974-1983. Buenos Aires: Nuestra América.

EL TRABAJO DEL TIEMPO:

Género y generaciones en algunas escenas testimoniales

Claudia Bacci

Los procesos de justicia y memoria sobre nuestro pasado reciente despliegan aspectos controversiales que se refieren no solo a la disputa por la interpretación y sentido del pasado, sino de manera más inquietante al propio acto de pasaje entre generaciones. La tarea de elaborar este pasado requiere atravesar esa fractura de alcance intergeneracional que las propias instituciones estatales produjeron y sostienen por medio de la violencia y el terror desplegado por las fuerzas armadas y de seguridad, así como por instancias y actores complacientes y cómplices al interior de otras instituciones como la justicia.

Debido al borramiento de registros documentales producido por la dictadura, los testimonios de familiares y sobrevivientes de los centros clandestinos de detención y cárceles devienen palabra imposterable tanto en el proceso de memoria como en la escena de la justicia. Así, los testigos asumen la mayor carga social y afectiva de la tarea de reconstruir los hechos de violencia padecidos y las memorias, así como aspectos de sus experiencias de cautiverio y de búsqueda de sus seres queridos durante la dictadura, cuyos efectos emocionales, en el cuerpo y en la política, se extienden hasta el presente (Calveiro, 2011). Nos falta toda una red de relaciones y de comunidad cuya reconstrucción todavía nos ocupa, una tarea en la que las iniciati-

vas del movimiento y organismos de derechos humanos son centrales: desde acciones de rememoración hasta estrategias jurídicas y políticas que impulsaron juicios penales, juicios por la verdad, comisiones parlamentarias, acciones de reparación (económica y simbólica), creación y recuperación de archivos y registros institucionales, entre muchas otras.

En ese *pase del testigo*, que implica el propio acto de testimoniar en cualquiera de esas instancias, tiempo histórico y tiempo de subjetivo se entrelazan y actualizan la relación entre pasado y presente de maneras siempre singulares. Susana Kaufman (2006) señala que la transmisión intergeneracional familiar siempre está presente, sea como relato o como silencio. Además, en cada versión de ese relato se produce tanto la repetición (en el sentido de conservación) como la transformación de sentidos, de acuerdo al contexto de cada nueva puesta en circulación y puesta en escena. Jacques Hassoun examina las formas de transmisión entre las generaciones de las memorias de experiencias y procesos históricos traumáticos en la historia reciente de Occidente, y comprende este acto, no como mera reproducción de los legados de las generaciones pasadas o como voluntad de adhesión a las identidades y creencias de una sociedad, sino como un proceso incierto en el cual lo transmitido se inscribe (aun a nuestro pesar) en la serie de las diferencias y los desplazamientos de sentido. Esto es lo que constituye a la transmisión en la Modernidad como paradoja: si toda herencia instituye a la vez una parte de pérdida, no hay transmisión que no contrabandee en la repetición, la diferencia (1996: 77).

En este texto propongo recorrer una trama de testimonios producidos en tres escenas diferentes, en las cuales la reconstrucción del parentesco y las marcas del género emergen de manera persistente en la reelaboración de genealogías intergeneracionales atravesadas por la violencia y el terror de la dictadura.¹ Se trata de una serie de

1 Este texto retoma algunos aspectos de la tesis realizada en el marco del Doctorado en Ciencias Sociales (UBA), "Subjetividad, Memoria y Verdad: Narrativas testimoniales en los procesos de justicia y de memoria en la Argentina de la posdictadura (1985-2006)", en la que abordo el estatuto de los testimonios en algunas escenas judiciales y memoriales a partir del análisis de las filmaciones de las audiencias del Juicio a las

testimonios presentados en el Juicio a las Juntas Militares, el Juicio por la Verdad de La Plata y en el Archivo Oral de testimonio de la Asociación Civil Memoria Abierta que enlazan vínculos familiares y políticos, diálogos públicos e íntimos, historias relatadas muchas veces por medio de narraciones fragmentarias y fracturadas, atravesadas por el peso simbólico de la desaparición en el trabajo de transmisión intergeneracional (Bacci, Oberti y Skura, 2016; Oberti, 2004 y 2006).

Una de las cuestiones que las y los testigos colocaron en la escena pública en la última década es la violencia contra las mujeres bajo cautiverio, desde la violación sexual a la humillación cotidiana con la desnudez forzada, así como otras formas de agresión que convierten al cuerpo en objeto de prácticas de crueldad extrema y enlazan con la desaparición forzada y el propio cautiverio en centros clandestinos de detención (Sutton, 2018: 95-131; Memoria Abierta, 2012: 71-84; Balardini, Oberlin y Sobredo, 2011). Estas formas de violencia expresan la imposición de un poder investido por estructuras de relaciones de género asimétricas y jerarquizadas que, bajo formas extremas de masculinidad, operan en base a las marcas sociales de género, donde el cuerpo y los genitales (masculinos y femeninos) son objeto de tormentos a fin de reforzar una política de desubjetivación por medio de la subordinación de las mujeres y la feminización de los varones. De este modo, la política de desubjetivación constituye un medio para atacar e impedir las solidaridades interpersonales y sociales basadas en los roles femeninos en las comunidades y las organizaciones de militancia (madres, esposas, hijas, lideresas y activistas) (Franco, 2016; Jelin, 2017; Segato, 2018).

Aunque se conocen testimonios de mujeres y de varones referidos a estas formas sexualizadas de violencia, presentados tanto ante la CONADEP en 1984 como durante el Juicio a las Juntas en 1985 (Crenzel, 2008; Álvarez, 2018), se trata de relatos marcados por la

Juntas Militares y Juicio por la Verdad de La Plata, y de un conjunto de entrevistas audiovisuales del Archivo Oral de la Asociación Civil Memoria Abierta. El presente texto se desarrolló como parte de una investigación subsidiada por el Programa UBA CyT de la Universidad de Buenos Aires.

falta de escucha social tanto como por estructuras de género que delinear zonas y tiempos de silencio relacionados a sentimientos de vergüenza o inadecuación, así como a etapas de vida personales y familiares. En muchos casos se trataba de mujeres muy jóvenes durante su cautiverio, que prefirieron esperar a que sus hijas e hijos (o sus parejas y otros familiares) pudieran escuchar y comprender lo que había significado para ellas el cautiverio y la tortura, o bien hasta encontrar las formas del relato para dar sentido a sus vivencias (Sutton, 2018: 61-82; Jelin, 2017: 217-240; Memoria Abierta, 2012: 14-16, 85-94; Theidon, 2011; da Silva Catela, 2000).

En parte debido a innovaciones en el derecho internacional de los derechos humanos, pero también debido a transformaciones sociales que en el último decenio reconocen y redescubren las denuncias realizadas desde la inmediata posdictadura, la legitimación de los relatos sobre la violencia sexual contra las mujeres en CCD resignifica el lugar social de quienes testimonian, estableciendo vasos comunicantes de sentido y de reclamos que se vuelven potencialmente disponibles para la acción y la comunicación política en el presente, a la vez que se entronca en una extensa historia política de las luchas de las mujeres en Argentina y América Latina.

En esa trama de tiempos y escenas, mientras algunos relatos intentan encontrar la forma que les permita resguardarse afectivamente en la narración, otros buscan ansiosos la palabra que complete genealogías familiares (Legendre, 1996: 15-34). Me interesa destacar la *terca reminiscencia* que presentan los montajes narrativos en esta serie testimonial, en la cual –como señalara Ana Amado (2009: 147) al explorar las representaciones que tratan la (re)construcción del linaje familiar frente al fenómeno de la desaparición–la dificultad de narrar las historias del despojo y la pérdida de un mundo afectivo de alcance subjetivo y político encuentra caminos para la reelaboración de estas genealogías, que atraviesan y reconfiguran el parentesco por medio de las historias que ligan a las generaciones y a los géneros. Las tramas que

presento en este trabajo son un intento de comprender el modo en que el acto de testimoniar inscribe la transmisión como legado.

Testimonios y escenas

Aunque en términos analíticos puedan establecerse distinciones, en nuestro país, al menos desde la vuelta a la democracia en 1983, la centralidad del proceso de justicia por los crímenes de la dictadura es acompañada e impulsada por las más diversas formas de construcción de memorias sobre sus víctimas, que llevan adelante organizaciones de derechos humanos junto a una miríada de iniciativas del conjunto de la sociedad civil (Jelin, 2017: 263-285; Flier, 2016; Calveiro, 2014). Como parte de estos procesos complejos que articulan políticas estatales e iniciativas de la sociedad civil, la práctica testimonial y la figura del testigo tienen un lugar central en la elaboración subjetiva y social de los aspectos traumáticos de nuestro pasado reciente.

Los testimonios y los testigos también establecen tramas de sentido que van enlazando historias, personajes, conflictos y huellas de ese pasado y del presente, a la manera de una piedra que cae en un espejo de agua y produce ondas concéntricas que irradian el impacto más y más lejos del centro.

Los testimonios sobre los que trabajo fueron producidos en dos contextos de enunciación muy diversos. Por un lado, se trata de testimonios que tuvieron lugar en el marco de dos escenas judiciales diversas y distantes en el tiempo, el juicio a las Juntas Militares (1985) y el juicio por la verdad de La Plata (en este caso se trata de testimonios presentados en 2003). Por otro lado, otros testimonios fueron realizados entre 2002 y 2006 en el marco del Archivo Oral de testimonios de la Asociación Memoria Abierta.² Se trata de una serie de

2 Memoria Abierta es una alianza de organizaciones, conformada en el 2000 a iniciativa de un conjunto de organismos de derechos humanos, que “promueve la memoria sobre las violaciones a los derechos humanos del pasado reciente, las acciones de resistencia y las luchas por la verdad y la justicia, para reflexionar sobre

testimonios que narran –en esos diversos contextos de enunciación y en los diferentes momentos– sus experiencias de cautiverio en los CCD de “Arana” y “Pozo de Banfield” dependientes de la Jefatura de Policía de la Provincia de Buenos Aires, bajo el mando del entonces Coronel Ramón Camps, y de la Dirección General de Investigaciones a cargo del ex comisario Miguel Etchecolatz.³

La serie inicia en 1985 con el testimonio de Víctor Alberto Carminati durante el juicio a las Juntas militares, y luego recorre los testimonios de su hija Alicia Carminati y de la Abuela de Plaza de Mayo Delia Giovanola de Califano (viuda de Ogando), en el juicio por la verdad de La Plata⁴ y en el Archivo Oral mencionado. Si la palabra de

el presente y fortalecer la democracia”. El Archivo Oral de testimonios audiovisuales se inició en 2001 con el objetivo de documentar las historias personales de quienes fueron afectados por las políticas de terror durante la dictadura, como ex presos políticos, sobrevivientes de CCD, familiares de víctimas de la represión estatal, militantes políticos, exiliados, o que por su desempeño profesional o su participación en organizaciones políticas, gremiales, sociales y religiosas actuaron en diferentes aspectos del proceso de justicia y memoria. Desde su inicio y hasta el presente, este archivo lleva realizados cerca de 1000 testimonios, muchos de ellos en colaboración con organizaciones de diferentes puntos del país. Cfr. Sitio de Memoria Abierta, Consultado el 28 de marzo de 2019 en <<http://www.memoriaabierta.org.ar>>

3 Estos dos CCD funcionaron entre 1974 y 1978. El CCD “Arana” funcionaba en la Delegación Cuatrismo de Estación Arana, dependiente de la Comisaría 5ta. de La Plata, mientras que el “Pozo de Banfield” lo hacía en la actual Brigada de Homicidios de Banfield, en la Provincia de Buenos Aires. Ambos confinaron mujeres embarazadas (entre otros detenidos), sometidas a condiciones límite de sobrevivencia con el objetivo de apropiarse de sus hijos tras el parto. El CCD “Pozo de Banfield” funcionó específicamente como centro de reclusión de embarazadas y como lugar de partos a donde eran enviadas detenidas desde otros CCD del mismo circuito. Alrededor de 20 mujeres embarazadas pasaron por este CCD, de las cuales 13 fueron desaparecidas luego del parto y sus hijas/hijos apropiados. Hasta la fecha, apenas 6 de estas hijas/hijos nacidos allí recuperaron su identidad. Cfr.: CONADEP (2006), Abuelas de Plaza de Mayo (2003-2010). Sobre las condiciones de la maternidad en los CCD durante la dictadura y el trato especialmente cruel hacia lo que consideraban “maternidades no alineadas al orden” de las mujeres que militaban en organizaciones armadas, cfr.: Memoria Abierta (2012: 52-70) y Sutton (2018:112-119). Hasta el presente se estableció la identidad de 128 menores que habían sido secuestrados junto a sus padres o nacieron en cautiverio. Alrededor de 400 hijas e hijos continúan siendo buscados por sus familias de origen.

4 Desde 1998, los Juicios por la Verdad fueron uno de los mecanismos impulsados por algunas organizaciones de derechos humanos, dadas las condiciones de impunidad generadas por las Leyes de Punto Final y Obediencia Debida (1986-1987) y los indultos presidenciales de 1990-1991, a partir de una serie de acciones en los

la justicia y la ley ocupa un lugar tan importante en las construcciones memoriales en nuestro país se debe en parte a que proporciona un marco institucional de reconocimiento, aquel “donde se construyen y entretienen las filiaciones biológicas, sociales y políticas. [...] La filiación es, sobre todo, una institución de esencia política, en tanto puesta en orden de lugares, de posiciones en la trama familiar” (Amado, 2009: 55). Esta trama es la que ha sido dañada e interrumpida en nuestra sociedad, de manera más dramática con el sistema de apropiación de las hijas e hijos de militantes secuestrados y desaparecidos o asesinados cuya huella excede el tejido del parentesco para dotar de sentidos políticos inusitados también a las representaciones y construcciones culturales en torno al género.

¿Cómo recobrar esas huellas y tramas narrativas? ¿Cómo abordar estos testimonios surcados por los recuentos del daño? ¿Cómo escuchar, por entre las formas y estructuras rituales del testimonio judicial o del homenaje, al testigo y su legado sin testamento?

Émile de Benveniste (1986) analizó pormenorizadamente esta relación entre discurso y subjetividad a partir de la relación entre el yo de la enunciación (y su articulación a través del enlace de sujeto-aquí-ahora propio de la *deixis*) y el sujeto empírico autor del enunciado, relación que se funda precisamente en el ejercicio de la lengua. La autoridad del testimonio –a diferencia del testigo que se juega en el propio decir, cualquiera sea su posición en relación a la experiencia que narra– no radica así en que garantiza la verdad factual del enunciado, algo que el discurso historiográfico puede forjar en base a otros documentos, sino en la actualización de la posición del sujeto de la enunciación en cada presente. Esta actualidad que se manifiesta en la enunciación somete al testimonio a una constante revisión, así como

tribunales nacionales, la Corte Suprema y la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, ante la que el Estado argentino se comprometió a establecer mecanismos institucionales para garantizar el derecho a la verdad sobre lo sucedido con las personas desaparecidas. Aunque los represores en general no podían ser castigados en términos penales, los juicios por la verdad reunieron importante información que luego constituyó un corpus de evidencia en los procesos penales reiniciados desde 2006 (Memoria Abierta, 2010: 124-134; Miguel, 2006).

a la contestación y la controversia con otros, más allá del archivo, en el sentido de que su significación queda abierta al presente en el cual interviene o en el cual es recuperado y reapropiado como cita.

Los testimonios son también cincelados por las condiciones de lo decible en cada momento, en términos de sus objetivos explícitos inmediatos (denunciar, saber, homenajear, reflexionar sobre ciertos hechos) tanto como de la escucha social disponible. Por ejemplo, los testimonios presentados en el juicio a las Juntas no solo se enmarcan en un contexto en el que actuaba la justicia penal, sino que el objetivo de establecer la sistematicidad de las prácticas de represión, y en particular de la desaparición forzada como piedra angular del sistema de terror social, obligaba a concentrar la denuncia en torno a la identificación de las personas que habían permanecido cautivas en centros clandestinos pero cuyo destino final se desconocía, los circuitos de detención hasta entonces apenas acreditados, el carácter y alcance de los tormentos, las formas de coordinación y jerarquías entre las diferentes fuerzas que actuaban, entre otros aspectos.

En ese marco, hechos como la violencia sexualizada y la apropiación de hijas e hijos de mujeres secuestradas durante sus embarazos (luego asesinadas o desaparecidas) fueron soslayados, bien por falta de elementos probatorios en relación a los imputados o bien por el tipo de figura penal que privilegiaba el Tribunal.⁵ Por otra parte, esta dificultad o ausencia de escucha social se extendió más allá del ámbito de la justicia por décadas en el caso de las violaciones y otros abu-

5 En relación a la violencia sexual, por ejemplo, suele aducirse que la figura penal que la enmarcaba como un delito “contra la honestidad” –en el Código Penal actual, “delitos contra la integridad sexual”– corresponde a un delito de acción penal pública dependiente de instancia privada, es decir, que la justicia solo puede intervenir si media al menos una denuncia de quien fue agraviada (en este caso en el marco del cautiverio en CCD). Esta tipificación significó que las violaciones denunciadas en el juicio a las Juntas no fueron consideradas en la sentencia (igual que el de robo de bienes y la apropiación de menores, aunque por razones distintas), pero luego tampoco lograron visibilidad hasta la reapertura de los juicios en 2006, aunque también quedaron fuera de las restricciones impuestas por las denominadas “Leyes de impunidad” (Álvarez, 2018; Memoria Abierta, 2012). Sobre la cuestión de la “instancia privada”, cfr.: Chejter (1996: 11-54), Gasparín (2017: 41-90).

sexuales, debido también a sentimientos de vergüenza y temor mencionados en diversas instancias por los testigos, que explican la temporalidad diferida de estas denuncias así como los silencios persistentes, sentimientos que responden al carácter consuetudinario de la violencia contra las mujeres en nuestra cultura (Memoria Abierta, 2012: 85-95; Sutton, 2018: 61-65).

En cuanto a los testimonios presentados en el juicio por la verdad de La Plata y en el marco del Archivo Oral durante la vigencia de las leyes de impunidad (1987-2006), se trata de presentaciones que exceden el marco de los procesos penales –aunque en el caso del juicio por la verdad se trate de una instancia judicial–, y que articulan con políticas de memoria desplegadas por la firmeza de organizaciones de derechos humanos que, incluso ante el cierre de la posibilidad de reclamar justicia, encontraron el modo de que las instituciones estatales respondieran al reclamo del derecho a la verdad sobre el destino de personas desaparecidas (Memoria Abierta, 2010; Miguel, 2006). Los juicios por la verdad reactivaron el compromiso con la justicia de actores institucionales estatales y societales a través de articulaciones entre instancias locales e internacionales, integrando dimensiones individuales (derecho a saber sobre el destino de familiares que fueron desaparecidos), colectivas (derecho a la verdad acerca de las circunstancias sociales y políticas de las desapariciones) y estatales (deber de recordar). Además, establecieron instancias memoriales en las cuales nuevamente circularon testimonios sobre los efectos del terrorismo estatal, donde testimoniaron testigos –sobrevivientes, familiares y allegados– que nunca habían accedido a una instancia institucional, ya fuera ante la justicia o los organismos de derechos humanos⁶

Esta nueva puesta en escena testimonial reconstruye parcialmente las tramas de los casos particulares y produce una comprensión muy gráfica tanto del modo de accionar represivo contra diferentes sec-

6 En los juicios por la verdad también circuló hasta cierto punto la palabra de integrantes de las FFAA, fuera como actores de la represión clandestina –y posibles imputados– o como testigos del accionar de las fuerzas represivas en diferentes instancias. Cfr. Andriotti Romanin (2017).

tores sociales y actores territoriales, como de las tramas de acciones desplegadas por familiares y organizaciones en la búsqueda de sus seres queridos, revelando a su vez la red de complicidades institucionales que sostuvieron de diversas maneras la impunidad, por ejemplo en instancias administrativas locales, judiciales, educativas, etc.

En el caso del Archivo Oral, si bien las entrevistas recorren cuestiones presentes en general en los testimonios judiciales sobre la experiencia de cautiverio y prisión, así como información detallada posible de los lugares, personas y situaciones en esas circunstancias, los entrevistados producen narraciones que buscan reconstruir memorias territoriales, establecer formas de la represión y la irrupción del terror en la vida cotidiana, y rememorar las prácticas políticas y las redes socio-culturales previas de sobrevivientes y detenidos-desaparecidos.

Víctor (y Alicia)

El 10 de mayo de 1985, en la audiencia 14 del juicio a las Juntas, declaró Víctor Alberto Carminatti como testigo del paso por los centros clandestinos de “Arana” y “Pozo de Banfield” del grupo de estudiantes secuestrados en La Plata el 16 de septiembre de 1976, en lo que se conoce como “La Noche de los Lápices”.⁷ En 1985 Víctor tenía 59 años, se había jubilado luego de trabajar como empleado técnico de Sanidad de Policía de la Provincia de Buenos Aires y continuaba residiendo en la ciudad de La Plata.

Al igual que en muchos otros testimonios durante este juicio, donde los testigos –sin antecedentes de juicios orales y públicos– se

7 Juicio a las Juntas, *Testimonio de Víctor Alberto Carminatti*, Audiencia del 10 de mayo de 1985. Este grupo de estudiantes de entre 16 y 18 años, militantes de la Unión de Estudiantes Secundarios (ligada a la organización Montoneros, de extracción peronista), estaba integrado por Claudia Falcone, Francisco López Montaner, María Clara Ciochini, Horacio Ungaro, Daniel Racero y Claudio de Acha, y hasta la fecha continúan desaparecidos (Raggio, 2017). En el juicio a las Juntas Víctor menciona un grupo heterogéneo de secuestrados con quienes comparte su cautiverio en ambos CCD, que incluye a algunos de los estudiantes y mujeres embarazadas.

“perdían” ante el lenguaje técnico del Tribunal, no sabían cómo o a quién dirigirse y dudaban sobre qué cuestiones podían/debían hablar, Víctor se refugia en la hipercorrección del lenguaje y los aspectos más formales del testimonio. Luego del juramento, al momento de establecer el procedimiento que se conoce como “generales de la Ley”,⁸ Víctor se esfuerza por asegurar su imparcialidad, produciendo un momento de desconcierto entre los jueces del Tribunal:

Presidente del Tribunal (PT): ¿Tiene usted algún motivo que pueda afectar la imparcialidad para prestar este testimonio?

Víctor Carminatti (VC): No, afortunadamente no. No hay nada que me lleve a pensar en contra de ellos y no aceptar esto en forma objetiva y a decir todo lo que sé con la verdad.

PT.: ¿Ha sido usted afectado personalmente o en algún ser querido por algún hecho que pueda vincularse con esta causa?

VC: No, por suerte no.

Después de una breve interconsulta para superar la confusión, el Presidente del Tribunal reformula la pregunta:

PT.: ¿Ha tenido usted conocimiento, en algún caso, de la privación ilegítima de libertad de alguna persona?

VC: Sí, varios casos.

PT.: Enumérellos, por favor.

Y de inmediato comienza a relatar su propio secuestro, ocurrido el 27 de septiembre de 1976 en la casa familiar en La Plata.

8 Las “generales de la Ley” son una serie de consideraciones jurídicas incluidas en el procedimiento de testificar, por las cuales se interroga a un testigo sobre su relación con las personas acusadas (si es familiar, amigo o enemigo, o cuál es su interés o implicación en el proceso) antes de iniciar su declaración.

Víctor fue llevado primero al CCD de “Arana” y luego de dos días al “Pozo de Banfield”, donde permaneció en cautiverio hasta el 28 de diciembre de ese mismo año. Narra las torturas que sufrió, y los interrogatorios sobre la militancia de su hijo menor, sobre su propia filiación política y otras relaciones familiares y amistades. Con la intención de ser muy objetivo en su relato, usa términos de la fisiología humana para referirse a los efectos de las torturas y a las condiciones de cautiverio, y adopta un discurso “legalista” con el que intenta disimular su conmoción.

Víctor atestiguó también la presencia en el “Pozo de Banfield” de Jorge Ogando y su esposa, Stella Maris Montesano de Ogando, embarazada de 8 meses, ambos desaparecidos desde entonces.⁹ También relató lo que supo del nacimiento del hijo de ambos, Martín Ogando Montesano, cuyo destino era desconocido en ese momento y se suponía que había sido apropiado o entregado en adopción irregular, y sobre una estudiante de medicina de Córdoba que auxilió a Stella Maris, Cristina Pujol, también desaparecida.

En el marco de su testimonio, Víctor menciona como al pasar que en ambos CCD “lo retuvieron” junto a su hija hasta su liberación el 28 de diciembre de 1976 (permanecieron separados dentro del CCD), sin nombrarla. La presencia de Alicia –que tenía 23 años al ser secuestrada– solo se advierte en el uso del plural y en la acotación dramática sobre su estado físico: “Nos liberaron con mi hija, es decir, prácticamente la llevé a la rastra por las condiciones, no podía caminar”.

El Tribunal, la Fiscalía y las Defensas no le preguntan por ella, que tampoco testimonia en este juicio.¹⁰

9 Stella Maris Montesano de Ogando tenía 28 y era abogada, y Jorge Ogando tenía 30 años y trabajaba como empleado bancario. Ambos fueron llevados al “Pozo de Banfield”, donde nació Martín. Stella habría sido llevada al “Pozo de Quilmes” luego del parto.

10 En su testimonio en el Archivo Oral de Memoria Abierta en el año 2006, Alicia explica que se había exiliado en Australia al poco tiempo de su liberación, donde reside desde entonces. Aunque no fue convocada como testigo del juicio a las Juntas, sí testimonió en la causa Camps por exhorto diplomático desde Australia. Memoria Abierta, *Testimonio de Alicia Carminatti*, Buenos Aires, 2006.

Delia y Alicia (y Víctor)

En la audiencia del 12 de noviembre de 2003 del juicio por la verdad de La Plata se presentaron dos testimonios sobre el secuestro y desaparición de Jorge Ogando y su esposa Stella Maris Montesano de Ogando, y sobre el nacimiento de Martín durante el cautiverio de Stella. El primero de ellos es el de Delia Giovanola de Califano, madre de Jorge y una de las fundadoras de Abuelas de Plaza de Mayo en 1977.¹¹ Luego testimonia Alicia Carminati.

Delia se preocupa por detallar las condiciones de vida de su hijo y su nuera, embarazada de 8 meses al momento del secuestro, junto a su hija de 3 años, Virginia Ogando.¹² Al comienzo, el juez que preside el Tribunal le pregunta sobre las presentaciones y denuncias que realizó desde que supo sobre el secuestro de la pareja, y Delia relata las presentaciones ante la CONADEP en 1984 y en diversas causas iniciadas desde entonces, pero aclara que nunca declaró ante un juez o en un juicio en sentido estricto, sino solo ante funcionarios de segundo rango. El juez entonces refrenda “la importancia del asunto”, el “carácter judicial de su declaración”, y Delia indica que algunos datos no los recuerda bien porque se presentó de manera espontánea “para escuchar, no para hablar”, y así pone en entredicho el propio procedimiento del juicio por la verdad.

Como señalé antes, estos juicios pretendían promover las investigaciones sobre el destino de las personas secuestradas y desaparecidas, recolectando toda la información producida durante décadas por diferentes instancias administrativas y judiciales y, en el caso del juicio

11 Delia Giovanola tiene 77 años, trabajó como docente, directiva y bibliotecaria, y al momento de esta audiencia está jubilada. Juicio por la Verdad de La Plata, *Testimonio de Delia Giovanola de Califano (viuda de Ogando)*, Audiencia del 12 de noviembre de 2003.

12 Virginia falleció en 2011. Se dedicó durante años a buscar a su hermano. Martín recuperó su identidad a fines de 2015 (Abuelas de Plaza de Mayo, 2015). Delia relata la historia de esta búsqueda, así como las circunstancias trágicas de la muerte de Virginia, en el programa televisivo “Somos memoria” (Temporada 4, episodio 5) del Canal Encuentro, transmitido en junio de 2015.

de La Plata, abriendo un espacio para la recepción de testimonios en audiencias públicas. Esto último tenía que ver con la intención de impulsar también un proceso institucional y social de reconocimiento y reconstrucción de la verdad no solo sobre hechos individuales y específicos sino también sobre el entramado social de la represión en la zona de influencia del Tribunal. Así, se produjeron gran cantidad de testimonios que nunca habían podido acceder a instancias judiciales, y se establecieron redes de testimonios interrelacionados que daban cuenta de circuitos represivos nunca antes descriptos con tanto detalle, y que llevaron al reconocimiento de sitios donde habían funcionado centros clandestinos y de personas que habían sido secuestradas fuera de sus lugares de residencia habituales y de quienes los familiares y allegados no tenían ningún dato.

Sin embargo, a lo largo de las audiencias surge la cuestión de la responsabilidad por la investigación, cada vez que parientes y allegados señalan que acuden para que les digan aquello que ellos mismos no pudieron reconstruir sobre sus seres queridos y no solo a contar lo que ya saben. Así, se hace ostensible el silencio de quienes podrían aportar un saber desde el interior del circuito represivo, a la vez que se muestra el enorme e incesante trabajo de los propios familiares y de las organizaciones de derechos humanos, convertidas en investigadoras tenaces durante décadas. Las verdades que produce el proceso son, en gran parte, resultado de ese trabajo de memoria colectivo que se complementa con las acciones de algunos sectores de la justicia y la burocracia estatal en la recuperación y preservación de archivos oficiales, como por ejemplo la ex Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA), recuperada en 2001 y cuyos documentos fueron integrados al trabajo del tribunal de este juicio.

De este modo, es Delia quien narra parcialmente las circunstancias del secuestro de su hijo y su nuera ocurrido en La Plata el 16 de octubre de 1976, según fue reconstruyendo con diversos relatos familiares y de vecinos, y se retrotrae a la historia previa de relaciones

y amistades de su hijo Jorge. Mientras cuenta cómo recuperó a su nieta Virginia por medio de una vecina, cuando fue dejada dormida en el departamento luego del secuestro de sus padres, Delia expresa de diversas maneras su total desconocimiento del contexto político y de la represión en La Plata en esos años, resaltando que “[ella] no entendía nada de eso”. Así, los aspectos políticos de la vida de su hijo y su nuera quedan soslayados.¹³

La cuestión de la identidad y de la militancia política de sobrevivientes y de personas desaparecidas, tal y como se presenta en las narraciones, ha sido objeto de numerosas controversias a lo largo de estas décadas, que se pueden resumir en dos supuestos. Por un lado, se sostiene que el “ocultamiento” de la militancia revolucionaria surgió como una estrategia familiar y/o como efecto de la generalización del paradigma discursivo de los derechos humanos, en el marco de las denuncias y en particular en el juicio a las Juntas, donde emerge la figura de “víctimas inocentes” como sentido común en la inmediata posdictadura (Crenzel, 2010; Jelin 2017: 200-203). Por otro lado, esta estrategia también respondía al estigma social y al temor muy concreto de quienes participaron de organizaciones revolucionarias y se implicaron en la lucha armada, pues podían ser objeto de procesos penales debido a la vigencia hasta 1991 del decreto 157/83, que disponía la persecución penal y el arresto de las cúpulas de las organizaciones guerrilleras (Bacci, 2015; Raggio, 2017: 184).

Una tercera posibilidad, no excluyente respecto de las mencionadas, es la que revela Delia en este y otros testimonios posteriores. Como se observa también en muchos otros casos, tanto en juicios como en escenas memoriales como la del Archivo Oral, las familias desconocían aspectos específicos de la militancia de sus hijas e hijos

13 En la página web de Abuelas, en referencia al caso de la familia Montesano-Ogando, se señala que “ambos militaban en el PRT-ERP” (Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo), pero no hay otros testimonios que corroboren esa información que es reiterada en otras publicaciones. En una entrevista más reciente, Delia no desmiente esto pero señala que a ella no le consta. Cfr.: Komarovsky (2019).

y solo advertían las dificultades que surgían en la cotidianeidad como propias de la etapa de vida, y no como tensiones producidas por la contraposición entre el tiempo de la vida familiar y el de la militancia revolucionaria (Oberti, 2015: 187-240). La participación o adhesión a las organizaciones guerrilleras también tiene su propia temporalidad narrativa, una que produce hiatos y desajustes en las diferentes escenas testimoniales.

Delia narra también la búsqueda de su nieto, de quien supo que había nacido por medio de otros ex detenidos que vieron y auxiliaron a Stella Maris y se acercaron a contarle lo que sabían sobre ella en diferentes momentos, como Alicia Carminatti, Rubén Bricio y Pablo Díaz. Delia cuenta entonces que al comienzo su búsqueda era por la pareja, pero que “luego nos dimos cuenta de que teníamos que hacer *hábeas corpus* también por el bebé”, y anticipa el testimonio de Alicia:

Mucho tiempo después supe que había nacido el 5 de diciembre [de 1976]. [...]. Lo supe por Alicia Carminatti que cuando la liberan se pone en contacto conmigo. Ella también va a declarar así que esa parte se la delegó a ella. [...] Fue después del '78 [...] Y con mucho miedo también, nos encontramos en una confitería en [Capital Federal], y bueno, ahí fui con un cuestionario de preguntas e iba escribiendo todo lo que ella me decía para no olvidarme las cosas. Bueno, esa parte la contará ella.¹⁴

14 Juicio por la Verdad de La Plata, *Testimonio de Delia Giovanola de Califano*..., ob. cit. En su testimonio en el Archivo Oral realizado un año antes de este juicio, Delia cuenta que fue otra madre, Herenia Martínez de Sanchez Viamonte, quien contacta a Alicia con Delia en 1978. Herenia integra Madres de Plaza de Mayo de La Plata, su hijo Santiago Sánchez Viamonte (25 años) fue secuestrado el 24 de octubre de 1977 de su domicilio de Mar del Plata junto con su esposa, Cecilia Eguía Benavidez (23 años). Ambos fueron vistos en los CCD de la Base Naval de Mar del Plata y en “El Banco” (La Matanza, provincia de Buenos Aires). Se desconoce su destino hasta el presente. Memoria Abierta, *Testimonio de Delia Califano*, Buenos Aires, 11 de julio de 2002; Memoria Abierta, *Testimonio de Alba Eugenia Martino* - Buenos Aires 15 de septiembre de 2001.

El testimonio de Delia es breve y singular, se trata de una presentación espontánea –algo posible y frecuente en el procedimiento de este juicio–, y se concentra en el proceso de búsqueda de la pareja y el bebé nacido, mientras criaba a su nieta Virginia. Alicia queda entonces a cargo del relato más detallado sobre el nacimiento del nieto y el cautiverio de su hijo y su nuera, a quienes vio con vida mientras estaban secuestrados, circunstancias que describe con todo el detalle de su recuerdo.

Al iniciar su testimonio –a continuación de Delia–, Alicia describe su propio contexto familiar, su secuestro el 26 de septiembre de 1976 desde la casa de unos familiares, y su paso por los CCD de “Arana” y “Pozo de Banfield” junto a su padre.¹⁵ Mientras habla mantiene una especie de legajo o carpeta sobre el escritorio, pero no la consulta ni revisa, cada tanto mira esos papeles de reojo y, sin buscar nada preciso, solo parece comprobar que están ahí.¹⁶ Se refiere en extenso a los días que compartió con Stella Maris en el “Pozo de Banfield”, a lo que ésta le contó sobre el parto y el nacimiento de su hijo varón, las promesas que le habían hecho de restituirlo a la familia, y sobre el nombre que había elegido para él.¹⁷ Esta información, que Alicia repite en cada oportunidad en que testimonia desde su liberación, es su parte en la transmisión del legado de Stella Maris a sus hijos y a Delia, quien retomará esa historia del embarazo y el nacimiento para remontarse en la búsqueda de su nieto y en la reconstrucción de los lazos familiares y generacionales.

15 Juicio por la Verdad de La Plata, *Testimonio de Alicia Carminatti*, Audiencia del 12 de noviembre de 2003.

16 En la entrevista citada por Sandra Raggio (2017: 160), Alicia señala que asistió sola a la audiencia, sin acompañamiento de ningún miembro de su familia.

17 Alicia menciona en este testimonio también a otros compañeros de cautiverio: Ernesto Canga, Diana Guerrero, Conrado Ceretti, Osvaldo Busetto, Graciela Pernas, Julio Poce, Cristina Navajas de Santucho, Rubén Bricio, Edgardo Miguel Ángel Andreu (“Bigo”), Cristina Pujol, Gabriela Carriquiriborde (también embarazada) y los estudiantes Claudia Falcone, María Clara Ciocchini, Claudio de Acha, Horacio Ungaro, Daniel Racero y Francisco López Muntaner. Excepto Bricio, que testimonió en este juicio en 2006, todos los demás mencionados se encuentran desaparecidos.

Pero Alicia reconstruye además otro legado. Luego de describir las condiciones y el lugar de cautiverio, se refiere a su liberación junto a su padre el 28 de diciembre de 1976, y cuando el juez Schiffrin invita a otros integrantes de la Sala a realizar sus preguntas antes de dar por terminado el testimonio, Alicia pide agregar algo más:

Yo tengo en este momento una declaración que hizo mi padre en el año 1985. Es una declaración que... Considero que declara lo que pudo declarar. Recuerdo que al poco tiempo que nos secuestran me preguntó qué era lo que me habían hecho [...] Y nunca pudo afrontar el dolor. Nunca pudo... con el pensamiento de que a mí me hubieran llevado a ese lugar y hubieran sucedido las cosas que sucedieron, que es lo que él omite, puedo decir hasta el día de su muerte.¹⁸

Luego de estas “aclaraciones”, Alicia lee unas hojas que transcriben el testimonio de su padre ante un Tribunal de la Provincia de Buenos Aires el 12 de diciembre de 1985, como parte de la causa iniciada por la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo por la desaparición de la pareja Montesano-Ogando y su hijo.¹⁹ En ese testimonio, Víctor-fallecido a fines de los años '90-reiteraba los datos que ya había relatado en mayo en el juicio a las Juntas. En 2002, su declaración acompaña a Alicia desde el escritorio, mientras ella misma testimonia ante un Tribunal por primera vez. Por unos momentos, Víctor y Alicia testimonian juntos. Así, las lecturas y citas cruzadas establecen puentes entre las generaciones y los tiempos diferidos de las memorias y los silencios, entre Delia, Virginia y Stella Maris, entre Alicia y su padre.

18 Juicio por la Verdad de La Plata, *Testimonio de Alicia Carminatti*, ob. cit.

19 La representante letrada de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo, María Ester Alonso Morales, indica en esta audiencia que se trata de la declaración en la Causa N° 1230 “Montesano de Ogando, Stella Maris - S/Víctima de privación ilegítima de la libertad”, iniciada por la Asociación Abuelas en 1985, que al momento de este juicio se encontraba archivada.

Alicia y Víctor (y Virginia)

En febrero de 2006, Alicia Carminatti da su testimonio al Archivo Oral de Memoria Abierta durante un viaje a Buenos Aires. La entrevista se filmó en casa de Virginia Ogando, que permanece junto a Alicia mientras ella habla sobre sus padres.²⁰

Durante el testimonio, Alicia se refiere explícitamente a la militancia estudiantil de su hermano menor (Jorge) en la Juventud Guevarista, en un contexto en que “estaba todo tan politizado”. Su casa en La Plata era un espacio de reuniones ligadas a la militancia del hermano, que iba incluyendo paulatinamente su propia participación en algunas acciones menores como repartir volantes. Esta es una de las pocas ocasiones en que Alicia habla de su militancia públicamente. También cuenta con detalle cómo lograron escapar sus hermanos con ayuda de amistades, habla del desamparo familiar que vivió junto con su padre, el reencuentro con sus hermanos en 1982 y sobre las circunstancias de su partida a Australia.

Al referirse a su secuestro y al cautiverio, Alicia se centra en la falta de protección y contención de algunos de sus familiares y del silenciamiento social que se les imponía al ser liberados, algo a lo que también se había referido su padre en el juicio a las Juntas. Esa sensación de aislamiento la acompaña hasta el presente, sostiene, al tiempo que insiste en lo importante y reparador que es para ella la presencia y el cariño de Virginia que la acompaña. Brindar su testimonio sobre Stella Maris le permite participar del vínculo entre las generaciones de la abuela y de los hijos, encontrar un espacio íntimo y solidario donde su voz resuena dolorosamente cada vez que testimonia.²¹

Una parte importante del testimonio la dedica a evocar a su padre y a su testimonio en el juicio a las Juntas, y reflexiona acerca

20 Memoria Abierta, *Testimonio de Alicia Carminatti*, ob. cit.

21 Héctor Schmucler (1980) se refirió a esta paradoja del testimonio de las/los sobrevivientes que, con su “inagotable riqueza”, testimonian sobre la vida en los centros clandestinos de detención y sobre los compañeros de cautiverio que “están muertos y desaparecidos”.

de las razones por las que cree que Víctor no podía hablar con ella sobre su cautiverio:

Entrevistadora (E): ¿Y al interior de la familia? ¿cómo se tramitó el tema de tu experiencia?

Alicia Carminatti (AC): Bueno, de diversas maneras... ¡Hoy en día se hace... yo lo llamo “dolor público”, el escucharlo y decir “Oh! por lo que pasamos nosotros!”, sin haberme escuchado, sin haberme permitido contar. Es decir, sin haberte permitido el derecho de curar las heridas contando los sucesos. Este... la postura de mi viejo, por ejemplo. Recuerdo que estábamos con amigos, con pintores de La Plata que eran muy amigos de él, poco después, esto era enero del ‘77 [...], semanas después de que nos liberaran y... mi viejo estaba relatando en tercera persona. Tomó esa actitud prácticamente desde que salimos, como si él no hubiera sido el protagonista. El testimonio el día del Juicio también declara en tercera persona. Estábamos conversando y uno de sus amigos me dice “Bueno ¿y a vos qué te hicieron estos hijos de puta?”, y mi viejo inmediatamente se da vuelta y lo para y le dice “A mi hija no le pasó nada. No la tocaron”. En ese momento no me había dado cuenta de cómo funcionaba el tema de la protección. El dolor de saber lo que había pasado, de lo que le pasa a un hijo creo que es imposible de tolerar. Analizándolo muchísimos años más tarde, por supuesto que decís “Bueno, es la manera que él se estaba protegiendo”.²²

Su padre, que no podía asumir la primera persona de su relato cuando narra sus propias experiencias durante el cautiverio, la adopta de inmediato para resguardar a su hija de lo que seguramente

22 Memoria Abierta, *Testimonio de Alicia Carminatti*, ob. cit.

sabía acerca de lo que otras jóvenes habían vivido allí, y porque él mismo había sido torturado.

Alicia, quien solo menciona de paso situaciones inespecíficas de abuso o violencia sexual –manoseos y el terror al momento de ser llevada a los baños–, comprende que su padre “dijo lo que pudo”, protegiéndose con un silencio de sobreentendidos que a ella la dejaba muda. Esta forma impuesta del silencio, ligada a las dificultades para escuchar su relato ante la sospecha de la violencia sexual, una especie de insistencia sorda en no querer saber, estableció una distancia con su padre que solo los años transcurridos le permitieron comprender.

Consideraciones finales

Las preguntas con las que termino no son originales: ¿Cómo afecta al testimonio el cruce del género y las generaciones? ¿Cómo se rearmen la filiación y qué genealogías emergen de esas tramas? ¿Es apenas una decisión personal relatar la dimensión de género de la tortura y el cautiverio durante la dictadura? ¿Cómo se anudan lo político y lo subjetivo en estos testimonios?

Las escenas testimoniales esbozadas expresan una preocupación por la exposición que implica la puesta pública de la vulnerabilidad subjetiva en términos corporales y morales: “Los sentimientos son contradictorios: desean dar testimonio pero no ser expuestas públicamente; luchan por el acceso a la justicia –y así al reconocimiento estatal y posiblemente social– pero en el mismo momento en que se produce, lo temen” (Memoria Abierta, 2012: 15). En este sentido, “hablar sobre violaciones es [también] hablar sobre silencios”, reconocer lo que éstos muestran o solicitan, pero también encontrar el modo de respetar la intimidad a través incluso de un silencio selectivo (Theidon, 2011: 50-51).

Las tensiones que emergen de los testimonios sobre la violencia sexualizada requieren considerar el silencio y otras formas de auto-

protección no solo como una imposición social o una dificultad personal, sino también como parte de las estrategias de afirmación del sujeto que ponen en escena complejas negociaciones entre lo que es considerado como un *asunto privado* y lo que puede ser constituido como *cuestión pública* a partir de su exposición en diferentes marcos sociales. El acompañamiento solidario de estos testimonios requiere también que se reconozca el modo en que ciertas formas de tomar la palabra en público conllevan también formas de desposesión y exposición de la vulnerabilidad.

Así, las restricciones de la palabra no responden enteramente al orden de lo normativo –el procedimiento de testificación judicial–, sino que en estas escenas también hay otros que escuchan desde sus propias experiencias y con sus propias expectativas que imponen sin proponérselo otras formas de silencio.²³ Las audiencias en estos juicios son presenciadas por familiares, compañeros de cautiverio y otros sobrevivientes que pueden confrontar y limitar las posibilidades de narrar de quienes testimonian. El testimonio de Alicia Carminatti, a su vez, es acompañado por Virginia (en el Archivo Oral de Memoria Abierta) y por Delia (en el juicio por la verdad de La Plata), y ella misma revisa el testimonio de su padre. La escucha, solicitada como forma reparadora del aislamiento por parte de los sobrevivientes, puede ser también un motivo de reservas del relato sobre la experiencia concentracionaria.

En este sentido, el testimonio establece una escena pública que es inherentemente polémica, y que no puede reducirse a escenas de *llamado al orden* de aquellos aspectos considerados subjetivos, como las emociones y ciertas tramas temporales complejas relativas a las historias de las relaciones interpersonales y sus circunstancias (los noviazgos, amistades, militancias, las peleas familiares, etc.), aunque el silencio rodee cuestiones como el relato de la tortura o la violencia

23 Agradezco las observaciones de Guadalupe Godoy y de Ramón Inama, quienes me recordaron el testimonio de Jorge Julio López en el juicio por la verdad de La Plata en 1999, cuando se negó a detallar las torturas sufridas por Patricia Dell Orto porque sus familiares estaban presentes en la sala.

sexual. Quienes testimonian buscan, no obstante, las formas de recomponer la intimidad y privacidad subjetivas a la vez que intentan apuestas políticas por desprivatizar la violencia sexual y colocar en el espacio público el carácter político de la misma.

Por otra parte, el tiempo diferido de los testimonios y su eslabonamiento continuado, pese a los silencios estratégicos de las mujeres sobre su cautiverio y las violencias padecidas, reinscribe genealogías inter y transgeneracionales y reorganiza parentescos políticos y afectivos que trascienden las limitaciones sociales y morales, para construir una idea de legado que, con su cita persistente, responda a la pregunta sobre la destinación de la narración.

Testimonios citados

Juicio a las Juntas. *Testimonio de Víctor Alberto Carminatti*, Audiencia del 10 de mayo de 1985. *Fondo Documental: 530 hs. El archivo audiovisual del Juicio a las Juntas. Argentina (1985).*

Juicio por la Verdad de La Plata. *Testimonio de Alicia Carminatti*, Audiencia del 12 de noviembre de 2003. *Fondo Documental Juicio por la Verdad de La Plata (2001-2008).*

Juicio por la Verdad de La Plata. *Testimonio de Delia Giovanola de Califano (viuda de Ogando)*, Audiencia del 12 de noviembre de 2003. *Fondo Documental Juicio por la Verdad de La Plata (2001-2008).*

Memoria Abierta. *Testimonio de Alicia Carminatti*, Buenos Aires, 2006. *Archivo Audiovisual de Testimonios, Memoria Abierta (2001-continúa).*

Memoria Abierta. *Testimonio de Delia Califano*, Buenos Aires, 11 de julio de 2002. *Archivo Audiovisual de Testimonios, Memoria Abierta (2001-continúa).*

Memoria Abierta. *Testimonio de Alba Eugenia Martino* - Buenos Aires 15 de septiembre de 2001. *Archivo Audiovisual de Testimonios, Memoria Abierta (2001-continúa).*

Bibliografía

- Abuelas de Plaza de Mayo (2003-2010). *Maternidades Clandestinas* (CCD Provincia de Buenos Aires) [en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2019 en <<https://maternidadesclandestinas.wordpress.com/>>
- Abuelas de Plaza de Mayo (2015). “Encontramos al nieto de Delia Giovanola, una de las doce fundadoras de Abuelas”. *Diario de Abuelas de Plaza de Mayo*, XVI (148), 1 [en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2019 en <<https://www.abuelas.org.ar/archivos/itemDifusion/Diario148.pdf>>
- Álvarez, V. (2018). “Testimonios sobre la violencia sexual e (im)posibilidades de escucha en el Juicio a las Juntas”. *Prácticas de Oficio*, 1(21), 57-64 [en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2019 en <ides.org.ar/publicaciones/practicasdeoficio>
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Andriotti Romanin, E. (2017). “Reconocer, negar y olvidar. Las declaraciones del represor Julián ‘el Laucha’ Corres en el Juicio por la Verdad de Bahía Blanca”. *Aletheia*, 7(14) [en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2019 en <<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-14/pdfs/ROMANIN.pdf>>
- Bacci, C. (2015). “Testimonios en democracia: el Juicio a las Juntas militares en Argentina”. *Revista kult-ur*, 2(4), 29-50 [en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2019 en <<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/issue/view/121/showToc>>
- Balardini, L., A. Oberlin y L. Sobredo (2011). “Violencia de género y abusos sexuales en centros clandestinos de detención. Un aporte a la comprensión de la experiencia argentina”. En Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), *Hacer justicia: nuevos debates sobre el juzgamiento de crímenes de lesa humanidad en la Argentina* (pp. 167-226). Buenos Aires: Siglo XXI.

- Benveniste, É. (1986). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- Calveiro, P. (2011). “Formas y sentidos de lo represivo, entre dictadura y democracia”. En Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), *Hacer justicia: nuevos debates sobre el juzgamiento de crímenes de lesa humanidad en la Argentina* (pp. 111-142). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Calveiro, P. (2014). “La memoria: sustento y rebasamiento de la justicia”. *Revista Sociedad*, (33), 91-103.
- Chejter, S. (1996). *La voz tutelada: violación y voyeurismo*. Montevideo: Editorial Nordan.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) (1985). *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Crenzel, E. (2008). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Crenzel, E. (2010a). “La víctima inocente: de la lucha antidictatorial al relato del *Nunca Más*”. En Crenzel, E. (comp.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)* (pp. 65-83). Buenos Aires: Biblos.
- Da Silva Catela, L. (2000). “De eso no se habla. Cuestiones metodológicas sobre los límites y el silencio en entrevistas a familiares de desaparecidos políticos”. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 2(24), 69-75.
- Flier, P. (2016). “Las disputas de las memorias sobre la dictadura en Argentina. Ciclos, narrativas y memoria justa”. En VV.AA., *Archivos y memoria de la represión en América Latina (1973-1990)* (pp. 55-70). Santiago de Chile: LOM.
- Franco, J. (2016). *Una modernidad cruel*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gasparin, F. (2017). *Política y retórica en el guión social de la violación: Prensa gráfica, discurso jurídico y relatos de la experiencia*. Buenos Aires: Teseo Press.

- Hassoun, J. (1996). *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kaufman, S. (2006). “Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias”. En Jelin, E. y Kaufman, S. (comps.). *Subjetividad y figuras de la memoria* (pp. 47-71). Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana; New York: Social Science Research Council.
- Komarovsky, B. (2019). “Delia, la lucha de una libélula”. *Revista Haroldo*, 18 de enero [en línea]. Consultada el 15 de marzo de 2019 en <<http://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=347>>
- Legendre, P. (1996). *Lecciones IV. El inestimable objeto de la transmisión. Estudio sobre el principio genealógico en Occidente*. México: Siglo XXI.
- Memoria Abierta (2010). *Abogados, derecho y política*. Buenos Aires: Memoria Abierta [en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2019 en <<http://memoriaabierta.org.ar/wp/wp-content/uploads/2018/07/Abogados-derecho-y-politica.pdf>>
- Memoria Abierta (2012). “Y nadie quería saber”. *Relatos sobre violencia contra las mujeres en el terrorismo de Estado*. Buenos Aires: Memoria Abierta [en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2019 en <<http://memoriaabierta.org.ar/wp/y-nadie-queria-saber/>>
- Miguel, L. (2006). “Juicios por la verdad. Grietas en la impunidad”. *Revista Puentes*, 6(17), abril, 25-35.
- Oberti, A. (2004). “La salud de los enfermos o los (im)posibles diálogos entre generaciones sobre el pasado reciente”. En Amado A. y Domínguez N. (comps.). *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones* (pp. 125-150). Buenos Aires: Paidós.
- Oberti, A. (2006). “La memoria y sus sombras”. En Jelin, E. y Kaufman, S. (comps.). *Subjetividad y figuras de la memoria* (pp.73-110). Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana; New York: Social Science Research Council.

- Oberti, A. (2015). *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta*. Buenos Aires: EDHASA.
- Oberti, A., Bacci C. y Skura S. (2016). “Reflexiones sobre el testimonio acerca del pasado reciente argentino”. En AA. VV., *Archivos y memoria de la represión en América Latina (1973-1990)* (pp. 71-84). Santiago de Chile: LOM.
- Raggio, S. (2017). *Memorias de la Noche de los Lápices: tensiones, variaciones y conflictos en los modos de narrar el pasado reciente*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento [en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2019 en <http://www.ungs.edu.ar/ms_publicaciones/wp-content/uploads/2017/12/9789503415665-completo.pdf>
- Schmucler, H. (1980). “Testimonio de los sobrevivientes”. *Controversia*, (9-10), 4-5.
- Segato, R. (2018). *Contrapedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sutton, B. (2018). *Surviving State Terror. Women’s Testimonies of Repression and Resistance in Argentina*, Nueva York: New York University Press.
- Theidon, K. (2011). “Género en transición: sentido común, mujeres y guerra”. *Cadernos Pagu*, 37, 43-78[en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2019 en <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n37/a03n37.pdf>>

LOS TIEMPOS DEL TESTIMONIO, EL REENACTMENT Y LA PERFORMANCE EN LOS PROYECTOS DOCUMENTALES DE LOLA ARIAS

De Mi vida después (2009) a Campo minado/Minefield (2016)

Cecilia González

En *Melancolía y manifestaciones*, tercer proyecto del “ciclo de los hijos” y único de orden autobiográfico, Lola Arias pone su nacimiento bajo el signo de una doble catástrofe.

Cuando yo nací –anuncia la Hija– el útero de mi madre explotó y todo se cubrió de sangre: la cama, el piso del hospital, la ropa de las enfermeras. Era 1976 y el país también había explotado bajo un golpe militar. Por suerte mi madre y yo sobrevivimos a la explosión (2016: 146).

Vinculando así las esferas política y familiar, pública e íntima como es habitual en las narrativas memoriales de las segundas generaciones,¹ este relato de los orígenes cuenta al mismo tiempo otro nacimiento: el de un par madre-hija definido por un rasgo funda-

1 Remito en este punto a la muy abundante bibliografía sobre la transmisión intergeneracional de la memoria que, de Marianne Hirsch a Susan Suleiman, pasando por James Young, destaca efectivamente la dominante familiar de las reelaboraciones

mental, su estatuto de sobrevivientes. Por una operación de memoria afiliativa, la artista abre así al conjunto de su generación el derecho y el deber del ejercicio de la memoria. El gesto dista de ser banal: fuera de algunas excepciones notables como las de Julián López o Jonathan Perel, la gran mayoría de los escritores, realizadores, artistas argentinos de la generación de los Hijos, han encontrado en sus prácticas respectivas una manera de elaborar procesos de duelo o de separación experimentados en el interior de sus propias familias.

Desde la perspectiva de la segunda generación, entonces, Lola Arias se vuelve en su trilogía, iniciada con *Mi vida después* (2009) y seguida por *El año en que nací* (2012), hacia el pasado dictatorial argentino y chileno, construyéndolo a partir de una reelaboración que integra versiones múltiples de una historia recibida, recuerdos propios, ciertos, inciertos, imaginados. La temporalidad de la catástrofe como categoría para pensar el pasado instituye las voces como voces testimoniales, autorizadas en una común identificación generacional:

Mi vida después es un retrato de mi generación. Una generación nacida bajo la nube de la dictadura militar, cuyos padres lucharon, se exiliaron, desaparecieron, fueron torturados o fueron indiferentes a la política. Una generación marcada por los relatos –a veces épicos, a veces poblados de secretos– de lo que hicieron nuestros padres en ese tiempo del que casi no tenemos recuerdos (Lola Arias, 2016: 10; las bastardillas son nuestras).

La palabra del actor de proyectos documentales, el carácter insustituible o no “canjeable” de su experiencia, que lo diferencia del actor de obras de ficción, se une aquí al estatuto de sobreviviente de la “nube” o “explosión” dictatorial para instituirse como palabra testimonial. Esta operación es más inmediata en la construcción de otra

de la historia que la caracterizan. Para una visión de conjunto de la narrativa de la segunda generación en Argentina, ver Basile, T. (2019).

pieza que vuelve sobre la historia argentina –y británica– reciente: *Campo minado/Minefield*, proyecto documental bilingüe que propone una memoria transnacional de la guerra de Malvinas. En ella, tres veteranos argentinos y tres ingleses cuentan –y actúan– no solo su participación en el conflicto sino la manera como la guerra ha dividido en dos su existencia, ha definido su estatuto de excombatientes, ha seguido proyectando sus efectos hasta el presente.

El primer modo de la temporalidad que se estudiará en este trabajo es entonces el de la catástrofe, que rige la enunciación testimonial en las piezas. La presentación de material documental ancla la memoria y la conecta con archivos visuales y textuales: se proyectan fotografías, mapas, cartas, portadas de revistas, artículos de prensa destacados por el lugar central de la pantalla en la escena. La utilización de grabaciones de audio, cassette-cartas, discursos oficiales, acompaña la presentación de objetos testimoniales sobre los que se apoya la rememoración, retomando y reelaborando así el formato de la investigación característico del teatro documental:² “los hijos eran los detectives de sus propios padres” recuerda Lola Arias sobre los primeros pasos de *Mi vida después*, “hurgaban en los álbumes familiares en busca de pistas, signos, rastros que explicaran secretos o fueran indicios de episodios futuros” (2016: 10). Aunque de otro modo, el registro de la investigación también está presente como pre-texto en *Campo minado/Minefield*, cuando Gabriel Sagastume evoca el trabajo de reconstitución, colectiva y presente, de memoria de los ex combatientes:

2 Sobre este punto recuerda Pamela Brownell en su ponencia “Teatro documental y utopía realista: formulaciones canónicas y proyecciones actuales”: “los documentalistas tanto del siglo XX como de la actualidad reivindican la investigación y la observación como base para el arte. Éste es acaso el rasgo fundamental que define a los documentalistas teatrales en todas sus versiones, y que determina que muchas veces se los emparente con los periodistas o los historiadores. En el caso de Weiss, la investigación no es entendida sólo como un proceso previo a la escritura de la obra, sino que la obra misma busca constituirse en una investigación o una indagación (como a veces se ha traducido su título) sobre una cantidad de hechos y sobre los problemas éticos y políticos que éstos implican” (2013: 5).

Los veteranos tenemos varias formas de recordar la guerra: nos juntamos en las reuniones de veteranos y año tras año nos contamos siempre las mismas historias, tratando de encontrar a alguno que nos cuente el pedacito que nos falta. Viajamos a Malvinas para buscar las posiciones, el lugar donde peleamos. Sacamos miles de fotos, las juntamos todas y las intercambiamos como si fueran figuritas de un álbum (Arias, 2018: 34).

Reconstituir, completar, certificar, reunir elementos, hacer surgir lo nuevo en medio de las viejas historias forma parte de un vasto trabajo de investigación que presenta una forma de continuidad con la investigación teatral.

Pero el modo testimonial-documental convive en estos proyectos con otras prácticas como la actuación, la *performance* y el *reenactment*. Ya en un artículo de 2009, Pamela Brownell identificaba los diversos tipos de práctica teatral presentes en *Mi vida después*, iniciadores de un formato que se retoma en otras piezas de la trilogía:

en la obra se articulan varios niveles performáticos que, a los efectos de este análisis, podríamos distinguir como: *testimonio* (cuando se habla de lo propio en primera persona); *remake* (cuando los hijos toman el lugar de los padres, rehaciendo sus circunstancias en primera persona); *representación* (cuando se encarnan los personajes de la historia del otro) y *acción* (cuando lo que se hace no está en función de narrar o recrear esas historias, sino de construir momentos de pura *performance*) (2009: 5).

Campo minado/Minefield retoma este modelo. Los ex combatientes cuentan sus vidas en primera persona, presentan y comentan documentos de archivo, hacen música en el escenario, prestan el cuerpo para encarnar grabaciones de Margaret Thatcher o Leopoldo Galtieri,

representan personajes en las historias de sus compañeros, re efectúan episodios de la guerra en los que han participado.

Esta multiplicidad de niveles no es ajena a la imbricación de las fronteras entre lo ficcional y lo factual reivindicada por la artista, que la lleva a alejarse de los postulados teóricos del teatro documental reinventado en Alemania en los años '60, tras la experiencia de Erwin Piscator en los años '20, y representado por autores tales como Peter Weiss o Rudolf Hochhuth. Miembros de otra generación de los “nacidos después”, estos autores supieron darle una nueva visibilidad al exterminio nazi tras el juicio a Joseph Eichmann en piezas como *La indagación* (1965) o *El vicario* (1963). El teatro documental busca convertirse, siguiendo las propuestas de Weiss, en un “teatro de información” que “renuncia a cualquier forma de invención” (Weiss, 1976: 99).³

Si el modo testimonial-documental trae a escena la temporalidad de la catástrofe, la *performance* y el *reenactment* convocan por su parte, otros modos de aparición del tiempo. La primera se caracteriza por la radical actualidad de su acción (situada, como lo indica Brownell, en un plano distinto al de la narración o la *remake*). Profuso en las artes visuales y escénicas o en el cine documental de las últimas décadas (Caillet, 2013: 308), el *reenactment* convoca por su parte el problema de la distancia temporal con los acontecimientos del pasado que se pone en juego en la propia re efectucción, algo que el psicoanálisis y la historiografía habían señalado refiriéndose a su uso en estas disciplinas.⁴ Arias se desmarca de esta frontera tajante entre ficción y documental, dentro de una línea generalizada en las últimas décadas.

“Lo real tiene que ser ficcionalizado para ser pensado”, proponía Jacques Rancière (2000: 61). Su definición amplia de la ficción

3 Para una presentación de la emergencia del teatro documental en Alemania, ver el artículo de Marcelo Burello, “La *Shoah* puesta en escena. El ‘teatro documental’ y las primeras representaciones del Holocausto en Alemania” (2011: 72-85).

4 Sobre este punto pueden consultarse Roudinesco y Plon (1997) y Ricoeur (1985).

como estructura de racionalidad o inteligibilidad⁵ puede acercarse a la manera como lo ficcional se incorpora a los proyectos de Arias: menos en virtud del estatuto ontológico de los acontecimientos narrados –aunque la “invención” tampoco está ausente, por ejemplo, en el relato de las muertes imaginadas de *Mi vida después*– que como construcción de un marco de experiencia a la vez individual, colectiva y estética capaz de generar una reapropiación reflexiva del pasado en los actores y los espectadores. El “real” pensado en estas piezas no solo se vincula con el tiempo pasado, sino también con la propia experiencia de la duración, de lo que ocurre con el testimonio con el paso de los años. De estas modalidades y estos usos, de su interacción dentro de los proyectos documentales de Lola Arias, de sus efectos en las operaciones de relectura del pasado reciente tratan estas páginas.

El pasado a distancia

En la apertura de *Campo minado/Minefield* el veterano argentino Marcelo Vallejo plantea: “La guerra de Malvinas duró 74 días, del 2 de abril al 14 de junio de 1982. Los ensayos de esta obra duraron un poco más” (Arias, 2018: 1). Sus palabras remiten a la diferencia cualitativa entre dos tiempos, el del punto cero de la catástrofe y el de sus reelaboraciones posteriores, irónicamente extenso frente a la intensidad concentrada y congelada del primero. La distancia que separa estos dos tiempos se cuenta hoy en décadas, tanto en la trilogía como en *Campo minado/Minefield*: los testigos ya no solo toman la palabra

5 J. Rancière retoma esta cuestión en varios de sus libros, de *La fable cinématographique* o *Le partage du sensible* a *Les temps modernes. Art, temps, politique*. En este último ensayo afirma, retomando formulaciones anteriores: “La ficción no es la invención de seres imaginarios. Es en primer lugar una estructura de racionalidad. Es la construcción de un marco en el interior del cual se perciben cosas, sujetos, situaciones como pertenecientes a un mundo común, donde se identifican y se vinculan acontecimientos los unos a los otros en términos de coexistencia, sucesión y causalidad. La ficción es necesaria en todo ámbito en el que se requiera producir un cierto sentido de realidad” (2018:14; la traducción es nuestra).

para certificar la existencia de un poder desaparecedor y apropiador, o de una lógica guerrera útil para dos gobiernos enemigos, como ya no solo toman la palabra –aunque esta dimensión siga estando presente para enarbolar una exigencia de justicia y reparación. Estas piezas se adentran en una experiencia más, la de los efectos del pasado en la duración, la de los avatares del testimonio a lo largo del tiempo, la del desafío de encontrar nuevos sentidos cuando muchos de ellos se han cristalizado a fuerza de repetir “las mismas historias”.

Marcelo Vallejo lee, en la apertura de *Campo minado/Minefield*, un fragmento del diario que tuvo que escribir a pedido de Lola Arias cuando comenzaron a trabajar sobre el proyecto: “26 de febrero de 2016. Estoy ahí con el enemigo, contándonos historias [...] Me imagino en una trinchera todos juntos hablando de la guerra” (2018: 1). En estas líneas caben muchos de los problemas planteados por esta obra. El anacronismo poético –ni el enemigo es ya enemigo, ni el escenario una trinchera– pone en evidencia la superposición de dos tiempos, la escisión de la mismidad de los sujetos testigos –su coincidencia parcial solo consigo mismos, con *Los chicos de la guerra* que fueron estos veteranos de “50 y pico” (Arias, 2018: 4).

Subrayado por el paso del tiempo, este desvío participa de la lógica misma de la palabra testimonial. La no coincidencia del testigo consigo mismo es, como se sabe, uno de los puntos más abordados por quienes reflexionaron sobre ella. Jacques Derrida recordaba el carácter fundamentalmente vicario de todo testimonio cuyo pacto fundador, el hecho de “haber estado ahí” y contar aquello de lo que se había sido testigo es intrínsecamente problemático: el testigo que vuelve al pasado en su testimonio no está “presente”, o en todo caso “presentemente presente en lo que recuerda” (2005: 32). Su palabra no responde al régimen de verdad de la prueba, sino que pide la aceptación y la creencia, el acto de fe. Giorgio Agamben, por su parte, postula el carácter incompleto de todo testimonio fuera de aquel, im-

posible, de los muertos, al que se acerca tangencialmente el “musulmán” del campo, ese “muerto en vida” (2003: 17).⁶

Como lo señala Pamela Brownell a propósito de *Mi vida después*, los hijos también funcionan como testigos en las piezas de la trilogía, en los dos sentidos del término recordados por Derrida y Agamben: *testis*, porque son capaces de hablar de lo que han visto, y *supers-tes*, puesto que son ellos mismos como sobrevivientes. Los “hijos” ya adultos son testigos directos que cuentan sus recuerdos de infancias atravesadas por las violencias políticas del siglo; los hijos son testigos de los padres, que hablan “a través de” de sus cuerpos y sus voces, para volver sobre episodios de sus vidas, a veces de sus muertes.

Pero la palabra testimonial de los hijos es compleja: si la memoria de las propias infancias está teñida de versiones escuchadas, o de recuerdos inciertos y fragmentarios, la memoria de las vidas de los padres contadas por los hijos se refuerza a través de recursos escénicos que generan singulares efectos de duplicación. La superposición de fotografías a los cuerpos de los actores, la utilización de la ropa de los padres son algunos de los recursos utilizados. Los actores de *El año en que nací* visten a Fernanda con una camisa a la que le falta una manga: “Esta camisa es lo único que quedo de mi tío” (Arias, 2016: 110), cuenta prestándole su cuerpo como soporte; “La cara de la madre de Liza se proyecta sobre la cara de Liza”, indica una didascalía de *Mi vida después*. El soporte de los cuerpos, su presencia en el escenario, es lo que garantiza el pacto testimonial tanto como asegura el pacto documental. En el ciclo de los hijos, el cuerpo es a la vez soporte del testimonio propio y médium del que testimonia “en lugar de” otro, por otro.

La palabra testimonial encarnada por estos miembros de la segunda generación, testigos directos y herederos al mismo tiempo, lleva al extremo el carácter incompleto y vicario del testimonio. Sus propios miembros son testigos paradójicos, que han vivido aconteci-

6 Para una reflexión teórica sobre el testimonio articulada con la producción argentina ver, entre otros, Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga (2006), y Alejandra Oberti (2008).

mientos de los que no guardan, o apenas, recuerdo. Esto explica sin duda la importancia que cobran los objetos testimoniales, que “funcionan como indicios, huellas de algo que ausente que quiere volverse presente en el escenario” (Pinta, 2013: 706-726). Como es el caso en otras producciones de escritores, artistas o cineastas de esta generación, el pasado convocado emerge de una composición tan coral como fragmentaria. Subrayando este enfoque, la actuación, la *performance* y el *reenactment* se suman al testimonio y la presentación de materiales de archivo, entrelazando la invención y el documento, la narración factual y los procedimientos de funcionalización.

Refiriéndose a *Melancolía* y *manifestaciones*, por ejemplo, Lola Arias recuerda un recurso que tuvo que utilizar, ante la negativa de su madre a aparecer en el escenario:

La idea original era que mi madre estuviera en escena, pero ella dijo que no, y creo que esa decisión lo complicó todo. Decidí entonces buscar a una actriz que hiciera su papel. Pero no quería que la actriz actuara, que compusiera un personaje; quería que estuviera en escena “en lugar de”, como una doble. Y mientras buscaba cómo representar a mi madre, apareció el recurso del playback. Usar la voz de mi madre tomada de entrevistas y que la actriz Elvira Onetto, le pusiera el cuerpo a esa voz. El procedimiento tenía algo de fantasmagórico: Elvira abría la boca y salía la voz de mi madre. La actriz se había convertido en una médium que convocaba a mi madre para hacerla presente en el teatro (2016: 16).

El hallazgo escénico habla ejemplarmente de esta lógica de la superposición. En los proyectos documentales, el actor es insustituible, no se lo puede cambiar por otro “actor” como en la ficción teatral o cinematográfica. La voz, que preserva la singularidad de la experiencia, era indispensable tanto para el proyecto documental –no era

posible entonces que la actriz profesional compusiera un personaje como para su estatuto testimonial.

En estas piezas de Lola Arias, la coincidencia solo parcial del testigo consigo mismo, operante en todo discurso testimonial, queda subrayada. La puesta en evidencia del recurso, el dispositivo teatral exhibido y asumido, genera por otra parte un efecto de distanciamiento que anula la ilusión de presencia del testigo y de accesibilidad al pasado como en una “máquina de remontar el tiempo”, a menos que lo que primero que se vea sea, precisamente, la máquina, el dispositivo.

La palabra del testigo evoca la temporalidad de la catástrofe. Este concepto, que atraviesa la filosofía del siglo XX de la mano de Walter Benjamin, Theodor Adorno o Marc Bloch como reverso de una concepción de la historia lineal fundada en el progreso, encuentra diversas declinaciones latinoamericanas en los trabajos de Nelly Richard, Idelber Avelar o Gabriel Gatti, entre otros. En el marco de la producción historiográfica reciente, la catástrofe se define como momento bisagra del pasado que se abre sobre el presente y se apoya en una concepción del devenir temporal alternativa a la del desarrollo lineal de la historia. Desde este punto de vista, el tiempo de la catástrofe desarma la temporalidad histórica que organizó las narrativas fundacionales de la modernidad, entre ellas la de los estados nacionales:

Insistiendo sobre la catástrofe como origen provisorio de un tiempo presente cuyo carácter fugaz acepta esta concepción historiográfica, cuyas premisas remontan a 1917-1918, se inscribe en una visión discontinua de la historia, en ruptura con la lógica de la modernidad revolucionaria que se apoyaba más bien en la idea de una continuidad, de una linealidad, de un cumplimiento, fundamentalmente hacia el Progreso, después de haber surgido ella misma de una ruptura mayor en el curso de la historia, al menos occidental (Rouso, 2012: 21; las bastardillas y la traducción son nuestras).

Hemos visto operar poética y performativamente esta categoría en el ciclo de los hijos de Lola Arias. Su gesto le permitía ampliar la categoría del sobreviviente, y por ende del testigo, más allá las víctimas directas de las violencias políticas del siglo XX y sus herederos directos. Podemos agregar que esta temporalidad subtiende también el enfoque transnacional de la memoria en estos proyectos documentales. *Campo minado/Minefield* reúne no solo a seis sobrevivientes de dos ejércitos sino también dos lenguas –incluso tres, integrando el nepalés– y dos narrativas memoriales nacionales. Unidas por un mismo formato, *Mi vida después* y *El año en que nací* proponen una puesta en perspectiva de la construcción de la memoria de los padres a los lados de los Andes, generando ecos, contrastes, reflexiones cruzadas para el espectador de ambas obras, o para el lector que las encuentra en el mismo libro. Esta dimensión transnacional reposa en la construcción de colectivos o comunidades de memoria alternativos a la comunidad de memoria nacional (Assmann, 2014). Aunque esta no se elimina, queda subsumida en la constitución de un colectivo que la trasciende: los excombatientes en un caso, los hijos en el otro, definidos todos por su carácter de sobrevivientes, directos o indirectos, a la catástrofe.

Las obras intentan conjurar el riesgo de fundar esta simetría en lo que podría funcionar como una suerte de comunidad abstracta de víctimas de las violencias del siglo. Lo hace a través de recursos variados. La presencia del Sakrim, perteneciente a la compañía de Gurkas del ejército británico, reintroduce por ejemplo la dimensión colonial; la obra termina incluso con su lectura de un poema en nepalés que no se traduce, rompiendo justamente la simetría generada por el equilibrio del inglés y el español. Por otra parte, si su calidad de sobrevivientes y actuales testigos sostiene dicha simetría y la paridad de experiencias de los veteranos ingleses y argentinos, generando incluso una obra casi enteramente bilingüe y perfectamente reversible en su formato libro, el conflicto no se silencia por ello. Aparece situado en otro nivel, como lo muestra la secuencia “Malvinas/Falklands”, en la que se enfrentan ambos bandos en una justa verbal no carente

de humor, intercambiando argumentos de unos y de otros sin llegar a una resolución, al menos en el plano de la argumentación.

Las narrativas nacionales en torno a la guerra aparecen como tales, pero puestas en perspectiva, iluminándose mutuamente en la arena del escenario. Los argentinos cantan la marcha de Malvinas y cuentan la historia de usurpación inglesa; los ingleses refieren otra historia e invocan a los *kelpers* (Arias, 2018:61-64). La resolución llega a través de una *performance* musical de la banda que, asumiendo nuevamente el nosotros de la comunidad de memoria de los veteranos, interpela al espectador en segunda persona: “¿Por qué pelearías? ¿La Reina? ¿La patria? ¿El petróleo? ¿Irías a la guerra? ¿Lo harías?” (2018, 64), rezan algunos de los versos de la canción.

La historicidad específica a los procesos memoriales argentino y chileno se hace visible, por su parte, más allá del formato común que une *Mi vida después* y *El año en que nació*. No se manifiesta esta vez en el interior de las obras, sino en el contraste entre ambas, en la singularidad de los “experimentos sociales” que proponen. Dice al respecto Lola Arias:

El año en que nació radicaliza la confrontación entre los relatos sobre la época. Los protagonistas de *Mi vida después* están de acuerdo en cómo contar la historia [...] *El año en que nació* pone en escena el desacuerdo, el conflicto, la imposibilidad de un relato único y, al mismo tiempo, la posibilidad de convivir en ese desacuerdo. La obra es una suerte de experimento social (2016: 13-14).

Las obras incorporan así la historia de los procesos memoriales de los respectivos países, sus diferencias, sus particularidades. Lou Armour se sorprende, a su llegada a Argentina, de la presencia de Malvinas en el espacio público urbano: “Los niños británicos no aprenden sobre esa guerra en el colegio, lo cual es extraño porque fue nuestra última guerra al viejo estilo, en la que peleamos trinchera a

trincheras con bayonetas como en la primera guerra mundial” (Arias, 2018: 64). Esta perspectiva transnacional parece propiciar una puesta en perspectiva y una renovación de la mirada que se dirige a los procesos memoriales propios de cada país y los usos públicos de la memoria. El espacio escénico se ha convertido en un lugar de reflexión en el que el testimonio sirve de base para una reapropiación activa tanto del pasado como de los propios debates que ha suscitado y que llegan a reproducirse, como en la secuencia de la discusión izquierda/derecha en *El año en que nació* (2016: 100-105).

“Remakes” y reenactment: el trabajo sobre la distancia temporal

La práctica del *reenactment* participa activamente en este tipo de trabajo reflexivo sobre los usos del pasado. El dramaturgo suizo Milo Rau, autor de recreaciones de acontecimientos de la historia reciente como *Hate Radio* o *Los últimos días de los Ceaucescu*, afirma la doble voluntad de intervención y reflexión de esta práctica artística: “Los *reenactments* crean situaciones y no son por consiguiente naturalezas muertas y reproducciones como lo querría el prejuicio platónico, sino contextos decisionales” (en Wind, 2016; la traducción es nuestra).⁷ Algo semejante subraya Anne Bénichou, desde el campo de las artes plásticas, cuando define el *reenactment* de acontecimientos históricos como “laboratorio historiográfico” y lo caracteriza como “un proceso de negociación de representaciones históricas, vivas y

7 Sobre los usos del *reenactment* en Milo Rau, ver “L’art du *reenactment* chez Milo Rau” (Wind, 2017). Puede consultarse, igualmente, el “Nouveau manifeste de Gand”, publicado por el nuevo director del NTGent (puede consultarse en línea en <https://vimeo.com/270693465>). El trabajo sobre el *reenactment* y el testimonio son abordados por Rau como un medio para pensar las violencias políticas del siglo XX. A modo de ejemplo pueden mencionarse *Hate Radio*, que se interesa por el papel de la radio Mil colinas en el genocidio ruandés, *La declaración de Brejvik*, que trabaja sobre el asesinato de 69 personas en Noruega por parte de un extremista de derecha, *Los procesos de Moscú*, que se centra en el juicio a las integrantes de Pussy Riot. *La reprise. Histoire(s) du Théâtre (I)* abrió el festival de Avignon 2018.

mediáticas, que no apunta a establecer un consenso sino que busca más bien establecer un diálogo, una divergencia de puntos de vista” (2018; la traducción es nuestra).

Estamos muy lejos aquí de las reconstituciones históricas centradas en la puesta en escena realista y en la búsqueda de un efecto de inmersión en el pasado (Mulhe, 2013: 82), que proponen las reconstituciones de masas de grandes batallas del pasado, juicios, desfiles y otros grandes acontecimientos en Europa o en Estados Unidos. La ilusión de la inmersión descansa en la idea de que es posible anular la distancia que separa a los espectadores del pasado. Pensadas como espectáculos, estas reconstituciones no suelen problematizar las narrativas históricas que vehiculizan.

Frente a esta práctica del *reenactment* se distingue otra, de carácter crítico, que apunta por el contrario a desarmar versiones oficiales o mediáticas de la historia y que subraya más bien la distancia que media entre el pasado y su reconstrucción, concebida como versión. La ilusión de inmersión se rompe en este tipo de *reenactments* a través del uso de procedimientos estéticos que refuerzan el distanciamiento –las invocaciones a Brecht no faltan– y presentan la versión propia como construcción alternativa y como artefacto artístico-político (Caillet, 2013).

Un ejemplo ya célebre de este tipo de *reenactment* es *La batalla de Orgreave*, realizado por Jeremy Deller en 2001 para el centro de arte Artangel y filmado por Mike Figgis para la cadena de televisión Chanel 4. En la ficción documental o documental ficcionalizado *La comuna de París* de Peter Watkins, extenso film de tres horas y media producido entre otros por el canal franco-alemán ARTE, la recreación asume decididamente el anacronismo: los actores miran a la cámara recurrentemente cuando actúan una escena; se utiliza el formato periodístico televisivo para contar la actualidad de 1871; los planos secuencia improvisados están ritmados por la presencia de

carteles explicativos de inspiración brechtiana, que sabotean la ilusión inmersiva.⁸

“Modalidad intermedia entre la representación y la *performance*”, este tipo de *reenactment* “no es una reconstitución sino un modo de retomar el pasado a partir del presente que permite interrogar a la vez la historia y su escritura” (Caillet, 2013: 66; la traducción es nuestra). Situándose en esta línea de *reenactments* artísticos reflexivos, los proyectos documentales de Lola Arias proponen la reconstrucción experimental de un marco en el que el pasado coexiste anacrónicamente con el tiempo presente, un tiempo en el que sigue proyectando sus efectos en él.⁹

En diversas oportunidades la artista define sus proyectos como “experimentos”, introduciendo la idea de que la escena es capaz de hacer aparecer algo que no había podido ser elaborado anteriormente, fuera de su marco. Esto se explica sin duda por el “potencial crítico y catártico” de la re efectuación performativa (Bénichou, 2017: 36)¹⁰ y su capacidad para transformar la experiencia de los actores en material artístico. Arias ha evocado esta cuestión en variadas oportunidades (2016: 10; *Rencontre avec Lola Arias* 2018).

Pero tal vez la función más singular del *reenactment* en estas piezas tenga que ver con la gestión de una distancia temporal que incorpora el largo plazo y cuya misión principal ha dejado de ser la certificación

8 Sobre las propuestas estéticas y políticas de *La batalla de Orgreave* y *La commune*, véase Bovier y Fluckiger (2012), Bovier y Taieb (2012) y Ferrero (2010).

9 En una entrevista publicada durante la puesta de su instalación *Doble de riesgo* en el Parque de la Memoria (2016), Arias reflexionaba a propósito del *reenactment*: “La reconstrucción histórica es casi una industria en Europa: ves gente portando uniformes nazis, comprándose la svástica. Pero claro, trabajan con una idea muy fetichizada del pasado, no es un procedimiento tan reflexivo como el del arte, que en los últimos años empieza a valerle de ese recurso para revivir colectivamente una historia, para ponerla en conflicto y pensar cómo tal episodio nos marcó” (en Wajszczuk, 2016).

10 Arias habla de este efecto en las primeras páginas de *Mi vida después y otros textos* (2016: 11). Lo recuerda también en diversas oportunidades refiriéndose a *Campo minado/Minefield*. Véase por ejemplo la entrevista realizada por el canal Arte a Lola Arias en 2018, *Teatro de guerra. Rencontre avec Lola Arias*, disponible en www.arte.tv/fr/videos/081088-006.

de lo acontecido o el reclamo de justicia, aunque estas dimensiones no estén por supuesto ausentes del conjunto. El *reenactment* favorece un testimonio capaz de conjurar el riesgo de la cristalización de historias repetidas, como afirmaba Gabriel Sagastume (ver supra) que utiliza también el término “cassette” para hablar de esta fijación de la “versión para contar” que se va armando el excombatiente con el correr del tiempo (en Perera, 2018).¹¹

El problema del tiempo atraviesa estas obras y se manifiesta a través de repetidas reflexiones sobre desfases, anacronismos, alteraciones al orden cronológico esperable: “Mi papá se murió antes de que naciera yo –cuenta Carla Crespo–. Tenía 26 años. Cuando yo cumplí 27 pensé: ahora ya soy más vieja que mi papa” (Arias, 2016: 60). Sobre estos juegos de superposición anómalos en términos temporales se centra buena parte de los *reenactments* del ciclo de los hijos. Su carácter fundador aparece con claridad en un recuerdo de la propia Lola Arias, destacado en el comienzo del texto “Doble de riesgo”, que introduce la versión impresa de las obras de la trilogía.

Hay una foto mía en la que debo tener nueve o diez años. Estoy vestida con la ropa de mi madre, tengo sus anteojos de leer y un diario en la mano. En esta foto *estoy actuando de mi madre y representando mi futuro al mismo tiempo* [...] Siempre que miro esa foto me parece que *mi madre y yo estamos superpuestas en la imagen*, como si dos generaciones se encontraran, como si ella y yo fuéramos la misma persona en *algún extraño pliegue del tiempo* (2016: 9; las bastardillas son nuestras).

11 En el ámbito del documental cinematográfico, Claude Lanzmann ponía ya en práctica el recurso de la re efectución al solicitar a algunos de los testimoniantes de *Shoah* (1985) que repitieran los gestos que realizaban en el contexto del campo. Es el caso, por ejemplo, de aquel sobreviviente que estaba obligado a rapar a los prisioneros. Entrevistado por Lanzmann en su peluquería décadas después de los hechos, la palabra no lograba abrirse camino. Lanzmann le pide entonces que repita los gestos que realizaba. Cortando el pelo a uno de sus clientes, el testimonio puede finalmente aparecer.

Los cuerpos adultos de los hijos actuando como dobles de los padres introducen el primer factor de distanciamiento en relación con la posible anulación de la distancia temporal que promete el *reenactment* inmersivo. El mejor antídoto contra la ilusión de verosimilitud de las reconstituciones es la presencia de esos otros jóvenes, que no son los mismos. El prólogo de *Mi vida después* se abre con un anuncio de Liza Casullo: “Me pongo el pantalón [de mi madre] y empiezo a caminar hacia el pasado. En una avenida, me encuentro con mis padres cuando eran jóvenes. Yo joven y ellos jóvenes nos vamos a dar un paseo en moto por Buenos Aires” (Arias, 2016: 21). Si la primera parte de esta cita anuncia la anulación de la distancia –el efecto “máquina del tiempo”–, la segunda parte niega esa anulación al plantear la imposible coexistencia de dos juventudes superpuestas, recurso sobre el que ya trabajaban los collages fotográficos de Lucila Quieto en “Arqueología de la ausencia”.

Los *reenactments* de las obras del ciclo se apoyan en la superposición de dos tiempos y no en la anulación imaginaria de uno de ellos en favor del otro. La metáfora del doble de riesgo es introducida en la obra por Carla Crespo: “Si la vida de mi padre fuera una película, a mí me gustaría ser su doble de riesgo” (Arias, 2016:43), afirma antes de reefectuar, en su lugar, la escena de sus tres muertes, de las tres versiones que Carla fue escuchando hasta sus veinte años. Pero re efectuar no es aquí revivir –puesto que Carla no ha vivido esa escena–, sino imaginar con el cuerpo.

Ya en la reflexión historiográfica, el concepto de *reenactment* aparecía en la pluma de Collingwood para caracterizar una de las etapas de la tarea del historiador. En *The Idea of History*, define el *reenactment* como re efectución del pasado en el presente por parte del historiador quien, apoyándose en fuentes documentales, se libra a un ejercicio de imaginación histórica al interpretar estos materiales. Este trabajo desemboca en una reconstitución (*reenactment*) del acontecimiento pasado. En su lectura de Collingwood, Paul Ricoeur señala el problema que subyace a esta posición en la cual “el historiador no

conoce en absoluto el pasado sino solamente su propio pensamiento sobre el pasado” (1985: 262; la traducción es nuestra). El filósofo detalla la manera como los historiadores contemporáneos se desmarcan de esta posición, juzgada idealista (264). Este debate no es el nuestro aquí. Solo nos interesa destacar que Carla, como tantos hijos “detectives” de las vidas de los padres, se encuentra en una posición análoga a la del historiador de Collingwood: apoyándose en su archivo personal y familiar –las versiones que le ha contado su familia, la carta del partido que ha encontrado–, solo puede imaginar, re actuándolas, las muertes de su padre.

Pero la distancia temporal no se anula en el ejercicio de la re efec tuación; se subraya, por el contrario, a través de la multiplicidad misma de las versiones. El término cinematográfico “remake” completa entonces la categoría de *reenactment*, del que, como vemos, no es un mero sinónimo. Lo que se recrea en estas reactuaciones no es el pasado: son otros relatos. El juego escénico contribuye a reforzar los efectos de distancia: para interpretar la muerte de su padre, Carla se pone una chaqueta militar en el escenario, del mismo modo que otros actores vestían a Fernanda con la camisa de su tío en *El año en que nació* (ver supra). La preparación de la escenografía está a cargo a menudo de los otros actores, que la preparan frente al público: “Los actores traen una mesa con tres sillas. Alejandra se sienta” (2016: 113). El artificio escénico teatral, su maquinaria, sus recursos, están siempre ante los ojos del espectador. El actor que va a encarnar, como un doble, el personaje de su padre o de su madre, narra al mismo tiempo que ejecuta los movimientos, o enmarca su “remake” en un relato, aportando reminiscencias del teatro épico brechtiano a la escena: “Mi mamá sacó su arma y salió disparando hacia adelante porque sabía que la iban a matar. *Alejandra avanza con el brazo simulando un arma y cae muerta*” (114).

¿Qué sucede con el ejercicio del *reenactment* en *Campo minado/ Minefield*? Como en el ciclo de los hijos, la recreación de episodios del pasado tiene un lugar central en este proyecto: los ex combatien-

tes de Malvinas no se limitan a contar o comentar sus experiencias pasadas sino que vuelven a actuar episodios de sus vidas, de su participación en el conflicto. A diferencia de las “remakes” de los hijos, el *reenactment* se apoya en la experiencia vivida. Los cuerpos de los soldados han realizado efectivamente esos gestos.

Sin embargo, como la actriz Elvira Onetto, como los hijos-médiums de sus padres, los ex combatientes también prestan el cuerpo para un desdoblamiento. “Dobles de riesgo” de sí mismos, los ex combatientes de “50 y pico” usan para estas escenas uniformes, gorras, capotes de lluvia desajustados en el tiempo, que muestran el alejamiento temporal más de lo que lo anulan. Del mismo modo funciona la coexistencia, en el escenario, de los cuerpos actuales y los representados en las fotografías familiares o de prensa proyectadas en el sinfín y comentadas por los actores. El recurso al desdoblamiento se materializa en el film *Teatro de guerra*, cuando los ex combatientes se encuentran con sus dobles jóvenes que están poniéndose sus trajes para actuar parte de sus vidas. Pero opera plenamente en *Campo minado/Minefield* también.

El *reenactment* constituye el marco de una experiencia o experimento en el cual se convoca al pasado a partir del presente para producir sentidos y desplazamientos inesperados. Durante la escena de la sesión de psicoterapia realizada por David Jackson y Marcelo Vallejo, esta operación se vuelve manifiesta: el primero actúa su propio papel de terapeuta especializado en estrés postraumático y recibe en su consultorio al ex combatiente argentino. La conversación comienza como una sesión pero termina por desorganizar los papeles inicialmente atribuidos: Marcelo Vallejo invierte la distribución de roles y formula la última pregunta de la entrevista: “¿Y por qué te hiciste psicólogo?” (Arias, 2018: 57). Al mismo tiempo que suscita la rememoración y el testimonio, esta situación de re efectuación escenifica la situación teatral en la cual los roles se componen y se descomponen.

Uno de los más singulares usos del *reenactment* en la obra es el que realiza Lou Armour cuando actúa una escena retomando el testimonio que había dado en 1987 para el documental *Falkland War. The untold story* de Peter Kominsky. Treinta años después cuenta, como lo había hecho en su momento, la muerte de un joven argentino en sus brazos. Las imágenes del documental en el que aparece llorando la muerte del enemigo se retoman en la pieza de 2016 y son comentadas por ex combatiente. Ese testimonio lo había avergonzado en su momento: no se llora la muerte de un enemigo de la patria, explica, pero el enemigo le había hablado en inglés. Ni las lenguas ni los cuerpos estaban en su lugar en aquella escena de 1982, perturbadora no solamente por la muerte del joven sino porque desarmaba la lógica bélica de amigos/enemigos. La pieza de 2016 remonta el tiempo dos veces, una para evocar lo sucedido en 1982, la otra para pensar los efectos de las narraciones nacionales en los sujetos.

María Mulhe propone distinguir, ya no dos tipos de *reenactment*, sino tres. Su reflexión orientará nuestra conclusión. A las grandes reconstituciones inmersivas de los *reenactment* de masas se oponen, como vimos, las reefectuaciones de tipo crítico que buscan en alguna medida rectificar la historia a partir de datos, fuentes o investigaciones alternativas. Las obras de Arias proponen una modalidad de *reenactment* que escapa claramente a la reconstitución inmersiva. Lo hacen exhibiendo sus procedimientos de construcción y desarmando escénicamente los mecanismos de la identificación con el personaje y la catarsis. El efecto catártico del *reenactment* funciona en todo caso para el actor, pero no para el espectador, lo que no obtura la potencia del efecto emocional de las piezas. Pero sus obras tampoco se dan como objetivo corregir, a partir de un esclarecimiento crítico, una versión de la historia oficial o canónica, proponiendo una versión alternativa. Las críticas a los medios o al tratamiento gubernamental de la guerra y los regímenes dictatoriales que aparecen en ellas no son nuevas. Ni *El año en que nació* ni *Campo minado*, probablemente las dos obras más expuestas a la polémica histórica dentro del conjunto,

proponen una nueva versión de lo sucedido en Chile o en la guerra de Malvinas. El espectador que busque saber cómo se posiciona *Campo minado/Minefield* sobre la soberanía de las islas saldrá probablemente decepcionado del teatro. La pregunta es simplemente pertinente para la obra en cuestión. El trabajo realizado por Arias y sus actores se acerca más a la tercera categoría propuesta por Mulhe, la del *reenactment* estético-político. En esta modalidad, afirma,

ya no se trata de [...] acercarse lo más posible al acontecimiento original, tampoco de rectificar políticamente lo que ha sido hecho, dicho o pensado. Se trata por el contrario de definir el marco experimental en el cual el acontecimiento sigue proyectando sus sentidos hoy (2013: 91-92).

En este artículo se ha estudiado entonces la manera de cómo interactúan en las piezas de Lola Arias diversas modalidades temporales vinculadas con distintas prácticas teatrales: el tiempo memorial de la catástrofe convocado por el testimonio de los sobrevivientes permite sentar las bases de una memoria transnacional que descentra los episodios de la historia reciente y las coordenadas que ocupan en las respectivas narrativas nacionales. El tiempo pasado convocado en el *reenactment* subraya la distancia temporal que se amplía entre el acontecimiento catástrofe y la reelaboración presente. La exhibición del anacronismo y el recurso al distanciamiento contribuyen a lograr este efecto. El distanciamiento no supone, sin embargo, la anulación de los afectos. La aparición en escena del cuerpo y la voz del testigo es uno de sus vectores, tal vez el principal. El afecto pasa también, para los propios actores como para los espectadores, por las escenas de pura acción en las que se llega al grito, al ruido estridente, al estallido, en las que los actores corren o saltan o son inundados de ropa. También tocan instrumentos, bailan o cantan. El tiempo presente del hacer teatral, manifiesto ejemplarmente en los momentos de “pura *performance*” teatral o musical, refuerza la construcción de un colec-

tivo de actores en la tarea común y abre el escenario a la posibilidad de la acción conjunta y la transformación de la experiencia dolorosa en creación artística.

Bibliografía

- Agamben, G. (2003). *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin, Homo Sacer III*. Paris: Payot Rivages.
- Arias, L. (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Arias, L. (2017). *Minefield/Campo minado*. London: Oberon Books.
- Assmann, A. (2014). "Transnational memory". *European review, "Transnational Memory in the Hispanic World"*, 22(4), 546-556.
- Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto propio.
- Bénichou, A. (2016). "Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédial". *Intermédialités* (28-29) [en línea]. Consultado el 10/12/18. En <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2016-n28-29-im03201/1041075ar/>
- Bénichou, A. (2018). "Disputer son rôle dans l'histoire: le reenactment dans les pratiques et les institutions de l'art contemporain". Colloque Cérisy *Reenactment/reconstitution*. Refaire ou déjouer l'histoire? [en línea]. Consultado el 20/03/19. En <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/5546>.
- Brownell, P. (2009). "El teatro antes del futuro: sobre 'Mi vida después' de Lola Arias". *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral* (10). [en línea]. Consultado el 14/09/18 en <http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero10/articulo/210/el-teatro-antes-del-futuro-sobre-mi-vida-despues-de-lola-arias.html>.
- Brownell, P. (2013). "Teatro documental y utopía realista: formulaciones canónicas y proyecciones actuales". *III Congreso internacional Cuestiones críticas* [en línea]. Consultado el 20/01/19. En http://www.celarg.org/int/arch_publici/brownell_pamelacc.pdf
- Basile, T. (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Córdoba: EDUVIM.

- Bovier, F. y Taieb H. (2012). “Le théâtre performatif et les reportages de ‘politique-fiction’ de Peter Watkins”. *Décadrages* (20) [en línea]. Consultado el 21/04/19. En <http://journals.openedition.org/deca-drages/225>.
- Bovier, F. y Fluckiger, C. (2012). “Le langage de l’action politique dans *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins: «selmaire et utopie»”. *Décadrages* (20) [en línea]. Consultado el 21/04/19. En <http://journals.openedition.org/deca-drages/225>.
- Burello, M. (2011). “La Shoah puesta en escena. El ‘teatro documental’ y las primeras representaciones del Holocausto en Alemania”. *Revista de Estudios sobre Genocidio*, 5, 72-85.
- Caillet, A. (2013). “Le re-enactment: refaire, rejouer ou répéter l’histoire?”. *Marges* (17) [en línea]. Consultado el 10/09/18. En <http://marges.revues.org/153>.
- Derrida, J. (2005). *Poétique et politique du témoignage*. Paris: Editions de l’Herne.
- Ferrero, A. (2010). “*La batalla de Orgreave*. Entre el simulacro, el teatro de masas y el cine político”. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences* [en línea] (25), 127-149. Consultado el 8/4/19. En: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18112179007>.
- Gatti, G. (2008). *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Trilce.
- Mulhe, M. (2013). “*Reenactments* du pouvoir. Remarques sur une historiographie médiale”. *Rue Descartes*, 77, 82-93 [en línea]. Consultado el 01/09/18. En <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-1-page-82.htm>.
- Oberti, A. y Pittalguga, R. (2006). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Oberti, A. y Pittalguga, R. (2008-2009). “Memorias y testigos. Una discusión actual”. *Políticas de la Memoria* (8/9), 41-50.
- Perera, V. (2018). “Un caleidoscopio de Malvinas. ‘Campo minado’ y ‘Teatro de guerra’ de Lola Arias”. *Transas. Artes y letras de América*

- Latina*. UNSAM [en línea]. Consultado el 5/4/19. En <http://www.revistatransas.com/2018/09/27/campominado/>.
- Pinta, M.F. (2013). “Efectos de presencia y *performance* en el teatro de Lola Arias”. *Revista brasileira de Estudos da Presença*, 3, 706-726.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique.
- Rancière, J. (2018). *Les temps modernes. Arts, temps, politique*. Paris: La Fabrique.
- Richard, N. (1994). *La Insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Ricoeur, P. (1985). *Temps et Récit 3. Le temps raconté*. Paris: Le Seuil.
- Roudinesco, E. y Plon, M. (1997). *Dictionnaire de la psychanalyse. Nouvelle édition augmentée*. Paris: Fayard.
- Rouso, H. (2012). *La dernière catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain*. Paris: Gallimard.
- Wajszczuk, A. (2016). “Las provocaciones de Lola Arias” (Entrevista). *La Nación revista*. Consultado el 02/01/19. En <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/las-provocaciones-poeticas-de-lola-arias-nid1935550>.
- Weiss, P. (1976). *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen.
- Wind, P. (2016). “L'art du *reenactment* chez Milo Rau”. *Intermédialités* (28-29) [en línea]. Consultado el 31/03/19. En <https://doi.org/10.7202/1041080ar>

POTENCIAS POLÍTICAS DE LA FICCIÓN

Los pichiciegos y la máscara del testimonio

Rodrigo Montenegro

Sobre *Los pichiciegos* se tejió un mito fundado en la velocidad, la droga y la anticipación; variables extraliterarias que rodean un acto de creación narrativo e inscriben, aunque veladamente, su potencia política.¹ Carlos Gamerro sostiene que estas variaciones sobre el tiempo de escritura, los gramos de cocaína y la irrupción de una novela

1 Tal como sostiene Agamben, siguiendo a Deleuze, “el acto de creación tiene una relación constitutiva con la liberación de una potencia” (2016: 37). Más específicamente, el filósofo argumenta que “la potencia que el acto de creación libera debe ser una potencia interna al mismo acto, como interno a él debe ser también el acto de resistencia. Sólo de esta forma la relación entre resistencia y creación, y entre creación y potencia, se vuelven comprensibles” (37). El acto de creación no puede ser comprendido simplemente como un paso de la potencia a la actividad, sino que se constituye en la relación entre potencia e inoperosidad, es decir, la potencia-de-no, esto es, de resistir el paso al acto, relación que Agamben rastrea desde Aristóteles. De modo que, en un pleno sentido agambeniano, la potencia política del texto literario resulta, paradójicamente de la negación del acto político –tal como escribiera Foucault: “No hacer política”–; la ficción que incorpora de modo explícito el lenguaje, las identidades, los acontecimientos de la vida política sería, en un sentido estricto, la suspensión del acto político. Sin embargo, su traspaso hacia el arte como acto de creación constituye un giro hacia la vida contemplativa, es decir, hacia una reflexividad constitutiva del pensamiento. De esta forma, “Política y arte no son tareas ni ‘obras’ solamente: nombran, sobre todo, la dimensión en que las operaciones lingüísticas y corpóreas, materiales e inmateriales, biológicas y sociales, se desactivan y se contemplan tal cual son. [...] Y aquello que la poesía acomete con la potencia de decir, la política y la filosofía deben acometerlo con la potencia de actuar. Haciendo inoperosas las operaciones económicas y sociales, muestran qué es lo que puede un cuerpo humano, lo abren a un nuevo posible uso (49).

fraguada en la efervescencia de los acontecimientos, forman parte de una leyenda de escritura, y por lo tanto, deben ser entendidos en su carácter ficcional. Por ello, resulta fundamental comprender que la novela de Fogwill se rebelaba contra la secuencia esperable, lógica, para todo relato de guerra –en caso de que el sobreviviente, tal como escribiera Benjamin, pudiera romper el silencio del campo de batalla–; es decir, primero la experiencia traumática, quizás el testimonio, luego la elaboración del relato. Sin embargo, la ficción altera esta casuística, quizás con un objetivo: advertir que este régimen ficcional ya era elaborado, según advertía el propio Fogwill en el prólogo, por los mecanismos del poder y la opinión pública argentina durante los primeros años de la década del '80. En este mismo sentido, Gamarro sostiene que “La Guerra de Malvinas [...] fue ficción antes de ser historia. Una ficción urdida por la Junta Militar y por el periodismo cómplice [...] admirablemente resumida en las tapas de la revista *Gente*” (2015: 441). Contra esa ficción del poder y los medios *Los pichiciegos* elaboró un ejercicio distorsivo sobre una realidad previamente deformada (y cristalizada) por los dispositivos de propaganda.

Sin embargo, la escritura veloz –marca registrada de la pose fogwilliana– no se explica tan sólo por la premura de una publicación antes del esperado final de la guerra; también, más específicamente, demuestra una voluntad de aparición previa, o al menos simultánea, a los libros de testimonios. En efecto, el primer libro de testimonios de soldados de Malvinas, *Los chicos de la guerra* de Daniel Kon, se escribe a partir de entrevistas realizadas apenas terminada la guerra y se publica editado por Galerna en agosto de 1982; “para cuando sale *Los pichiciegos*, en diciembre de 1983, ya lleva once ediciones” (Gamarro, 2015: 445). Al libro de testimonios de Kon le suceden otros que componen el cuadro periodístico del conflicto; en 1982 *Así lucharon* de Carlos Túrolo, editado por Sudamericana; en mayo de 1983, *Una cara de la moneda* de Paul Eddy, Magnus Linklater y Peter Gilman traducción de *The Falklands War* (editado en Londres, 1982); en agosto de 1983, *Malvinas. Testimonio de su gobernador*, de Carlos

Túrolo; en septiembre de 1983 *Malvinas. La trama secreta*, de Oscar Cardoso, Ricardo Kirschbaum y Eduardo Van der Kooy. Con todo esto, queda claro que la ficcionalización del testimonio elaborada en *Los pichiciegos* deber ser interpretada como un rasgo específico de su potencia crítica. Tal como sostiene Victoria Torres, tanto Fogwill como Perlongher “abordaron el conflicto del Atlántico Sur en textos ficcionales y [...] al hacerlo, recurrieron a la estructura del testimonio” (2016: 182-183). Sin embargo, en Fogwill esta estructuración narrativa debe considerarse como máscara y práctica crítica, dado que el objetivo último de la irreverente escritura fogwilliana es corroer la figura del testigo editado y consumido en la prensa; es decir, parte de una política literaria esgrimida contra el relato oficial del Estado y, especialmente, contra los aparatos mediáticos. Para Fogwill, discípulo de Eliseo Verón, el verdadero enemigo no es la guerra como hecho empírico, sino el leguaje y las operaciones tácticas de los medios, su *doxa* deformante consumida sin registro de las modulaciones ideológicas y, en última instancia, la industria editorial que procesa los restos de materia verbal (corporal) de los testigos en vistas a su compra-venta en el mercado del libro.

Arriesgo como hipótesis que al leer en *Los pichiciegos* (1983) una representación contracultural del testimonio, o mejor, un texto que adopta la máscara del testimonio para desplegar una versión distorsiva, anticipatoria, especulativa de la guerra y sus consecuencias en la sociedad argentina, es posible considerar el alcance de una política literaria inmanente elaborada como respuesta crítica a los consensos de la política, en tanto ejercicio del poder, y de una literatura torpemente anclada en un uso mimético de los artefactos de la ficción. Al mismo tiempo, a través de la voz construida en el soporte del testimonio ficcional se inscribe una memoria no oficial, subterránea aunque latente, sobre las experiencias políticas de la década del ‘70 y los mecanismos represivos del Estado. Fogwill describe desde la modulación literaria, aunque de modo explícito, los mismos horrores denunciados por Walsh en su Carta abierta de 1977; es decir, un plan

sistemático de represión, asesinato, desaparición forzada de personas y la apertura hacia una economía neoliberal en la cual se implican la violencia política y la administración de la pobreza.

Los pichiciegos se instala en una guerra de lenguajes; parte de la construcción imaginaria del conflicto en Malvinas para derivarse hacia los temas que comenzarán a ser fundamentales en el debate político de la transición democrática; esto es, el papel de la guerrilla, los operativos represivos, la figura de los desaparecidos y el restablecimiento de un orden formal para la vida política constitucional. Si la escritura de Fogwill puede ser entendida, en parte, como una renovación del realismo tal como señalaba Sarlo,² la singularidad de su estética no puede ser interpretada desde la ingenuidad y la ilusión del referente; evaluación que coincide con Graciela Speranza, quien advierte en la novela la construcción paradójica de una “fantasmagoría hiperrealista” (2012: 423).³ En efecto, el estilo narrativo de Fogwill dispone la construcción de una realidad imaginaria e ideológica sobre la cual ensaya aproximaciones y registros del habla argentina. Ya se tome como objeto las causas y genealogías de la guerra o la con-

2 Sostiene Beatriz Sarlo: “*Los pichiciegos* todavía debe ser leída como la gran novela realista de los ochenta, aunque decir eso sea bastante poco porque los ochenta quizás tengan sólo esa novela realista, escrita como hoy puede pensarse el realismo: una situación completamente imaginaria cuyos hilos se prolongan hasta tocar las coordenadas verdaderas de la guerra. Una irrealidad ideológica y culturalmente verosímil, sobre todo porque la lengua de *Los pichiciegos* tiene un ajuste preciso, marcas sociales nítidas (una especie de lumpen-Hemingway) y describe con una frialdad de manual técnico delirante” (2001: 27).

3 Argumenta Speranza sobre *Los pichiciegos*: “Contrarrelato fundacional de la guerra que contó la dictadura, doble oscuro de los valores nacionales que insuflaban la ‘gesta patriótica’, *Los pichiciegos* crea una comunidad sumergida que es una versión reducida o aumentada de la sociedad argentina, con su mito de origen fundado en el cisma de ‘los vivos’ y ‘los boludos’, sus autoridades despóticas, su protocapitalismo salvaje, su masculinidad exaltada, su identidad nacional corroida, sus aedas populares que cuentan películas y chistes de judíos (Manuel y Acevedo, homenaje irreverente a Puig y a Borges), y hasta su propio lunfardo: ‘los pichis’, ‘los muertos’, ‘los fríos’. Ángeles bufos del revés perverso de la historia política argentina, *los pichiciegos* suman los muertos de un bombardeo a los desaparecidos de la dictadura (‘guerra sucia’ y ‘guerra limpia’ son la misma cosa en el recuento), anticipan el cinismo de la cruzada neoliberal y la corruptela menemista y hasta el ‘que se vayan todos’ del 2001” (2012: 423).

versación banal de los desertores, *Los pichiciegos* despliega la contracara de cualquier reglamentación institucional de la palabra; frente al documento y el testimonio, la novela compone un lenguaje literario que atenta contra los dispositivos del registro oficial y la mercancía informativa de los medios.

De esta forma, las voces de los personajes incorporan a la trama ficcional referencias y discursos que exceden el contexto específico de Malvinas. Esta instancia discursiva es consecuente con el horizonte teórico que rige la escritura de Fogwill, es decir, exponer a través del texto narrativo una percepción explícita de los entramados del poder y de los mecanismos que permiten advertir su circulación social. La guerra y la política se presentan, entonces, como dispositivos complementarios. Para hacer ingresar estos discursos, el texto se propone como un artefacto que reúne en la lógica del rumor una variedad de teorías y supuestos sobre una realidad política ocluida; de modo que la novela reúne elementos de la historia política argentina de la década del '70, especialmente la militancia revolucionaria y los operativos represivos del Estado.⁴ Sin embargo, la incorporación de estas referencias se realiza a través del lenguaje modulado con el tono de una *doxa* difusa que comenta los hitos de una historia reciente y atroz: “–Videla dicen que mató a quince mil –dijo uno, el puntano. –Quince

4 El marco histórico de referencias contextuales elaboradas en la novela se hace más complejo al incorporar el discurso sobre las luchas revolucionarias. Delineadas dentro de una deriva confusa en la que intervienen nombres propios, sucesos e ideologías, estos índices operan como fragmentos de una historia dispersa en el discurso social. Así, junto a la mención del “Operativo Independencia”, se especula en torno al número de “fusilados-desaparecidos”, indagando en las causas de esas muertes para componer un relato desfigurado de la militancia política y las organizaciones guerrilleras. Este cuadro histórico termina de configurarse, especialmente, a través de los nombres de Santucho y Firmenich, los cuales operan como designadores que concentran el sentido histórico-referencial del relato: “En Tucumán –contaba el tucumano–, cuando venía Santucho para el 17 de octubre, llegaba con trescientos Peugeot 504 negros, cada uno con cinco monos adentro y desfilaban” (2012: 81). Las actividades del ERP se distorsionan, se mezclan fechas y nombres en un discurso que intenta dimensionar el escenario de una lucha revolucionaria. Sin embargo, la precisión de las alusiones a la realidad histórica importa menos que su incorporación al relato. En sentido análogo, el texto refiere las operaciones de Montoneros, a través de la figura de Firmenich.

mil... ¿no puede ser! –¿Cómo, Videla? –preguntó el Turco, dudaba. – Sí, Videla hizo fusilar a diez mil–dijo otro. –Salí, ¡estás en pedo vos...! –dijo Pipo–” (2012: 77). La barbarie desatada por el régimen del ‘76⁵ se incorpora explícitamente, sin encriptaciones literarias, a través de un discurso llano que apela al diálogo hiperrealista para introducir la visión más cruda del terrorismo de Estado:

–Yo sentí que los tiraban al río desde aviones.

–Imposible –dijo el Turco, sin convicción.

–No lo creo, son bolazos de los diarios –dijo el pibe Dorio, con convicción.

–Yo también había oído decir que los largaban al río desde los aviones, desde doce mil metros, pegas en el agua y te convertís en un juguito espeso que no flota y se va con la corriente del fondo –indicó el Ingeniero (2012: 79).

La ficción narrativa es el soporte que hace manifiestos los métodos del terrorismo de Estado; la categórica referencia a los “vuelos de la muerte” se construye en el registro de la duda, como si la aproximación a la verdad fuera consecuencia de las convicciones de quien la enuncia. En todo caso, apelando a una fingida incertidumbre, se enuncia una de las prácticas sistemáticas durante la represión des-

5 En este aspecto, el temprano estudio de Richard Gillespie –editado originalmente por Oxford University Press, Nueva York, 1982– resulta contundente; siguiendo un informe de Amnesty International titulado “Testimony on Secret Detention Camps in Argentina” (Londres, 1980), se describe la utilización del terrorismo de Estado como método sistemático, el cual formó parte de una “nueva infraestructura represiva” (1987: 297) no conocida por las organizaciones políticas y los grupos guerrilleros: “campos de concentración oficialmente autorizados pero clandestinos, centros de tortura, y unidades especiales basadas en las tres fuerzas militares y en la policía, cuya misión era la de secuestrar, interrogar, torturar y matar” (297). En 1984 –cuatro años después del informe Amnesty International– durante la presidencia democrática de Ricardo Alfonsín, y como resultado del trabajo de la CONADEP, serán sistematizados los testimonios de las víctimas del terrorismo de Estado y difundidos en el informe *Nunca más*.

atada a partir de 1976.⁶ El carácter dialógico del texto produce una dispersión de las certidumbres; la verdad histórica no se encuentra enunciada en sentido unívoco y definitivo en ninguna voz privilegiada. A través de la composición dialógica, el texto se acerca a la posibilidad de nombrar los episodios y las referencias que componen la experiencia represiva. El texto de Fogwill nombra a la dictadura, a sus crímenes y consecuencias políticas, pero lo hace sin certidumbres, disponiendo de un mosaico de voces en diálogo. La voz y la verdad de la historia se encuentran fragmentadas.

Esta segmentación se traslada a la división entre desertores y oficiales, enfrentando los sistemas jerárquicos de la institución y su contracara en la clandestinidad. Esta dualidad propone una corrosiva crítica a las jerarquías que organizan el ejército y, por extensión, el

6 La primera referencia al procedimiento genocida de la Armada aparece en la "Carta abierta a la Junta Militar" de Rodolfo Walsh, de marzo de 1977; allí escribía: "Veinticinco cuerpos mutilados afloraron entre marzo y octubre de 1976 en las costas uruguayas, pequeña parte quizás del cargamento de torturados hasta la muerte en la Escuela de Mecánica de la Armada [...] En esos enunciados se agota la ficción de bandas de derecha, presuntas herederas de las 3 A de López Rega, capaces de atravesar la mayor guarnición del país en camiones militares, de alfombrar de muertos el Río de la Plata o de arrojar prisioneros al mar desde los transportes de la Primera Brigada Aérea 7, sin que se enteren el general Videla, el almirante Massera o el brigadier Agosti. Las 3 A son hoy las 3 Armas, y la Junta que ustedes presiden no es el fiel de la balanza entre 'violencias de distintos signos' ni el árbitro justo entre 'dos terrorismos', sino la fuente misma del terror que ha perdido el rumbo y sólo puede balbucear el discurso de la muerte" (2010: 10-11). Elizabeth Jelin, en "Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad", sintetiza la exposición pública de los vuelos durante la década del '90 a través de la recepción de la entrevista realiza por Horacio Verbitsky a Adolfo Scilingo y sus consecuencias: "En 1995, año del décimo aniversario del juicio, la escena política y cultural de la Argentina se vio sacudida por la confesión de un marino acerca de cómo se llevaban a cabo las desapariciones: vuelos sobre el río de la Plata, en los cuales se tiraban al agua a prisioneros que aún estaban vivos, previa inyección de tranquilizantes. Si bien muchos sabían ya de la existencia de esta metodología de desaparición, era la primera vez que alguien que había participado directamente en la represión confesaba lo que se había hecho y cómo se había hecho. No había un tono de arrepentimiento, solamente una confesión para reconocer la verdad. La confesión llegó a los medios masivos, especialmente a la televisión, convirtiendo estos pedazos de información en parte de las noticias cotidianas. Este revuelo mediático provocó una respuesta institucional a estas confesiones por parte del general Balza, comandante en jefe del Ejército, quien reconoció que esa institución había cometido crímenes y pidió perdón a la población en abril de 1995" (2005: 549-550). El marino en cuestión, Adolfo Scilingo, fue entrevistado por Horacio Verbitsky (1995).

Estado como sistema que instituye y ordena legitimidades. La materialización de estas diferencias se realiza desde un punto de vista lingüístico; es en el lenguaje donde se establecen las jerarquías entre los sujetos:

Los tipos llegan a oficiales y cambian la manera. Son algunas palabras que cambian: quieren decir lo mismo –significan lo mismo pero parecen más, como si el que las dice pensara más o fuese más. Tiene que haber una guerra para darse cuenta de esto (2012: 101).

Un posicionamiento específico en la escala de mando implica una adecuación y una modulación particular del lenguaje. Estas mutaciones de la lengua son una constante en la poética socio-semiológica de Fogwill; de ahí su interés por el registro de esas variaciones, dado que es en la lengua donde se ejerce el poder, y por lo tanto, donde puede identificárselo. Construir una narración de voces, al modo Puig, habilita la posibilidad de señalar el carácter coercitivo del lenguaje elaborado en los términos de una disputa simbólica. Esta disputa se hace visible en el marco testimonial que oficia como máscara narrativa; y en efecto, el único “Pichi” sobreviviente se configura como el informante anómalo, cuya voz ingresa al texto en la figura del testigo:

Y el tipo hablaba. Que éramos como el ejército de San Martín. “Heroicos”, repetía. Que la batalla terminaba, que ahora se iba a ganar la guerra por otros medios, porque la guerra tenía otros medios: “La diplomacia, la contemporización”, decía, y que nosotros íbamos a volver a los arados y a las fábricas (imagínate vos las ganas de arar y fabricar que traían los negros), y que ahora, luchando, nos habíamos ganado el derecho a elegir, a votar, porque íbamos a votar (imagínate las ganas de ir a votar y de elegir entre alguno de esos hijos de puta que estaban en los ministerios con calefacción mientras abajo los negros se cagaban de

frío) y que íbamos a participar de la riqueza del país, porque ahora se iba a compartir, o a “repartir”, dijo, y que ése era otro derecho que los soldados se ganaron en la guerra, y uno lo oía y pensaba: “¿Por qué no empezará él reparando el paraguas?” (214-215).

La voz del sobreviviente reproduce e interviene el discurso del oficial, lo hiende e instala una querella que traslada la violencia de la guerra hacia la violencia social. La ironía sobre el pasado heroico del ejército argentino y el legado sanmartiniano se vacía de contenido en el presente de una derrota, especialmente, cuando la guerra se plantea como el recurso político de una dictadura impopular. Luego, el discurso se abre hacia el espacio político para tematizar el fin de la dictadura y el retorno democrático; es decir, la posibilidad del voto y el trabajo como medio para “participar de la riqueza del país”. Las ideas democráticas se plantean como la ironía máxima en la boca de un coronel derrotado y dejan entrever exactamente sus opuestos: la inutilidad del voto como herramienta de transformación política, y la continuidad de un proceso de reorganización del Estado en el cual se salvaguarda el patrimonio económico, sin posibilidad de intervenir en un verdadero reparto de la riqueza. Esa visión descarnada se materializa en una disputa de lenguajes entre el discurso institucional del coronel y el discurso corrosivo del soldado, quien representa, al mismo tiempo, metonímicamente a la totalidad de una masa popular identificada a partir de la fórmula que instala una explícita dimensión simbólica: “los negros de abajo”. Así, el discurso del Pichi, testigo y sobreviviente plantea la subversión del relato triunfalista de la oficialidad.

Clarie Lindsay señala, como posibilidad para una lectura renovada de la novela, advertir a través de Deleuze un giro afectivo en el cual se analicen las figuraciones de la vergüenza en oposición al orgullo nacional desplegado por el discurso de Estado. Esta “economía de la vergüenza”, tal como sostiene Lindsay, que parte del “testimonio de Quique grabado por un sociólogo-autor /alter ego de Fogwill trans-

forma [la novela] en una batalla entre una realidad frágil y las posibilidades de la ficción” (2016: 209). Este punto, creo, es central. Si existe un problema de afecciones en el texto fogwilliano, una vacilación entre realidad y potencia de la ficción, esta se encuentra en los modos en que la política y la lengua argentina –en caso de que exista– afectan su escritura. Por un lado, el estilo singular, anómalo (demasiado alegórico para ser realista, demasiado realista para ser experimental) compone un realismo sociológico, discontinuo, ideológico y alucinado, que Fogwill ha ensayado en sus relatos breves desde *Mis muertos punk* y que alcanza toda su potencia en *Los pichiciegos*. Asimismo, desde las lecturas de Sarlo en adelante, la crítica ha señalado en la novela una dimensión materialista que hace del texto de Fogwill una suerte de ensayo sobre la económica de la nación, sus febriles ensoñaciones nacionalistas y el ejercicio del terror o la guerra como política de Estado. Resulta interesante insistir en ese minucioso trabajo narrativo enfocado en las condiciones materiales de supervivencia de los pichis, saltando el carácter anecdótico para leer en él un significativo polivalente. Es decir, a través de los “pichis”, la ficción despliega unas formas precarias de vida desnuda en el territorio mismo de una imaginación literaria que, sin embargo, se resiste a alejarse de las condiciones materiales y políticas desde las cuales emerge una lengua y se degrada la vida. Por lo tanto, siguiendo a Foucault, Agamben y Deleuze, creo advertir en *Los pichiciegos* una pragmática literaria contra la biopolítica en tanto tecnología específica de las sociedades disciplinarias y regularizadoras. Los cuerpos sin rostro de los pichis (semejantes a mulitas, topos, lombrices) son el cuerpo desnudo del sacrificio social y político en aras de la abstracta reconstrucción de identidad común para una sociedad sometida a mecanismos ilegales de represión y sumisión llevados a cabo por las “fuerzas del orden”. Al trasladar la experiencia de la guerra al plano de la ficción disruptiva, *Los pichiciegos* se convierte en una investigación crítica sobre los supuestos que garantizan el orden de la vida en comunidad. Desde

Fogwill, tanto la guerra como la política se presentan como ejercicios de poder en un pleno sentido foucaultiano.⁷

Otra consecuencia de la mirada distorsiva propuesta por Fogwill se encuentra en los acontecimientos enfocados por la narración. No se elige representar episodios de combates, sino describir los modos de la supervivencia en Malvinas. *Los pichiciegos* es la narración de una vida en estado de guerra alejada de toda épica. La perspectiva anti-heroica de la escritura se detiene en los pormenores de esa vida precaria; en las estrategias de los desertores para conseguir alimentos, en las necesidades de un refugio seguro en la clandestinidad. Resulta evidente que no hay una “Gesta de Malvinas”, ya que no hay héroes sino sujetos que regresan a un estado animalizado; individuos que intentan desafortunadamente sobrevivir a cualquier precio, inclusive (y sobre todo) traicionando a la propia nación por la que deberían combatir. Para Fogwill, escribir contra la guerra implica, necesariamente, mostrar el absurdo de una vida reducida a un estado de precariedad:

Ni cara tenían: hinchados –sería por el humo de la estufa–, la barba crecida, los ojos secos y muy hundidos, el pelo duro como un cuero arriba de la cabeza y los pómulos rojos, como tienen los monos, escaldados del frío y por las quemaduras de la época en que se inició la guerra.

La cara, donde no era barba o paspadura, era piel negra, encostrada con una mezcla de la grasa que se usó para el frío y la arcilla de abajo (2012: 170).

El fragmento recupera la única descripción física de los personajes, y formula una mirada que anula las singularidades; luego, habrá

7 Puede interpretarse la noción de “poder” desde el sentido foucaultiano; es decir, como el ejercicio diseminado de la represión en el entramado socio-institucional. En este sentido, la narración explota el principio de la “microfísica del poder” descrita por Foucault: “el poder político [...] tendría el papel de reinscribir, perpetuamente, esta relación de fuerza mediante una especie de guerra silenciosa, de inscribirla en las instituciones, en las desigualdades económicas, en el lenguaje, en fin, en los cuerpos de unos y otros” (1992: 144).

voces y disputas, pero no identidades reconocibles como individuos, sólo algunos nombres vinculados al ejercicio del poder. No hay caras, sino el dibujo de una humanidad conducida a un estado primitivo; esa descripción, “barba”, “cuero”, y “pelo duro” figura una vida que la guerra ha reconfigurado hacia la barbarie. La comunidad clandestina de la “Pichicera” ensaya la posibilidad material y concreta de un regreso a un estado salvaje de existencia, es decir, una vida desnuda y animalizada. Fogwill subraya esta indistinción entre lo humano y ese exceso que lo liga hacia lo animal en su pulsión por la supervivencia; pero lo realiza, creo, con un efecto pragmático, esto es, revelar la dimensión política que subyace en la guerra (como en toda tecnología de disciplinamiento). En efecto, la iluminación crítica del texto ataca la *doxa* pacifista anti-bélica para restablecerla dimensión política y material de una violencia impuesta sobre los cuerpos. Siguiendo a Agamben, es en el cuerpo donde se advierte el ejercicio pautado y paradigmático de la política en su dimensión “biopolítica”.⁸ En definitiva, la guerra –escenario donde la violencia organiza los parámetros y las claves básicas de la vida– crea las condiciones para una experien-

8 En *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida* Agamben sostiene, a través de sus lecturas de Michel Foucault y Hannah Arendt, su tesis del carácter “biopolítico” del ejercicio del poder; en este sentido, advierte en el campo de concentración el paradigma biopolítico moderno: “El campo, al haber sido despojados sus moradores de cualquier condición política y reducidos íntegramente a nuda vida, es también el más absoluto espacio biopolítico que se haya realizado nunca, en el que el poder no tiene frente a él más que la pura vida sin mediación alguna. Por todo esto el campo es el paradigma mismo del espacio político en el punto en que la política se convierte en biopolítica y el *homo sacer* se confunde virtualmente con el ciudadano. La pregunta correcta con respecto a los horrores del campo no es, por consiguiente, aquella que inquiriere hipócritamente cómo fue posible cometer en ellos delitos tan atroces en relación con seres humanos; sería más honesto, y sobre todo más útil, indagar atentamente acerca de los procedimientos jurídicos y los dispositivos políticos que hicieron posible llegar a privar completamente de sus derechos y prerrogativas a unos seres humanos, hasta el punto de que el realizar cualquier tipo de acción contra ellos no se considera ya como un delito (en este punto, en efecto, todo se había hecho verdaderamente posible)” (2006: 217-218). En efecto, la noción de “nuda vida” elaborada por Agamben no es considerada como un hecho extrapolítico natural “sino el producto de una decisión política soberana” (218). En este sentido, “la esencia del campo de concentración consiste en la materialización del estado de excepción y en la consiguiente creación de un espacio en el que la nuda vida y la norma entran en un umbral de indistinción” (221).

cia que parecen situarse en un estado pre-histórico. Y de hecho, esa regresión hacia a la (edad de) piedra se hace explícita y literal en el final de la novela.

la nieve va a ir derritiéndose y el agua y el barro de la nieve rellenarán todos los recovecos que por entonces queden de la Pichicera. Después las filtraciones y los derrumbes harán el resto: la arcilla va a bajar, el salitre de las napas subterráneas va a trepar y los dos ingleses, los veintitrés pichis y todo lo que abajo estuvieron guardando van a formar una sola cosa, una nueva piedra metida dentro de la piedra vieja del cerro (2012: 250).

Esa caverna que ha sido la “Pichicera” termina por disolverse para, literalmente, fundirse y regresar a la piedra. En el final, todos los elementos se igualan –agua, barro, nieve, arcilla, salitre y cuerpos humanos– dando forma a “una nueva piedra” que involuciona la vida humana hacia un estado elemental. Esa imagen final coloca en el centro de una guerra moderna una imagen de la prehistoria, donde los elementos primarios de la vida se arrastran hacia la solidificación mineral. No es menor que esta reducción incluya tanto a argentinos como a británicos, ya que no hay distinción en el proceso de degradación de la vida. Este retroceso hacia un estado primitivo habilita una lectura que, anclada en la violencia de la guerra como referente inmediato de la escritura, traza una vinculación con la violencia del lenguaje que nombra y planifica un destino colectivo. En este sentido, el proyecto narrativo que impulsa la escritura de Fogwill se opone deliberadamente a cualquier consenso de la razón. No hay pacifismo ni nacionalismo, tampoco realismo mimético, dado que la escritura literaria se sustrae a cualquier apropiación taxativa, unidireccional; en su lugar la ficción de la comunidad clandestina y la supervivencia se demuestra cabalmente como una “antropología especulativa” (Saer1997: 16). La escritura de Fogwill se propone un recorrido al-

ternativo, atravesado por un cinismo filosófico que se antepone a cualquier pensamiento regularizado. Su lengua literaria es inmediatamente política, sin mediación, puro desborde de vida animalizada, pulsional, desnuda, correlato contradictorio del pensamiento y el lenguaje de la política (y la literatura) representativa.

Entonces, la pregunta final sería, ¿cuál es el alcance del falso testimonio fogwilliano? El título original de la primera edición en 1983 – de la Flor–, *Los Pichy-ciegos. Visiones de una batalla subterránea*, quizás habilite una respuesta. La guerra narrada por la novela se instala en la oscuridad de una cueva malvinense para describir una batalla anterior a la existencia de cualquier posibilidad de cultura política. En este sentido, el lenguaje novelesco de Fogwill es deliberadamente anti-platónico, o si es posible, pre-platónico. Si el filósofo trazó las posibilidades del conocimiento humano en la alegoría de la caverna (punto de partida para la organización racional de las ciudades), Fogwill encuentra en la guerra moderna la forma más precisa de la deconstrucción del lazo social. Se fragmenta, entonces, todo contrato cimentado en la igualdad y la razón, en su lugar la política se realiza como imposición de la fuerza y manipulación de los cuerpos. Si en la caverna platónica los hombres, aún encadenados, podían identificar formas sensibles y conjeturar ideas arquetípicas, en la caverna fogwilliana se imponen las condiciones materiales de una vida precaria. La máscara del testimonio se convierte, entonces, en una modalidad del conocimiento: la alucinación especulativa.

La incómoda palabra de Fogwill –en su literatura y en sus publicaciones en prensa durante la década del 80– intentó desmontar los canales efectivos a partir de los cuales el poder conduce la vida hacia el sacrificio –en el campo clandestino de concentración, o de la trinchera en el Atlántico sur–, dejándole mínimos resquicios para la supervivencia. Vida animal, vida desnuda: formas sacrificiales que se insertan como potencias políticas de la ficción en la lengua literaria.

Bibliografía

- Agamben, G. (2006). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2016). “¿Qué es un acto de creación?”. En *El fuego y el relato* (pp. 35-50). Madrid: Sexto Piso.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
- Gamero, C. (2015). “Rodolfo Fogwill: *Los Pichiciegos* o la guerra de las ficciones”. En *Facundo o Martín Fierro: Los libros que inventaron la Argentina* (pp. 441-448). Buenos Aires: Sudamericana.
- Gillespie, R. (1987). *Soldados de Perón. Los montoneros*. Buenos Aires: Grijalbo.
- Jelin, E. (2005). “Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad” en Suriano, Juan Daniel [et al.] *Dictadura y democracia: 1976-2001. Nueva Historia Argentina. Volumen 10*. Buenos Aires: Sudamericana, 507-557.
- Torres, V. (2016). “Más cerca del cañón que del canon: las primeras ficciones de la guerra de Malvinas”. En Semilla Durán, M. [et.at.]. *Relatos de Malvinas: paradojas en la representación e imaginario social*. Villa María: Eduvim, 177-192.
- Lindsay, C. (2016). “Fogwill y la vergüenza de Malvinas”. En Semilla Durán, M. [et.at.]. *Relatos de Malvinas: paradojas en la representación e imaginario social*. Villa María: Eduvim, 193-218.
- Saer, J. (1997). “El concepto de ficción” en *El concepto de ficción* [1997]. Buenos Aires: Ariel, 9-17.
- Sarlo, B. (2001). “Fogwill, la experiencia sensible”. *Punto de Vista*, 71, 27-31.
- Speranza, G. (2012). “Invisibles. Malvinas 1982-2012”. *ExLibris*, 1, 420-427.
- Verbitsky, H. (1995). *El vuelo*. Buenos Aires: Planeta.

Walsh, R. (2010) *Carta abierta de un escritor a la junta militar, Rodolfo Walsh, 24 de marzo de 1977*. 1a ed. - Buenos Aires: Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos de la Nación [en línea].

PATRICIO GUZMÁN:

Una memoria obstinada en la construcción del archivo chileno

María Laura de Arriba

“Un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotografías”.

Patricio Guzmán

Este artículo intenta una lectura de la producción documental del director chileno Patricio Guzmán (1941), concretamente del díptico conformado por *Nostalgia de la luz* (2010) y *El botón de nácar* (2015).¹ Se trata de uno de los cineastas latinoamericanos de mayor reconocimiento internacional, con un impresionante historial de premios entre los que se destacan el Gran Premio de la Academia del Cine Europea en 2010, justamente por *Nostalgia de la luz*, y el Oso de Plata de Berlín, en 2015, por *El botón de nácar*. Retrospectivas de su obra se han exhibido en instituciones de gran prestigio como el British Film Institute y el Harvard Film Archive, por mencionar sólo dos de ellas.

Su obra sobresale por la obsesiva interrogación que insiste y recorre aquellos aspectos que en la historia de su país han permanecido enmudecidos por la censura oficial y por la amnesia de una sociedad que, moldeada por Pinochet, se niega a recordar los crímenes de su pasado y los padecimientos de los eternos oprimidos por la

1 Una primera versión de este artículo que luego fue ampliado para la presente publicación se incluyó en la *Revista Katatay*, Año XI, N° 15/ 16, Septiembre 2018. Comprendía la introducción teórica sobre Derrida y el análisis de *Nostalgia de la luz*.

explotación económica, como los mineros, y más recientemente de las víctimas de la última dictadura, es decir, de aquellos que, sumados al vértigo revolucionario de la Unidad Popular, intentaron producir el sueño de la emancipación. El propio Guzmán fue un protagonista clave de los hechos que llevaron a Salvador Allende al poder en 1970, en una experiencia inédita de socialismo democrático, y de su caída por el brutal golpe de estado del 11 de septiembre de 1973. El cineasta fue detenido entonces y permaneció durante dos semanas en el siniestro Estadio Nacional donde sufrió, además, amenazas de fusilamiento. Desde allí emprendió el camino al exilio para vivir en Cuba, en España y en Francia, donde reside.

Un recorrido por su filmografía corrobora esta obsesión por la memoria y la voluntad de exorcizar el olvido de un país de su pasado histórico para obtener, de este modo, una promesa de futuro, una “mesianicidad” en los términos de Derrida, que le dé alguna chance a la especie humana.

Mi interés en esta presentación es realizar una aproximación teórica a las poéticas de la memoria, del despojo y del archivo desde el universo analítico desarrollado por Jacques Derrida en su fundamental obra *Mal de archivo* (1997), por una parte, y por otra desde las reflexiones sobre la imagen de Didi-Huberman, especialmente en *Ante el tiempo* (2018), referencias ineludibles a la hora de intentar trazar algunas líneas alrededor de esta cuestión que, en el caso particular de Latinoamérica, excede el campo de la estética para convertirse, sin más, en un compromiso con la justicia. Pero, antes de enfocarme en el análisis del díptico mencionado supra de Patricio Guzmán, quiero detenerme en algunas consideraciones referidas al género documental para marcar ciertas características generales y, dentro de ese espacio, aludir a instancias específicas que configuran los llamados “documentales de memoria” a los que pertenece la producción audiovisual del director chileno.

El género documental

Existe un amplio consenso entre los teóricos de la historia del cine en señalar al crítico y realizador John Grierson como el primero en utilizar el término *documentary* (documental) en el periódico londinense *The Sun*, en 1926, al comentar el filme *Moana* de Robert Flaherty y diferenciarlo de la producción de ficción de corte industrial (Aprea, 2015: 66). Grierson detecta el nacimiento de un género “cuya relación con la realidad sería desde allí tan íntima como problemática”, y lo define como “un tratamiento creativo de la realidad” a partir de una articulación entre el registro de los hechos y su dimensión lírica (Russo, 1998: 85). El mismo Russo menciona, además, a documentalistas de lo exótico como Cooper y Schoedsack, a fines de los años ‘20, y, durante los ‘30, la vinculación del documental con iniciativas revolucionarias o reformistas de ese momento. En ese campo sobresalen Dziga Vertov y el Cine Ojo soviético, los *radicals* norteamericanos y su punto de vista crítico sobre la depresión y el propio grupo de Grierson en Gran Bretaña. En esta historia del género hay nombres insoslayables como los de Buñuel, Joris Ivens, Resnais, y movimientos fundamentales en los años ‘60 como el *Free Cinema* inglés, el *Direct Cinema* americano, el *cinema-vérité* francés y las corrientes testimoniales de Latinoamérica y Europa Oriental (Russo, 1998: 86). En las últimas décadas este panorama se ha complejizado intensamente y ofrece una multiplicidad de modulaciones en las que no me detengo porque excede el marco de este trabajo; sin embargo, es útil mencionar las categorías establecidas por Bill Nichols a partir de la diferenciación de seis modos de representación: modo expositivo, modo poético, modo observacional, modo participativo, modo reflexivo y modo performativo (Piedras, 2014: 22). Por su parte Gustavo Aprea enumera una serie que incluye el documental etnográfico, sobre arte, de creación, institucional, militante, pedagógico o de difusión científica (2015: 65).

Otro de los tópicos presentes en la descripción del género está dado por la oposición entre ficción y documental o ficción y realidad que, a partir de los aportes teóricos generados por el giro autobiográfico de la producción cultural contemporánea, ha comenzado a desdibujarse hasta diluir considerablemente esta dicotomía. Aprea reconoce cruces, hibridaciones y mezclas entre ambos polos pero destaca una diferencia:

El universo de ficción construye mundos cerrados en los que las reglas de credibilidad son las que dan coherencia al texto. El del documental debe ser validado por su relación con un universo que no puede ser totalmente controlado por los realizadores (2015: 70).

Para Edgardo Russo la clave que lo define, antes que las elucubraciones estériles sobre los límites entre ficción y realidad, se vincula con la ética:

Pese a la discusión tradicional sobre la objetividad de las imágenes, la pregunta fundamental del documental hace a su ética. La cámara se enfrenta a una realidad no escenificada, pero ése es el punto de partida. ¿Cuáles son los límites de ese “tratamiento creativo” que reclamaba Grierson? Por otra parte, el documental trabaja, a partir de la *impresión de realidad* de la imagen cinematográfica, sobre la sensación de estar presenciando hechos tal como han sido. ¿Qué hay de la borradura de lo que el documental posee de inevitable espectáculo, de su dimensión como relato y de un insoslayable punto de vista? Y finalmente, ¿qué idea de realidad se sostiene hoy en día por su solidez, cuando ésta se encuentra fragmentada y diseñada a la medida de lo que impone el discurso televisivo? (1998: 86).

Dentro del género documental sobresale una categoría, la de documental de memoria, exhaustivamente analizada por Aprea en su excelente libro sobre el tema (2015: 68-133). Allí el autor la define a partir de la generación de memorias sociales y efectos testimoniales, y desarrolla un elenco de características que marcan una distancia temporal en relación a los acontecimientos pasados, la referencia a hechos que efectivamente sucedieron en el mundo real y que son corroborados tanto por los testimonios como por el material de archivo que se incorpora; es decir, hay una realidad preexistente sobre la que trabajan las cámaras, los micrófonos y los realizadores, quienes también se incluyen en el film. Otro rasgo fundamental es la presencia de los testimonios que sostienen la validación documental desde una organización argumentativa y persuasiva, aunque se estructure como una narración. En los documentales de memoria, además, se tematiza el proceso de producción, se crea y se transmite un conocimiento alejado de los parámetros y exigencias historiográficos que son suplantados por “la capacidad de rescatar las sensaciones y opiniones de aquellos que fueron protagonistas o testigos del pasado que se recuerda” (2015: 84). Finalmente, en ellos la marca autoral es un componente clave que puede incluirse en el film a través de la imagen o la voz y que incorpora, en tanto “firma [...] la subjetividad necesaria para que esta lectura del pasado se interprete como parte de la escenificación de un proceso de memoria” (2015:89).

El cine documental que sobresale por la fuerte marca de autor es denominado por Carmen Guarini “documental de creación” o “documental de autor” y su emergencia tendría lugar en la década del '80 en la producción audiovisual europea por la voluntad explícita de establecer claras diferencias con la dinámica periodística. A partir de entonces esta tendencia irá acentuándose en la medida en que el mundo sólo puede ser interpretado desde la propia subjetividad y en forma parcial y provisoria (2008: 349). Para Guarini, esta “mirada de autor” vertebrada desde una primera persona reivindica un punto de

vista moral, político y poético sobre el mundo que transforma lo real en realidad sin desatender aspectos formales y estéticos (2008: 352).

Derrida y los principios del archivo

El primer recorrido que emprende Derrida es una aproximación etimológica a la palabra archivo, que deriva de *Arkhé* y que nombra tanto el comienzo como el mandato, es decir que reúne dos principios en uno:

allí donde las cosas comienzan –principio físico, histórico u ontológico–, mas también el principio según la ley, *allí donde los hombres y los dioses mandan, allí donde se ejerce la autoridad, el orden social, en ese lugar desde el cual el orden es dado* –principio nomológico (1997: 9).

De este modo aparecen dos órdenes: uno secuencial, el comienzo físico, histórico u ontológico (lo originario, principal, primitivo), y otro orden de mandato que involucra a la ley y al *arkheion* griego: la casa, domicilio, dirección, residencia de los magistrados superiores, los arcontes, que eran los que mandaban y tenían el derecho de hacer y de representar la ley. En el domicilio de los arcontes (privado u oficial) se depositan los documentos que deben ser custodiados, por lo que ellos no sólo deben constituirse en sus guardianes y asegurar la indemnidad física del depósito y del soporte, sino que también se les concede la competencia hermenéutica, el poder de interpretar los archivos y el poder de consignación o reunión de los signos para “coordinar un solo *corpus* en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal” (1997: 11). Por otra parte, advierte Derrida, todo archivo es a la vez instituyente y conservador, revolucionario y tradicional, porque corporiza una paradoja en virtud de la cual tiende a la conser-

vacación pero, simultáneamente, se configura a partir de una pulsión de muerte, de agresión o de destrucción. Una pulsión de tres nombres dados por Freud que, además, es muda porque opera en silencio para borrar sus propias huellas: “Devora su archivo, antes incluso de haberlo producido, mostrado al exterior” (1997: 18). Esta pulsión es anárquica, anarcóntica, archivológica, empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria no sólo como *mnéme* o *anámnesis* sino también como *hypómnema*. En este punto es necesario hacer algunas aclaraciones sobre estos términos que Derrida da por sabidos pero que creo importante desbrozar. Hay una distinción entre *mnéme* (memoria involuntaria, *pathos*, evocación simple), *anámnesis* (búsqueda activa de la rememoración a través de un ejercicio racional) y *hypómnema* (memoria que permanece, registro, suplemento o representante mnemotécnico, auxiliar o memorándum). El archivo es hipomnémico: “No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera” (1997: 19). La repetición es, claro, reproducción, reimpresión, memorización pero su lógica y su compulsión la vinculan, inexorablemente, con la pulsión de muerte y destrucción. La paradoja, para Derrida, está en que justamente en aquello que permite y condiciona la archivación se esconde lo que la expone a la destrucción, introduciendo el olvido y lo archivológico en el corazón del monumento. La pulsión de archivo, pulsión de conservación, el deseo de archivo es, paradójicamente, el “mal” de archivo. Porque no habría deseo de archivo (arder de pasión por conservar el archivo) sin la finitud radical, sin la pulsión de un olvido absoluto que no se limita a la represión. No habría mal de archivo sin la amenaza, infinita, de esa pulsión de muerte, agresión y destrucción que pone en riesgo la propia condición humana. A lo que podríamos agregar que no hay archivo sin un afán de posteridad, de legado a las generaciones futuras para que la propia historia no caiga en el saco roto del olvido. Y es quizá esta dimensión de lo póstumo lo que me permite emparentar el archivo con el epitafio y la figura de la prosopopeya que, en los

términos de Paul de Man, permite hablar a los muertos (1984). La vinculación con la posteridad, con el legado, también es afirmada por Derrida cuando nos advierte que, si bien la noción de archivo parece tender hacia el pasado, el archivo señala al porvenir:

Es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir (1997: 44).

Se trata de una mesianicidad espectral vinculada con una experiencia singular de la promesa. La promesa de la venida del Mesías, posibilidad futura que me permito confundir con la posibilidad de emancipación, posibilidad futura que, sin embargo, permanece suspendida, para Derrida, en condicional: vendría, llegaría, sabría.

Al plantear el archivo como experiencia irreductible del porvenir no se está afirmando una tesis positiva porque ese porvenir es indeterminado, su condición es no ser conocido ni cognoscible, se vincula a un acontecimiento que no se ve venir y a una experiencia heterogénea a toda constatación. Podría tratarse de una pesadilla apocalíptica y fatal pero esa mesianicidad (no mesianismo) que marca un tiempo de espera puede implicar, quizá, la posibilidad de una esperanza. Y a esa posibilidad nos aferramos todavía.

Derrida afirma en este punto que no se trata sólo de la apertura al porvenir sino de la *historicidad* y, especialmente, de la obligación de la *memoria* y del *archivo*. Y cita al historiador del judaísmo Yerushalmi cuando éste se pregunta si el antónimo de olvido, antes que el acto de memoria, no debería ser la justicia (1997: 84). La persecución de la memoria y de la justicia también nos llevan o deberían llevarnos a “arder de pasión”:

No tener descanso, interminablemente, buscar el archivo allí donde se nos hurta. Es correr detrás de él allí donde, incluso si hay demasiados, algo en él se anarchiva. Es lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen, una morriña, una nostalgia de retorno al lugar más arcaico del comienzo absoluto (1997: 98).

Nostalgia de la luz

El documental es una coproducción de Francia, Alemania y Chile cuya financiación implicó un proceso arduo y voluntarioso por parte del director y especialmente de su esposa, Renate Sachse, quien es también la productora del film. Su nombre está tomado de una obra de Michel Cassé, astrofísico, escritor y poeta francés, *Nostalgie de la Lumière: monts et merveilles de l'astrophysique* (1987).

En el extremo norte de Chile, el desierto de Atacama: allí, aunque aparentemente no hay nada, sus restos hablan y cuentan una historia milenaria. Tierra de pasaje, de tránsito entre el altiplano y el mar, impregnada de sal y de penuria. En ella no hay humedad alguna y esto contribuye a la preservación tanto de restos marinos como humanos. En palabras de Guzmán, un poderoso “libro de la memoria que permite leer hoja por hoja”. En ese mismo lugar, por la transparencia del aire, se construyeron los más grandes telescopios del planeta que reúnen a astrónomos de todo el mundo para estudiar estrellas, galaxias y constelaciones e intentar algunas respuestas sobre el misterio de los orígenes y de la vida. El film se inicia con los aprestos mecánicos de un telescopio poderoso que mira al cielo como una cámara abierta al infinito. El campo visual se encoge y se concentra en las rugosidades de la luna e inmediatamente pasa al interior de una casa chilena de fines de los '40, recuerdo niño del director cuya voz en *off*, calma y pausada, nos habla de un tiempo en el que nunca ocurría nada y

en el que los presidentes caminaban por la calle sin protección: “El tiempo presente era el único tiempo que existía”. Esa especie de edad de la inocencia se quiebra con la llegada de Salvador Allende al poder y las turbulencias de un momento de profundas transformaciones hasta el mazazo del golpe de estado que convierte al país en un campo en ruinas. La voz en *off* del director continúa con la narración del desierto, con sus peces y moluscos petrificados en el fondo de un mar de arena que, en otro momento, lo incitaron a pensar que el origen está en el suelo o en el fondo del mar. Ahora, por el contrario, cree que nuestras raíces vienen de arriba, de más allá de la luz. Este recurso de la voz en *off* de Guzmán va bordando el tejido narrativo con reflexiones que se intercalan en medio de las imágenes y de los testimonios. Estas son, básicamente, las tres instancias o canales por los que, intercalándose, avanza el relato: reflexiones, imágenes (de enorme belleza cuando muestran el cosmos o el desierto pero también de horror cuando exhiben restos humanos con las marcas de la violencia ejercida sobre los cuerpos: manos atadas, rostros vendados, huesos destrozados) y testimonios. El primero de ellos es el de Gaspar, el astrónomo que nos revela que todo está ocurriendo en el pasado en virtud de la velocidad de la luz: la de la luna tarda un segundo en llegar, la del sol ocho minutos, y así hasta alcanzar la paradoja de observar estrellas que desaparecieron hace mucho tiempo. El presente como tal no existe o, en todo caso –dice Gaspar– es una línea tan delgada que un mínimo soplo la destruye. Los astrónomos también trabajan con el pasado, como los arqueólogos, geólogos e historiadores; buscan el origen del sistema solar y de los seres humanos, se interrogan desde la ciencia que, apenas responde un interrogante, se abre a otras incertidumbres inexplicables.

El segundo testimonio es el del arqueólogo, Lautaro, que decodifica el arte rupestre grabado en la roca, las imágenes de llamas, hombres y máscaras talladas en la piedra como único vestigio del tráfico de las caravanas y de la vida pasada, huellas de la humanidad en medio de la nada que nos hablan, todavía, de los trabajos y los días de los antepasados anónimos.

En este punto irrumpen imágenes que muestran restos de momias conservadas en el desierto que se entremezclan con la belleza inmóvil de las constelaciones y que evidencian la cercanía de astrónomos y arqueólogos, destinados a un mismo territorio en donde la transparencia del aire y la sequedad del clima permiten conservar las huellas de diversos pasados: capas de tiempo superpuestas que resisten al olvido. El desierto de Atacama es una puerta hacia el pasado de una sociedad que, paradójicamente, se niega a conocerlo. Lautaro reflexiona sobre lo poco que se sabe en Chile del siglo XIX, en donde el exterminio de indígenas esclavizados en las minas durante el ciclo del salitre se mantiene silenciado, como un oscuro secreto familiar. Esa reflexión es acompañada de documentos fotográficos de los mineros en donde se percibe con claridad la miseria y las condiciones infrahumanas en las que sobrevivían. Las imágenes se detienen, además, en el cementerio de los trabajadores de la mina, con tumbas abiertas por el viento y con restos de huesos que son el espejo de las momias indígenas en esta diacronía de capas geológicas de cadáveres. La atmósfera de muerte y desolación continúa en las ruinas de una casa detenida en el tiempo, como abandonada a toda prisa, en donde todavía pueden verse los enseres y la ropa colgada de los pobres que la habitaron junto a un carrillón de cucharas de cobre que hace sonar el viento. Se trata de las ruinas de Chacabuco, ubicadas muy cerca de los observatorios, el campo de concentración más grande de Pinochet que se erigió sobre las ruinas de la mina. Sólo se le agregó el alambre de púas porque la estructura de cárcel ya había sido diseñada para los mineros.

A continuación, se inserta el testimonio de Luis Henríquez, sobreviviente del campo de concentración de Chacabuco en donde estuvo confinado entre 1973 y 1974; allí formó parte de un grupo que miraba las estrellas con aparatos rudimentarios dirigido por el Dr. Álvarez quien impartía clases teóricas y los conocimientos mínimos para observar el cielo. Esta pausa en medio del horror cotidiano les otorgaba una sensación de libertad; la belleza de los astros los acer-

có durante un breve lapso a la perdida condición humana, pero el curso de astronomía fue prohibido por los militares que pensaron que estaban planeando fugarse. Luis recorre el lugar donde estuvo cautivo y descifra, como Lautaro el arqueólogo, las huellas borradas de los nombres de sus compañeros marcados en una pared de la prisión. Se convierte, así, en un transmisor de historia que inscribe en el archivo las identidades perdidas y recuperadas, antes que por la letra deteriorada y casi ilegible del muro, por un voluntario ejercicio de rememoración.

El siguiente testimonio es el de Miguel, el arquitecto de la memoria que pasó por cinco campos y que pudo reconstruir cada uno de ellos también a partir de un ejercicio de rememoración. En su intervención Miguel ejemplifica su método: medía el territorio obsesivamente a través de sus pasos, por la noche dibujaba sus planos y al amanecer los destruía arrojándolos en las letrinas de las barracas. Registró y memorizó cada centímetro en su mente y, cuando llegó exiliado a Dinamarca, pudo reproducirlos con una exactitud increíble. Las imágenes lo muestran al final de su intervención con su mujer, Anita, que padece Alzheimer, y la voz en *off* intercala, a modo de reflexión, que ambos corporizan la metáfora de Chile: la unión y la lucha inexpiable entre memoria y olvido.

El testimonio de Víctor es el de un ingeniero de veintinueve años que nació en Alemania, en el exilio de sus padres, y que trabaja en la puesta a punto del radiotelescopio Alma, construido para registrar no sólo las imágenes sino los ruidos de los cuerpos celestes, incluso de aquellos cuya luz ya no llega. De este modo podría incluso captar el ruido que produjo el *Big Bang* y el de toda energía emitida en el pasado para develar algunos de los misterios sobre el origen que desvelan a los científicos. Por su parte, la madre de Víctor cura a ex prisioneros a través de masajes y terapias alternativas y estima que hubo 30 mil torturados y otros 30 mil que nunca fueron a declarar. La retraumatización de las víctimas ocurre, dice, permanentemente porque en las calles de los pueblos las víctimas se cruzan con sus

torturadores. Tanto ella como su hijo trabajan con información del pasado para construir un futuro posible pero la ausencia de justicia, en un caso, marca una diferencia entre estas búsquedas del pasado.

Dentro de la serie testimonial se destaca especialmente el grupo de las mujeres de Calama, grupo representado por seis mujeres que durante 28 años buscaron en el desierto los restos de sus familiares desaparecidos a partir del hallazgo de pequeños huesecillos humanos, de fragmentos astillados, calcinados por el sol. Algunas de estas mujeres todavía excavan con pequeñas palas en la inmensidad del desierto con la esperanza de recuperar una parte del muerto arrebatado. La hipótesis de Lautaro el arqueólogo es que los cuerpos fueron enterrados en el desierto pero luego, por el temor de los militares de que los descubran, fueron removidos, desenterrados y arrojados al mar. En esa remoción con máquinas excavadoras hubo pequeños pedazos que cayeron de uno y otro lado de las palas mecánicas y son las esquirlas óseas que se encuentran en Atacama. Pero, reflexiona Lautaro, en esa empresa macabra intervinieron soldados, choferes, militares que saben dónde arrojaron los cuerpos y que deberían dar datos que permitan recuperarlos. El pacto de silencio, sin embargo, se sobrepone a toda posible elucidación sobre el destino de los cadáveres removidos –pacto que, por otra parte, se repitió en todas las dictaduras del Cono Sur. Del grupo de seis mujeres filmadas en el desierto cavando con palas pequeñas y con las propias manos se registran los testimonios de dos de ellas. La primera, Vicky Saavedra, recupera de su hermano un pie, parte de la dentadura, de la frente y del cráneo. Esos restos permiten reconstruir que fue asesinado desde atrás con un balazo y que, luego, fue rematado con un tiro de gracia en la frente. Ella reconoce el zapato de su hermano, el contacto con los restos le provoca un estado de shock y, por primera vez, toma conciencia de su muerte. La segunda de las mujeres entrevistadas, Violeta Berrios, busca con desesperación todos los huesos de su marido. De él encontraron una mandíbula pero no la quiere, no quiere un pedazo porque se lo llevaron entero. Desea que hubiera telescopios que permitieran

traspasar la tierra para poder ubicar los huesos porque fue a la pampa muchas veces sin encontrar nada. Sin embargo, vuelve, una y otra vez, a desgranar entre sus manos la arena de Atacama.

Un testimonio clave para hilvanar las metáforas que articulan el documental lo da el astrónomo George Preston; es el único testimonio en inglés y a través de él nos enteramos de que el espectro de una estrella, su huella digital, está dada por sus líneas de calcio. El universo entero puede leerse a partir del calcio que es el mismo calcio que tenemos en nuestros huesos. Vivimos entre los árboles, dice Preston, pero también entre las estrellas, entre las galaxias porque somos parte del universo “y mi calcio y mis huesos estuvieron ahí, desde el principio”. A esta revelación le suceden imágenes de la luna que se convierten en los huesos de un cráneo y, más tarde, documentos filmicos del descubrimiento de la fosa común de Pisagua, en 1990, en donde se encontraron los cadáveres de diecinueve personas ejecutadas a balazos con los ojos vendados y las manos atadas.

Una nueva intervención de la voz en *off* es acompañada por imágenes de las piedras que traía el mar y que hace ya diez mil años los habitantes de Atacama tomaban en sus manos; de ellos quedan sus momias cuidadosamente ordenadas y conservadas, hoy, como un antiguo tesoro, al igual que se atesoran los esqueletos de las ballenas en los museos. Pero hay otros huesos que no están en ningún museo, son de calcio como las estrellas pero sin nombre, son restos de restos que esperan ser identificados, enterrados, y que se amontonan en cientos de cajas apiladas. La voz en *off* se pregunta, mientras la cámara recorre esas pilas de cajas, si algún día esos restos tendrán un monumento, un museo o una sepultura.

El último testimonio es el de Valentina Rodríguez, que trabaja en la principal organización astronómica de Chile. Es hija de detenidos desaparecidos y fue capturada junto a sus abuelos en 1975. Bajo la amenaza de secuestrar a la pequeña sus abuelos tienen que entregar a sus padres; su historia es la historia de una tragedia inconmensurable que pone al matrimonio en la opción de decidir entre la vida de los

hijos o de la nieta. Hoy la vida continúa y triunfa en el bebé que duerme en los brazos de Valentina. Ella siente que su relación con los astros y con sus abuelos le permitió sobreponerse a la tragedia y al dolor y percibir a sus padres como referentes éticos que combatieron la injusticia. Sin embargo, dice, su historia la convierte en una especie de producto con una “falla de fábrica” que, por suerte, su marido y sus hijos no tienen. Tal vez con esto Valentina quiere decir que es posible afirmar la vida a pesar de todo, y es lo que su historia testimonia, pero que el dolor y el trauma de la tragedia permanecen como una herida, una fisura en la porcelana del alma y del cuerpo que jamás podrá borrarse.

Cuando la intervención de Valentina termina, la cámara muestra innumerables y desvaídas fotos color sepia de desaparecidos con sus nombres, a punto casi de volverse ilegibles por los estragos del tiempo. Una metáfora, quizá, sobre la urgencia de memoria antes que el olvido borre las huellas de aquellos que fueron exterminados.

La escena final del documental tiene algo de fiesta y celebración porque reúne a las mujeres de Calama con los astrónomos. Ellas ríen, se asombran, preguntan y miran hacia el universo, justamente ellas que siempre están con los ojos sobre la tierra del desierto. De allí la cámara deriva hacia un montón de bolillas de distintos tamaños y colores que simulan planetas y que, en los bolsillos de la infancia, concentraban el universo entero. La voz en *off* trae el cierre con una reflexión sobre la memoria como una fuerza de gravedad que nos atrae porque, gracias a ella, es posible vivir “en el frágil tiempo presente. Los que no la tienen no viven en ninguna parte”. En la última imagen las luces de la ciudad brillan por contraste con el inmenso cielo nocturno. Y cada noche pasa, lento, impasible, el centro de la galaxia por encima de Santiago.

Nostalgia de la luz es la nostalgia de retorno al origen, al comienzo de todo que, para Guzmán, adviene con la llegada de Allende al poder. Esa es la luz que se añora pero, además, se erige como restitución y devolución de una memoria suprimida, mutilada que recoge, en

los términos de Derrida, la herencia arcaica y transgeneracional, la memoria de la experiencia de generaciones anteriores que se suma a la de la generación de Patricio Guzmán y, como legado, a las generaciones posteriores. Interroga a los espectros y hace hablar a los fantasmas porque todo archivo es fundador de acontecimientos singulares, de nombres propios y de filiaciones, pero también es la puesta en depósito, en un arca o templo (un film, un poema, un ensayo, una canción), en un lugar de relativa exterioridad, de escritos, imágenes, documentos o marcas ritualizadas sobre el propio cuerpo, abiertos a las interpretaciones futuras.

Finalmente, para concluir con el análisis de *Nostalgia de la luz* y para relacionarlo con el largo excurso teórico de Derrida, quiero afirmar que Patricio Guzmán es un arconte del archivo chileno que construye y atesora en su filmografía la memoria del pasado chileno, a pesar de los intentos de silenciarla. También quiero retomar aquí la idea derrideana de que el principio arcóntico del archivo reaparece en el parricidio de los titanes que devoraban a sus propios hijos. Lo arcóntico es, también, la toma del poder de archivo por los hermanos, por los pares que alientan una cierta idea de democratización de la sociedad. Entonces, en un país cuya transición democrática estuvo tutelada por la mano de hierro de Pinochet, con una clara ausencia de políticas de estado que establecieran la obligación de verdad y de justicia como en el caso de Argentina, la reunión de los signos del archivo quedó a cargo de sus artistas y de sus intelectuales quienes, ante la amenaza infinita de la pulsión de muerte del olvido, le dan a su país un aval de por venir.

El botón de nácar

En este documental la mirada de autor se desplaza desde el extremo norte al extremo sur para rescatar los restos sobrevivientes de antiguas etnias y culturas originarias como la *kawéskar*, la *yagán*, la

selk'nam. A los nativos se suman los navegantes ingleses y los presos políticos de la dictadura, cuyos cuerpos probablemente fueron arrojados al mar luego de ser trasladados en vagones ferroviarios, y cuyo siniestro destino se deduce de un resto encontrado en un riel: un botón de nácar, un minúsculo fragmento que permite una laboriosa reconstrucción histórica, una afirmación de la memoria y el grito de los condenados al silencio en la noche oscura de la dictadura. La negación del olvido se completa con testimonios de artistas e intelectuales, sobrevivientes del horror, que fortalecen la apuesta afirmativa con su función intelectual y artística.

En este análisis, que será menos exhaustivo que el anterior porque hay una dimensión organizativa del material filmico muy similar a *Nostalgia de la luz*, me interesa partir desde Didi-Huberman en relación a la idea de que las imágenes producen la memoria y permiten que, en ella, se entrecrucen tiempos heterogéneos. Tiempos en donde la crueldad tiene una historia de larga duración con sus supervivencias y sus eternos retornos (2018: 68) a los que se agregan sus despojos y fantasmas: “Una memoria es una organización impura, un montaje no ‘histórico’ del tiempo que, además, constituye una poética, es decir una organización impura, un montaje, no científico, del saber” (2018: 59). En virtud de esta cita y del campo semántico y teórico en que se posiciona Didi-Huberman, creo que los documentales de Patricia Guzmán configuran una poética cinematográfica que entrelaza fibras del tiempo para asegurar la transmisión de una memoria enterrada desde las supervivencias, en tanto instancias transhistóricas, y desde el juego del anacronismo entendido como síntoma que aparece a destiempo, conducido por una ley subterránea que compone duraciones múltiples, tiempos heterogéneos y memorias entrelazadas. El síntoma quiebra el tiempo de la historia cronológica y puede ser pensado, según Didi-Huberman, como un inconsciente de la representación o como un inconsciente de la historia (2018: 64), abriendo la interpretación tanto al sentido freudiano del retorno de lo reprimido como al juego de la diferencia y repetición deleuziana (Deleuze,

1988). El síntoma opera, de esta manera, como la conjunción o el punto de fundido entre la diferencia y la repetición. Esto es evidente en el objeto “botón de nácar” que junta, en un mismo remolino del tiempo, a Jemmy Button² y al desaparecido chileno arrojado al Pacífico en la metonimia del botón que es prueba y testimonio de una verdad sospechada y corroborada por el despojo que sobrevive (como el fusilado que vive de Walsh). Recordemos aquí el epígrafe de Raúl Zurita que abre el documental: “Todos somos arroyos de una sola agua”. Dicho de otro modo: todos los tiempos de la injusticia se anudan en el botón, imagen/cristal de tiempo en donde centellea el pasado como una proyección del momento presente, y en donde Didi-Huberman hace intervenir la dialéctica en suspenso de Benjamin: “Eso que en el Otrora encuentra el Ahora en un relámpago para formar una constelación” (2018: 303-304). Como el bloque de cristal de cuarzo que al comienzo del filme revela la gota de agua atrapada en su interior como la vida que insiste, a pesar de todo, desde un tiempo inmemorial.

Para Didi-Huberman, la revolución copernicana de Benjamin consiste en abandonar el pasado como hecho objetivo para considerarlo como hecho de memoria. No parte de los hechos pasados en sí mismos (lo que, por lo demás, sería una pura ilusión teórica) sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador. No hay historia sin teoría de la memoria, y al inconsciente de la representación y de la historia se le agrega el inconsciente del tiempo que llega a través de las huellas y de su trabajo. Las huellas son materiales: vestigios, restos, despojos de la historia, supervivencias, síntomas o malestares, anacronismos en la continuidad hegeliana. Es por eso que Benjamin propone una arqueología material y convertirse en el trapero (*Lumpensammler*) de la memoria de las cosas (experiencia que, por otro lado, nos impacta y desestructura en toda visita a sitios y museos de la memoria cuando miramos viejos

2 Jemmy Button fue un joven nativo fueguino de la etnia yagán trasladado a Inglaterra en 1830 por Fitz Roy a bordo del Beagle para ser “civilizado”. Regresó a su tierra natal en 1833. Apodado Button porque fue entregado a cambio de un botón nacarado.

objetos salvados de la violencia exterminadora). Pero Benjamin, en la exégesis de Didi-Huberman, también nos remite a una arqueología psíquica: sueños, síntomas, fantasmas, retorno de lo reprimido como materiales de trabajo de la memoria. Doble arqueología: escuchar las tramas sensibles formadas por las relaciones entre las cosas, y fijar además la imagen de la historia en los desechos. Por ejemplo, en el cadáver de Marta Ugarte que la corriente de Humboldt se empeña en devolver, cuerpo de ojos abiertos que el documental no teme exhibir a través de una fotografía forense y que prueba, 30 años antes de muchas confesiones, que se tiraban personas drogadas vivas o muertas al mar. Imagen estremecedora que se puede leer en los términos del aura benjaminiana: “manifestación única de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (Benjamin, 2011: 14). El aura sufre una “caída” pero subsiste como una aparición que altera, vinculada con la supervivencia (*Nachleben* de Aby Warburg), con el origen-torbellino de Benjamin en tanto acontecimiento de la memoria. Esta referencia alude también al uso abierto de la dialéctica como un devenir flotante que rechaza la síntesis reconciliadora del espíritu de Hegel. Para el filósofo alemán, “la ambigüedad es la manifestación alegórica de la dialéctica, la ley de la dialéctica parada. Esta detención es utopía y la imagen dialéctica es, por tanto, una quimera” (Benjamin, 1972: 185). No apacigua las contradicciones y disocia la operación superadora de la síntesis clara y distinta, de la teleología reconciliadora: no hay redención posible, no hay ni olvido ni perdón.

En sintonía con esta desacreditación del proceso hegeliano puede leerse una respuesta de Guzmán en un reportaje de Frederik Wiseman (16 de enero de 2015, incluido en su página Web): “Para mí, el Chile ‘moderno’ es bastante falso. Este Chile ‘moderno’ es mucho más antiguo que el Chile que yo conocí cuando era estudiante”. Alude, claro, a la posdictadura de una transición democrática tutelada por la mano de hierro de Pinochet.

Como podemos percibir, el fenómeno aurático cobra una nueva dimensión porque se convierte en un fantasma irredento que retor-

na (Didi-Huberman, 2018: 162), en una memoria críptica, inconsciente y fantasmática como las imágenes fantasmales de indígenas chilenos remando eternamente en el mar que Guzmán repone al final del documental, como un acto de justicia, sobre la inmensidad de un océano vacío.

Bibliografía

- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
- Benjamin, W. (1972). *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2011). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Deleuze, G. (1988). *Diferencia y repetición*. Madrid: Júcar Universidad.
- De Man, P. (1984). "Autobiography as De-facement". En *The Rhetoric of Romanticism* (pp. 67- 81). New York: Columbia University Press.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Editorial Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Guarini, C. (2008). "De lo real a la realidad: el documental de creación en América Latina". En Russo, E. (comp.). *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina* (pp. 347-362). Buenos Aires: Paidós y Fundación Typa.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Russo, E. (1998). *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires: Paidós.

Fuentes electrónicas

Guzmán, Patricio. www.patricioguzman.com.

SEGUNDA GENERACIÓN

ALGUNAS REFLEXIONES A PARTIR DE LA PARTICIPACIÓN DE LOS HIJOS E HIJAS DE DESAPARECIDOS EN LOS JUICIOS DE LESA HUMANIDAD

Ramón Inama

Podríamos decir, que en Argentina desde la vuelta a la democracia en 1983, la figura del testigo y el término testimonio han sido asociados casi indefectiblemente a los sobrevivientes de la última dictadura militar, iniciada el 24 de marzo de 1976. Dentro de este grupo son considerados militantes políticos, familiares y/o amigos, pertenecientes todos ellos a la denominada primera generación, es decir, la que recibió en carne propia los efectos directos de la represión ejercida por parte del terrorismo de estado.

Ese lugar pareció estar relacionado siempre con la idea de portar un saber a partir de la experiencia, que se tradujo en su participación en los “juicios a las juntas” primero, y en los denominados “juicios por la verdad” unos cuantos años después. En ambas instancias el testimonio era una pieza invaluable para intentar llegar a algún tipo de esclarecimiento sobre lo sucedido con los miles de detenidos-desaparecidos. Era un relato en apariencia sin fisuras, y que aportaba por primera vez la posibilidad de articular un discurso, que venía a ocupar ese lugar de vacío y silencio que representaba la figura del desaparecido.

Así pues, mientras de manera unívoca las primeras generaciones parecían ocupar el lugar del testigo y detentar el saber del testimonio, ¿qué ocurre con las segundas generaciones? Aquellas que contienen fundamentalmente a los hijos de esa primera generación golpeada.

Estos nuevos actores, ya adultos en su gran mayoría, y que fueran a lo largo de todo este tiempo espectadores de lo testimoniado, irrumpen en la escena judicial aportando un nuevo testimonio: el propio. Porque mantienen un estrecho vínculo con la experiencia traumática, una conexión vital, un conocimiento incorporado. Entonces puede preguntarse: ¿cuál es la memoria de los HIJOS en Argentina? A pesar de su precariedad y de sus lagunas, de su punto de partida muchas veces desde la más profunda intimidad del vínculo, ¿pueden sus testimonios ejercer una torsión al modelo ideal hasta ahora establecido?

Todos estos interrogantes interpelan de manera directa a esta intervención que vienen llevando adelante los hijos e hijas de los detenidos-desaparecidos, en el marco de los juicios denominados de lesa humanidad. Desde sus inicios en el año 2006 estos procesos contienen una particularidad que es cada vez más frecuente y numerosa: la presencia e inclusión como testigos de los hijos de las víctimas por las que se reclama justicia. Este hecho, novedoso desde el punto de vista jurídico, también tiene implicancias en lo personal, en lo colectivo, y en lo narrativo. Todos estos aspectos se ven atravesados por la intimidad y la afección que produce la incorporación de este *nuevo* relato. Aunque de nuevo no tiene nada, solo su forma y el lugar en el que se enuncia: se trata en realidad de hechos en muchos casos ya relatados dentro del seno de las familias, incluso en el marco de la justicia, pero que han sido silenciados o no han prosperado en su recepción.

En la declaración testimonial de un HIJO se describe, se exhibe de manera explícita la operación llevada a cabo para obtener la información que se aporta. La tarea casi detectivesca de su investigación (en ausencia de la del estado) se manifiesta a veces como forma de aclaración, para señalar la proveniencia de los datos que se están testimoniando, o incluso como reclamo ante el tribunal, sobre la responsabilidad estatal para recolectar toda esa información. Tengamos en cuenta que estos testimonios están elaborados a partir de diversas fuentes: la experiencia directa en los casos en que se presenciaron y vivenciaron los operativos de secuestro, torturas y/o asesinatos de sus

padres, el anecdotario familiar, los aportes de compañeros de militancia, de trabajo, amigos, ex detenidos sobrevivientes, notas periódicas, otras causas judiciales, fotografías, restos óseos y sus pericias posteriores en los casos de identificación. En fin, un sinnúmero de elementos que como piezas de un rompecabezas se fueron complementando a lo largo de muchos años para armar (siempre de manera incompleta) ese período de historia de cada detenido-desaparecido.

En este sentido, y ante la cuestión sobre qué tipo de memoria, de qué testimonio y qué testigo se está haciendo uso en estos casos, nos proponemos plantear distintas categorías. Para ello trataremos de cruzar o hacer dialogar dos textos que desde distinto origen pueden orientar un posible recorrido. Por un lado, y desde la estricta relación de pertenencia filial y de desempeño laboral, el artículo del abogado y poeta Julián Axat (hijo de ambos padres desaparecidos): “Tiempo futuro”. Y por otro lado el texto “Cuando las imágenes tocan lo real”, del filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman.

Un último aporte que viene a completar esta interrogación sobre cómo se llena esa ausencia de relato, o su carácter fragmentario, es el trabajo del fotógrafo Seth Taras *Saber dónde estás parado*.¹ Consiste en una serie de fotografías en las que se puede observar en una misma imagen dos hechos ocurridos en distinto tiempo en el mismo lugar. Obviamente no se trata de cualquier imagen, sino de situaciones, de momentos traumáticos de la historia fotografiados en ese tiempo pasado, confrontados con la misma toma desde el mismo ángulo en que la cámara se posó en aquel entonces, pero ahora en el presente. Así Taras nos invita a observar, por ejemplo, la imagen de Adolf Hitler posando victoriosamente en París durante 1940, con la torre Eiffel de fondo, y a su lado una pareja reposando pero ya en el año 2004, sobre la misma pared en la que él se apoyó. De este modo y a partir del montaje nos permite traer de vuelta a nuestra actualidad, y desde ese pasado doloroso de Francia, la memoria grabada en dicho lugar.

1 “Know Where You Stand” es el título original del trabajo fotográfico realizado para The History Channel en 2010, el cual se encuentra subido por completo en la red social Facebook.

La memoria como imagen

Si como propone Didi-Huberman “no puede haber imagen sin imaginación” (2013: 9), y si se entiende la imaginación no como fantasía, sino al contrario a partir de su “capacidad de *realización*, su potencia de realismo” (9) sobre la imagen, entonces podemos animarnos a pensar en este artefacto del testimonio de los HIJOS como un conjunto de piezas, de restos, de fragmentos que solo pueden *verse* si se transforman en imagen. Según el filósofo es absurdo, desde un punto de vista antropológico, oponer las palabras y las imágenes. Por este motivo, el relato verbal que se registra cada vez que un testigo declara va conformando una arqueología de imágenes que reponen los hechos de la memoria traumática contenidos en cada testimonio.

Ser oyente en estos juicios es también ser espectador del despliegue ante el estrado de una verdadera reconstrucción de un pasado común para todos los presentes. Los jueces, los acusados, los abogados defensores y las querellas, los testigos y el público, todos atravesados por un mismo trauma colectivo. Porque más allá de lo necesario e importante del proceso legal allí establecido, lo que se presencia además es la recuperación de la trama narrativa, la posibilidad de poder decir lo indecible, de reponer sentido. Si la violencia genera crisis de representación, destruye la trama, la memoria es un mandato que pretende reparar, recuperar los mecanismos que hacen a la construcción del relato.

Será por eso entonces que la característica más repetida en los relatos de estos hijos es la apelación al efecto reparador de estar en ese lugar dando testimonio. Frases como “hoy yo vengo a declarar porque ellos no están, porque elijo estar acá”, “estoy contenta de hoy poder contar esto que repetí una y otra vez toda mi vida”, o “yo me siento privilegiado de estar en este lugar, porque en el camino han quedado muchos familiares”.² Ideas como la de continuidad en el camino

2 Notas de testimonios de diferentes hijos e hijas de desaparecidos, tomadas en la audiencia del 28/02/2014 en el juicio de lesa humanidad denominado “La Cacha”.

de la búsqueda de justicia, o la de reafirmar esta instancia como una marca en la vida de quienes declaran como testigos. Son solo algunos ejemplos que permiten dimensionar el aporte a la memoria personal y colectiva que ofrecen. Ya no se corre el riesgo al olvido, ahora existe este traspaso generacional. Y ya no se concurre a la justicia como un objeto de prueba, sino como un sujeto portador de una verdad, que en carácter de víctima reclama al estado la reparación necesaria.

En cuanto a la estructura que componen estas declaraciones, hemos referido su carácter eminentemente fragmentario, hecho prácticamente de pequeñísimas piezas recolectadas a lo largo de toda la vida, combinando los mayores o mínimos recuerdos con los relatos de terceros, e infinidad de objetos. Aunque se sabe de antemano que no se tiene todo, se busca siempre dar cuenta de un cuerpo. Si hay anécdota, servirá para poner vida en ese cuerpo. Si hay restos, aunque no sean el conjunto, remarcan su presencia allí donde está lo que falta, lo que no está. Porque para armar todo esto es necesario el montaje, el corte y ensamblado subjetivo de las partes. Esta herramienta, dice Didi-Huberman, “hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada persona, cada gesto” (2013: 21). Ese es el espacio que se crea en las audiencias de los juicios a partir de estos nuevos testimonios, donde el pasado se hace imagen y trata de estar allí en ese escenario del presente. Esa es una verdadera temporalidad contradictoria: la disputa entre los que detentan el argumento de que el tema de la dictadura y sus efectos es cosa del pasado y debe olvidarse, y ese conjunto de hombres y mujeres que en nombre de sus padres viene a sacudir esa amnesia pretendida. La reconstrucción de los hechos aberrantes por los que pasaron los desaparecidos, en la voz de sus propios hijos, afecta a “cada persona” de los que asisten, repercute “cada gesto” de los mismos perpetradores que deben escuchar una y otra vez estos relatos.

La colección fotográfica de Seth Taras funde las figuras de unas personas veraneando en las playas de Normandía con las imágenes

del fatídico desembarco del día “D”. Nos interpela acerca del lugar en el que podemos estar parados (de allí el título de la obra), nos obliga a reflexionar sobre cómo pueden habitar en un mismo sitio las memorias no siempre felices de un pasado que nos pertenece. El testimonio de los hijos e hijas se inscribe en la escena de manera novedosa. No es el discurso de los sobrevivientes, ni la voz de las Madres o las Abuelas. Es la propia voz, que se ha venido construyendo desde el mismo momento en el que la violencia represiva irrumpió en sus vidas y las cambió para siempre. La marca de este testimonio serán los efectos. Como lo expresa la abogada querellante Guadalupe Godoy en una de las audiencias: “Preguntarle a un hijo de desaparecidos cual fue la afectación a las secuelas que tiene, tiene que ver con la dimensión del daño”.³ Es tan sorprendente el contenido de estas nuevas voces, que los abogados de los represores se sienten confundidos, las niegan de plano por formalismos, pero son las que vienen a dar mayor cantidad de información, más ordenada y dentro del contexto social en el que se ubican las vidas de los detenidos- desaparecidos por los que se brinda el testimonio. En otro pasaje de su intervención, la abogada ya mencionada justifica de manera muy contundente las razones de estas declaraciones:

Si este juicio se hubiera hecho hace 37 años, cuando correspondía, la doctora B. no tendría que haber estudiado abogacía para estar presente acá representando a sus padres; ni hubiera tenido que declarar porque hubiera estado viva su abuela, su tío, los vecinos y sobre todo M. Q., la testigo que ella misma entrevistó y que no va a estar acá.⁴

Es tan fuerte la figura de ese hijo/a testigo testimoniando sus experiencias para conseguir su relato que Julián Axat lo denomina con

3 Respuesta a la defensa de los acusados que planteaban la no incumbencia de los testimonios de los hijos de desaparecidos, durante el juicio de La Cacha llevado adelante en el año 2014. Notas tomadas en audiencia del 28/02/2014.

4 *Ibidem*.

la figura de *detective de la historia*. Para este abogado, poeta y testigo, la tarea detectivesca es la de encontrar una identidad, porque según dice “Nuestra identidad es el conjunto de piezas sueltas que patearon las botas de los milicos al irrumpir en nuestras casas” (2017: 11). De allí que el reordenamiento que se exhibe a la hora de declarar ante la justicia reviste un doble carácter vital: reordena la historia personal y reorganiza la estructura simbólica de la catástrofe social.

Didi-Huberman lo expone de forma muy bella cuando dice que “Finalmente, la imagen arde por la memoria, es decir que todavía arde, cuando ya no es más que ceniza” (1999: 9). Los restos de los que están hechos estos testimonios son una especie de memoria ceniza, que trae del horror esa imagen imposible, que arde al contacto con lo real, con el presente de las audiencias judiciales. Y en ese momento, cuando se enuncia esa verdad ocultada por la impunidad y el silencio de los perpetradores, se funden ambas realidades: la del pasado traumático y la del presente hasta ese momento dominado por el olvido. Ya nada será igual desde entonces. Ninguno de los presentes saldrá igual después de estos testimonios. Después de oír a este tipo de testigos, se nos convoca “a la pregunta sobre la consecuencia ética de escuchar estos relatos” (Axat, 2017: 13). Axat se lo pregunta directamente: “¿Qué se hace con lo que se escucha?” (13).

Nuevas formas, nuevos debates

Como venimos diciendo, el impacto de la aparición de estas nuevas formas del testimonio, incluso la configuración de un nuevo tipo de testigo, ha provocado en sí mismo un debate acerca de sus límites, su implicancia social. Se puede afirmar que han generado tensión, efectos directos e indirectos en distintos planos, aunque cabe la pregunta sobre la magnitud de dichos efectos, y en qué esfera los producen. Como a lo largo de la historia, los distintos contextos políticos han generado avances y retrocesos en las políticas de memoria verdad y

justicia, la disputa es permanente y los juicios de lesa humanidad no son una excepción. Pero lo que sí puede asegurarse es que, a partir de la presencia de la generación de los hijos e hijas de desaparecidos en las esferas judiciales, hay ciertos aportes que son un piso desde el que será muy difícil bajar de aquí en adelante.

Una distinción clara frente a la figura de los testigos de la denominada primera generación, es el marco judicial en el que los testimonios son pronunciados. Desde el advenimiento de la democracia en 1983 y el juicio a las juntas, hasta el año 2005-2006, todas las intervenciones en pos de lograr una condena se vieron obturadas por las leyes de Obediencia debida y Punto final primero, y por los indultos después. La reapertura de los juicios y su caracterización como de lesa humanidad *habilitaron* otro tipo de presencia en los estrados. El testigo tiene hoy otra categoría, su palabra tiene un efecto: la del juicio y castigo tanto tiempo reclamado y hoy efectivo.

A pesar del tiempo transcurrido entre los momentos señalados, las muertes de muchas madres, abuelas, hermanos y compañeros sobrevivientes de los detenidos-desaparecidos, han sido recuperadas por la voz de los hijos e hijas que hoy dan testimonio. Según palabras de Axat se trata de un colectivo “compuesto por sujetos que han elaborado una cierta experiencia normalizada de la catástrofe” (2017: 7). Y precisamente a partir de esa elaboración personal, única y subjetiva de cada uno de ellos, se puede aportar a la recuperación de una *narratividad* en crisis como se venía padeciendo. Los relatos de los HIJOS exhiben sus lagunas, sus suturas, su imagen de memoria agujereada. Pero en lugar de ser una debilidad, en eso radica su fortaleza. Es un testimonio que no se ve afectado por el mandato de la memoria intacta, que no tiene el temor de no recordarlo todo. Su fundamento se encuentra en los efectos de la dictadura sobre sus vidas: ¿cómo puede exigirse entonces la verdad total, si su experiencia traumática nace a partir de la ausencia, de la desaparición, de la falta?

Otro aspecto a destacar es el carácter *performático* de estas declaraciones en el espacio público. El lugar en la escena de los juicios

es reafirmado por estos HIJOS, como se señalara anteriormente en sus propias palabras. Hay una sensación de lugar al que se ha llegado finalmente, lugar al que se esperaba llegar: “Yo quise llegar acá y dejar de ser víctima. Voy a hablar, voy a contar. Por fin soy testigo” (2017: 9) dice Julián Axat en su propia declaración. En este aspecto hay algo que señalar y que tiene mucho de reparación simbólica: lo que se buscaba y parece haberse encontrado es un poco de justicia, no de venganza. El efecto por añadidura que modifica a quien declara y quien escucha es que dar testimonio, hablar de la experiencia traumática vivida, devuelve sentido, genera sentido a su narración. Y allí la *performatividad* la hallaremos en los nuevos discursos, las nuevas narrativas que surjan alrededor de estos nuevos paradigmas y sus repercusiones en los ámbitos artísticos y culturales. Ese sentido recuperado podrá desviarse, parodiarse, discutirse, pero a partir de su puesta en valor a través del testimonio, no antes.

Una nueva forma de representación ha surgido, y junto con ella una nueva narrativa de memoria. La diversidad de producciones artísticas en el teatro, el cine o la literatura al calor de la evolución de las causas de lesa humanidad son más que elocuentes. Y otra vez de la mano de los hijos e hijas de desaparecidos, que han sabido atravesar tanto la esfera jurídica como la artística con las mismas herramientas: el archivo incompleto y siempre en transformación de sus propias novelas biográficas.

Una última imagen de la muestra de Seth Taras nos coloca la ciudad de Dresden, Alemania, desde el ángulo de una estatua que parece observar desde lo alto de una pendiente. Lo que ayer fueron las ruinas luego del salvaje bombardeo durante la 2da guerra mundial, hoy apenas se ve como una gran playa de estacionamiento. Otra vez la posibilidad del montaje para establecer un puente temporal entre dos imágenes distantes en el tiempo. El recurso es un instrumento clásico de la fotografía y el cine. Lo que lo hace distinto es la posición subjetiva de la mirada, el sentido arqueológico del ojo de la cámara. Así podemos encontrar, en el acervo cultural de las producciones ar-

tísticas de HIJOS, la muestra *Arqueología de la ausencia*, que desde el año 1999 Lucila Quieto viene realizando con las mismas herramientas que el fotógrafo estadounidense. Pero el sentido es otro, tal vez más profundo: no se busca el contacto de dos momentos distantes en el tiempo en un mismo lugar, sino conectar dos cuerpos en el fondo de la imagen, uno presente y uno ausente. El tiempo no es el de la imagen del pasado del padre o madre desaparecido, tampoco es el del presente del hijo o hija huérfano. “Se arma un tiempo irreal, que no existe en la foto” dice Lucila reflexionando sobre su propia obra.⁵

Esta comparación entre dos trabajos similares sobre la memoria de un pasado traumático nos sirve de ejemplo para volver sobre algunas cuestiones particulares del suceso que representó la emergencia de los HIJOS, ya sea como artistas o como testigos, en las representaciones culturales y los nuevos debates teóricos. Podemos concluir sin lugar a dudas que nos encontramos ante un nuevo corpus jurídico, político y cultural de magnitud aún no dimensionada. En estas escasas líneas pretendimos trazar algunas ideas al respecto, pero un trabajo más minucioso se plantea necesario. Clasificar los tipos de testimonio, teorizar sobre los alcances del mismo y la figura innovadora del hijo-testigo, relacionar las implicancias que puedan observarse en las nuevas producciones artísticas son algunos posibles abordajes. Por otro lado, y a modo de conclusión teórica, se puede afirmar que de la misma manera que la dictadura pretendió borrar de la historia no solo a los desaparecidos sino también su legado (sus hijos), durante mucho tiempo las imágenes de aquel entonces parecieron perdidas para siempre, y las escasas palabras contenidas en los testimonios de los sobrevivientes, caídas en el olvido o en aparente agonía a partir de la muerte de sus portadores. Sin embargo y pese a todo, las imágenes imposibles fueron posibles, la palabra recuperada y la impronta de los HIJOS para llevar esa tarea adelante, marcada como una huella generacional imposible de borrar.

5 Entrevista realizada a Lucila Quieto en el edificio de la ex ESMA en el año 2016.

Bibliografía

- Axat, Julián (2017). “Tiempo Futuro. Pos- memoria, poesía y justicia”. En *Blog El niño rizoma* [en línea]. Consultado el 2 de septiembre de 2018 en <https://elniniorizoma.wordpress.com/2017/06/10/tiempo-futuro-pos-memoria-poesia-y-justicia/>
- Didi-Huberman, Georges (2013). “Cuando las imágenes tocan lo real”. En VV.AA. *Cuando las imágenes tocan lo real* (pp. 9-36). Madrid: Círculo de Bellas Artes.

DEL TESTIMONIO A LA NOVELA FAMILIAR:

La narrativa de Laura Alcoba

Victoria Daona

En sus novelas, Laura Alcoba arma una trayectoria familiar que comienza en La Plata en la década del '60 y termina en París en los años '80, en la que ella y sus padres son protagonistas. Como heroína de una saga de aventuras, vemos nacer a Laura en el seno de la revolución cubana y la acompañamos hasta convertirse en una jovencita argentina exiliada en Francia. Pero, además, entre una novela y otra, Alcoba reconstruye esos convulsionados años '60 y '70 en América Latina, con especial énfasis en Argentina, dándole centralidad no sólo a la historia política, sino también logrando transmitir cómo esos grandes hechos repercutieron al interior de su propia familia.

El itinerario que propone Alcoba, que va de La Plata a París y de la infancia a la adolescencia –sin perder de vista el nacimiento de la protagonista en Cuba–, me permite imaginar una trayectoria biográfica que –en el campo literario– comienza con una fuerte impronta testimonial que se va diluyendo con el correr de las tramas hasta convertirse en un relato anclado fuertemente en la subjetividad y en donde prevalece la narración de los orígenes por encima de la función de dar testimonio. Alcoba escribe en los límites entre el testimonio y la ficción. Construye a la niña Laura teniendo en cuenta la noción de identidad narrativa (Ricoeur, 1999), que va adquiriendo densidad en

sus distintas tramas y que se relaciona íntimamente con la noción de “novela familiar” que propone el psicoanálisis para trabajar el relato que el sujeto compone sobre sí mismo y sobre sus orígenes, y que resulta interesante para abordar las narrativas de hijos/as de desaparecidos/as.

De hecho, creo que el extenso corpus de novelas de hijos/as y las similitudes que comparten entre sí nos habilitan a hablar de un género literario que representa el momento más acabado de la narrativa argentina en torno al pasado reciente. Estas producciones logran dar cuenta de experiencias de vida que se constituyen y están atravesadas por la violencia y la persecución política, el exilio o la desaparición de los padres y las madres y por la lucha de los organismos de Derechos Humanos, en donde la fundación de H.I.J.O.S. resulta clave para estas narrativas. A su vez, los/as protagonistas buscan contar la historia de la propia vida más allá o más acá de esas experiencias límites e incluso proponen una transmisión que interpele a las generaciones más jóvenes (Daona, 2017).

En la saga familiar de Alcoba están presentes todas aquellas similitudes. Podríamos decir que *La casa de los conejos* (2008), junto con *Los Topos* (2008) y *76* (2008) de Félix Bruzzone, constituye el inicio del género de los hijos/as en la literatura, en tanto a partir de sus publicaciones podemos identificar todos los otros libros que vinieron después.¹ En las páginas que siguen propongo historizar los avatares del género testimonial en Argentina para pensar la producción de Laura Alcoba y formular algunas hipótesis de lectura.

Historizar el género testimonial

En *Los trabajos de la memoria* (2012), Elizabeth Jelin identifica tres premisas que considera centrales para abordar cuestiones relativas al

1 En este sentido, podríamos pensar como precedente del género el libro *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio* de Andrea Suárez Córca (1996), que analiza Miguel Dalmaroni en *La palabra justa* (2004).

pasado reciente desde el campo de estudios sobre memoria. En primer lugar, propone entender las memorias como procesos subjetivos anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales, lo que le permite pensar los aspectos sociales y colectivos de la memoria, al mismo tiempo que le da pie para introducir una noción clave en relación a la especificidad de los procesos de memoria en el Cono Sur, que es la noción de trauma. En segundo lugar, plantea la idea de reconocer a las memorias como objetos de disputa, conflicto y lucha, lo que apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes de esas luchas (los emprendedores de memoria) y a explicar la idea de “trabajos de la memoria” que es la que da nombre al libro. Por último, sostiene que es necesario “historizar” las memorias y reconocer que existen cambios históricos en el sentido del pasado que responden a los intereses y proyectos de los emprendedores (Jelin, 2012).

Siguiendo la premisa de historizar las memorias, Rossana Nofal (2010) establece una clasificación del relato testimonial en Argentina atendiendo a tres figuras –desaparecidos, militantes y soldados– que organizaron el desarrollo de las narraciones de acuerdo a los distintos momentos que asumieron las luchas por la memoria en la esfera pública. Señala que en cada período los/as escritores/as –en tanto protagonistas de la historia y su relato– estuvieron expuestos/as a múltiples sospechas, lo que los/as obligaba a tener que explicar constantemente los motivos de sus relatos, puesto que “si bien han cambiado las preguntas y los personajes que construyen los testimonios, el saber sigue fuertemente ligado a un poder que lo autoriza” (Nofal, 2010: 186). Poder que, como señala Beatriz Sarlo (2005), está fuera del texto y que en la esfera pública está representado por el poder popular del movimiento de Derechos Humanos, por el poder judicial que es el que establece las penas y las condenas por los crímenes de lesa humanidad y el que restituye las identidades de los/as desaparecidos y de los/as nietos/as recuperados/as, y también por el poder estatal que es el que habilita y/o clausura las posibilidades punitivas de la justicia (Jelin, 2017).

Desde la restitución de la democracia en 1983 los temas concernientes a la lucha armada, la violencia política y la represión estatal fueron pensados principalmente por quienes vivieron, combatieron y sufrieron esos años. Los/as afectados/as directos/as intentaron construir un discurso coherente que les permitiera dar sentido a esa experiencia extrema y elaborar los traumas del pasado. Para ello utilizaron formas convencionales de escritura en cuyas reglas no sólo se sintieron contenidos, sino que encontraron un lenguaje compartido con un amplio número de interlocutores, lo que posibilitó una mayor circulación y aceptación de esos relatos. Estas narrativas se valieron de diferentes soportes y registros que posibilitaron –y aún posibilitan– su circulación en la esfera pública.

En estas manifestaciones la experiencia personal del horror se plasmó en composiciones que se caracterizaron y legitimaron por el uso de la primera persona y la verosimilitud que la misma traía aparejada. Esa conjunción dio por resultado productos culturales que entraban en relación directa con la materia de sus composiciones. La violencia del terrorismo de estado sólo podía ser transmitida por quienes la habían padecido puesto que su materialidad había sido destruida y la única forma de atestiguarla era dando cuenta de lo vivido en carne propia. Textos como *Recuerdo de la muerte* (publicado en México en 1983) de Miguel Bonasso y *The Little School. Tales of disappearance and survival* (publicado en inglés en 1985) de Alicia Partnoy dan cuenta de estas estrategias.

A mediados de los '90 junto con los relatos del horror comienzan a aparecer relatos preocupados por recuperar la acción política y militante de las víctimas que había sido anulada en los primeros testimonios. Esto produce cambios en los modos de composición formal. Textos como *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en Argentina* (1995) de Anguita y Caparrós, o *Mujeres Guerrillas. La militancia de los setenta en el testimonio de sus protagonistas femeninas* (1997) de Marta Diana, dan cuenta de ese pasaje del tono trágico a las reivindicaciones de la lucha armada y la exaltación de los idea-

les de la revolución. Para comienzos de la década del 2000 aparecen las primeras escrituras sobre la insurgencia armada en textos como *El tren de la victoria. Una saga familiar* (2003) de Cristina Zuker y Monte Chingolo. *La mayor batalla de la guerrilla argentina* (2006) de Gustavo Plis-Sterenber. Es importante señalar que estas variaciones en el relato sobre el pasado tienen que ver con cambios en el enfoque y la intención de develar ciertos temas antes considerados tabú. Sin embargo, no hay variaciones en cuanto a quienes narran estos relatos, que siguen representándose a sí mismos/as como afectados/as directos/as.

Ahora bien, si en un primer momento los testigos hablaban de las víctimas y por las víctimas, luego muchos buscaron hablar por sí mismos dando lugar a su propia voz. Los últimos trabajos de Nofal sobre las nuevas modulaciones del género testimonial postulan que en narrativas como las de Laura Alcoba, Federico Lorenz y Marta Dillon el testigo se convierte en personaje y la legitimidad de su palabra ya no necesita estar anclada en su cercanía hacia las víctimas, sino que está dada por el campo intelectual que lo autoriza (Nofal, 2015). Como señala Nofal,

reconocer la naturaleza narrativa y ficcional de las historias no implica abandonar la voluntad de verdad. Los nuevos autores, fundamentalmente los hijos de los militantes, reconfiguran un campo literario que exige una caja de herramientas específicas para leer las memorias políticas en clave de literatura de fantasía alejada del realismo socialista de los primeros relatos (2015: 849).

El concepto clave de Nofal para entender estas nuevas modulaciones es el de “cuentos”, al que define como matrices de sentido de carácter fragmentario que están inscriptas en múltiples relatos y que circulan con la fuerza de la oralidad y el anonimato, involucrando en su circulación saberes y anécdotas de historias mayores que se actualizan y se reescriben al momento de su enunciación. “Frente a los

relatos testimoniales –dice Nofal– y su protocolo de verosimilitud, el recurso a una forma propiamente literaria incorpora la sospecha sobre la autenticidad de la experiencia relatada, sobre la identidad del autor, del narrador y sus personajes” (2015: 841).

La noción de “cuentos” resulta productiva para analizar ciertas ficciones como las de los hijos/as de desaparecidos/as en Argentina, en tanto permite cruzar la historia mayor de aquellos años ‘70 con las anécdotas particulares de cada narrador/a; a la vez que se emparenta con esa otra noción que mencionamos anteriormente que es la “novela familiar”. En “Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memoria” (2006), Susana Kaufman señala que la novela familiar es un modelo de trabajo del psicoanálisis que está centrado en un relato que se construye “sobre un sentido de verdad a la medida de la experiencia de cada sujeto y de su historia vital” (2006: 48-49).

Hablar de un sentido de verdad construido a la medida de la experiencia de cada sujeto y su historia vital resulta clave para abordar el género narrativo de los/as hijos/as teniendo en cuenta que sus orígenes se fundan en un acontecimiento traumático –el terrorismo de estado– cuya significación no puede pensarse sólo en términos individuales, sino –y principalmente– a partir de un colectivo. Pero, además, resulta clave para entender que esas producciones no pueden seguir pensándose en términos de “postmemoria”, puesto que los/as hijos/as de los/as militantes de los años 60 y 70 no escriben sobre historias que desconocen o que escucharon de terceros, sino que escriben sobre sus propias historias de vida –y aquí entran las nuevas modulaciones del género testimonial–, a las que convierten en novelas familiares en donde son protagonistas y sobre las que deciden intervenir.

Como veremos en las páginas que siguen, la saga de Laura Alcoba se inaugura con el prólogo a *La casa de los conejos* (2008) en el que la escritora no sólo expone los motivos que justifican su escritura, sino que lo hace siguiendo el protocolo clásico del género testimonial que es el de hablar por delegación y para los otros. “Me he decidido –dice– porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también

porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos” (2008: 12). Lo que moviliza su escritura es un “deber de memoria”. Ella que fue niña y volverá a serlo al escribir, es también quien cuenta y transmite a los vivos su experiencia de la dictadura y el terror. Sin embargo, con el correr de las tramas, ese deber de dar testimonio para los otros se transforma en un trabajo íntimo de la memoria, una indagación por los orígenes y por la conformación de su subjetividad.

La narrativa de Laura Alcoba

La Casa de los conejos (2008)

En esta novela, que inicia la saga, Alcoba revisita su experiencia como hija de militantes montoneros en una casa operativa de la Organización durante 1975 y hasta noviembre de 1976. En el prólogo del libro, Alcoba evoca a Diana Teruggi –Didí– y le confiesa que la necesidad de escribir sobre aquellos años se justifica por una serie de acontecimientos que estimularon su memoria. El primero de ellos es un viaje que realizó a la Argentina junto a su hija a fines de 2003, en el que volvió a recorrer aquellos lugares en los que vivió durante su infancia. El segundo, la comprensión de que la historia que podía contar, si bien evocaba a los muertos, era imprescindible para los vivos. El tercero –un secreto apenas confesable– tiene que ver con el deseo de olvidar.

El motivo que moviliza su escritura es el de un “deber de memoria” que completa su sentido en un intercambio generacional e intersubjetivo; ella que fue niña y volverá a serlo al escribir es también la madre que cuenta y transmite a su hija –y a las generaciones venideras– su experiencia de la dictadura. Es por esta doble condición de niña y madre que recuerda y transmite, que Alcoba debe intentar saldar las fisuras de su relato. Por eso la decisión de mirar con sus ojos infantiles esa parte silenciada de su niñez que tiene que ver con los

miedos, la bronca y el dolor. Por eso la evocación a Teruggi, porque es la paz que le ofrecen su nombre y su sonrisa el respaldo sobre el que Laura se sostendrá en esta narración.

El relato empieza con un “todo comenzó” que nos transporta –a la manera del “Había una vez” de los cuentos de hadas– a la ciudad de La Plata en el año 1975. Tiempo y espacio otros que se convierten en presente del enunciado y en los que se desencadena la acción. Los hechos con los que se inicia esta historia son el pase a la clandestinidad de Montoneros y la mudanza a una casa con altillo en la que se guardan armas de fuego. Ambos son temas poco pertinentes para una niña, sin embargo, nadie pareciera advertirlo. Lo único que le explican a Laura es que no debe decir nada de lo que ve, vive, piensa o sabe respecto a la actividad de sus padres.

La historia comienza con un mandato de silencio que Laura –la niña y la adulta– transgrede en la escritura. Kaufman (2006) sostiene que las representaciones familiares se componen tanto de historias conocidas, narraciones cuyas intencionalidades son las de la transmisión generacional, como de sensaciones enmudecidas por causa de traumas no resueltos, situaciones límites imposibles de enunciar que habitan de manera fantasmática los espacios y los discursos que componen la novela familiar. Los padres de Laura le transmiten una obediencia que se sostiene en el miedo terrible sobre lo que podría pasar. Su obediencia no está fundada en la seguridad de los lazos afectivos, sino en el terror y el silenciamiento de los hechos. Ella comienza a hacer memoria desnudando el mandato de silencio y terror con el que convive desde niña, como si en ese intento pudiera –al nombrar– completar algunos de los huecos de sentido que existen en el relato de su infancia y sobre los que se ha constituido su identidad.

En el mundo de Laura, la niña, no hay casas con tejas rojas, “como esas que se ven en los libros para niños”; no hay “padres que vuelven del trabajo a cenar al caer la tarde. Padres que preparan tortas los domingos siguiendo esas recetas que uno encuentra en gruesos libros de cocina”; no hay “una madre elegante con uñas largas y esmalta-

das y zapatos de taco alto” (Alcoba, 2008: 14). El mundo familiar de Laura es diferente, hay autos robados, nombres falsos, secretos que no se pueden contar, porque “la gente no sabe que, a nosotros, sólo a nosotros, nos han forzado a entrar en guerra” (16).

El abuelo de Laura es abogado “pero no se ocupa de política, no, él no quiere líos. Desde siempre ha defendido a estafadores, contrabandistas, ladrones de todo tipo” que, por agradecimiento, luego estuvieron dispuestos a ayudar a la familia. “Lo que da miedo a mi abuelo son aquellas personas que quieren cambiar todo” (19), dice Laura y deja flotando la pregunta sobre sus padres. Una tarde su madre llama por teléfono a la casa de los abuelos para decir que su padre ha caído preso una vez más y la nena debe quedarse con ellos hasta que su madre vuelva a llamar. Desaparece por “¿dos o tres meses?” y vuelve a buscarla convertida en otra mujer: de pelo corto y de “un rojo muy vivo que yo no he visto nunca en ninguna otra cabeza” (31).

Cuando Laura conoce al matrimonio con el que vivirán, queda fascinada por la presencia de Diana que está embarazada, “tiene el pelo largo, claro y ondulado, y grandes ojos verdes, extremadamente luminosos y dulces. Es muy hermosa e increíblemente sonriente” (41). Laura experimenta una sensación de paz frente a la sonrisa de Diana; su presencia a partir de ese momento será un refugio, en oposición a lo estricto de las órdenes de la Organización, que irán *in crescendo* durante los meses de 1975 y que su madre obedecerá a raja tabla.

La casa en la que viven no es muy grande, tiene dos habitaciones, una cocina y un baño, todo atravesado por un pasillo. Al fondo hay un tinglado que “contrariamente a lo que pensaría cualquier extraño al grupo, es el verdadero corazón de la casa [...] fue por este galpón que la conducción de Montoneros ha elegido la casa y que vivamos en ella” (46). Quienes también conocen la casa son César –el responsable del grupo–, el Ingeniero y el Obrero. En esa dinámica, la nena debe ser obediente, hacerse la distraída en la calle para controlar que nadie los siga, cebar mate en las reuniones de Montoneros y merendar mientras en la misma mesa se limpian las armas para la guerra (84).

Dije al comienzo de este texto que la noción de “identidad narrativa” (Ricoeur, 1999) permite pensar la manera en que se conjugan mismidad e ipseidad en la construcción que un sujeto hace de sí mismo como objeto de su narración. Narrar(se) en primera persona supone tomar distancia de esa mismidad para poder reflexionar sobre sí; a la vez que implica una dimensión temporal que permite identificar rasgos de continuidad en los que puede reconocerse aquel que se recuerda a sí mismo en el pasado. Alcoba construye de sí misma una identidad narrativa que le permite inscribirse tanto en el pasado (su enunciado), como en el presente (desde el que enuncia). En la narración la voz de la niña se fusiona por momentos con la del yo adulto que rememora su infancia y no se sabe cuál de ellas es la que hace las preguntas que antes no se hicieron. Esta fusión entre ipseidad/mismidad permite que alrededor del yo –niño y adulto– se superpongan los diferentes sentidos y narrativas que fueron condensándose en torno a lo incomprendido o nebuloso del pasado (Kaufman, 2006).

En la narración aparece la palabra “embute”, término vigente durante los ‘70 que habita el recuerdo de Laura y que, sin embargo, al momento de la enunciación está en desuso. “Embute parece pertenecer a una suerte de jerga propia de los movimientos revolucionarios argentinos de aquellos años, más bien anticuada ya, y visiblemente desaparecida” (Alcoba, 2008: 50). Traer a la novela esa palabra da cuenta de la temporalidad interna de la memoria, al volver a pensar 30 años después en un “embute” ella experimenta la obsolescencia del término, pero en ningún momento devela el significado del mismo. “Embute” se vuelve para el lector una palabra tan obsoleta como misteriosa, y quienes no comparten con ella la experiencia de aquellos años deben adivinar el significado de una palabra que no dice nada por sí misma.

El embute es la imprenta de Montoneros que maneja la madre de la nena y que funciona bajo la apariencia de un criadero de conejos. Es el Ingeniero quien diseña este “embute”; personaje que aparece en la casa cada mañana junto con el Obrero. Para el diseño del embute,

el Ingeniero se inspiró en el cuento “La carta robada” de E. A. Poe, como le explica a Laura:

el embute estará mejor guardado si los medios para ponerlo en funcionamiento, el mecanismo de apertura, digo, quedan a la vista de cualquiera. Genial, ¿no? La idea se me ocurrió mientras leía un cuento de Edgar Allan Poe: nada esconde mejor que la evidencia excesiva (Alcoba, 2008: 56).

El dato no es menor, puesto que será esta excesiva evidencia la que le permitirá al Ingeniero, tiempo más tarde, reconocer la casa desde las alturas y delatar a sus compañeros.

La capacidad simbólica del discurso le permite a Laura crear relatos que en algunas ocasiones la tranquilizan y en otras hiperbolizan la situación que vive. No se trata de una negación de la realidad, sino de una adaptación/transformación propia de sus siete años que pareciera seguir latente en el presente de la enunciación. Entre lo que sucede, lo que le dicen que sucede y lo que ella interpreta se forman espacios en donde confluyen la verdad, la fantasía y sus interpretaciones; confluencias que en algunos casos la ayudan a vivir sin incomodidad su rutina y en otros, la paralizaron hasta el momento en que decide escribir.

A partir del 24 de marzo de 1976, la situación se vuelve angustiante. Afuera –por lo que cuenta César– todo está cada vez peor y no son muchas las opciones ofensivas que se pueden llevar a cabo: replegarse y esperar pareciera ser el mandato de la Organización. Las reuniones en la casa tienen cada vez mayor frecuencia. En una de esas reuniones la madre de Laura expone la posibilidad de que ella y la nena se vayan del país. Su padre les ofrece sacarlas sin correr riesgos, “hay muchos militantes que se han ido ya, o ¿no?” (Alcoba, 2008: 120), dice su madre. César se niega: “Es cierto que muchos militantes se fueron. Pero no los militantes de base, sólo los jefes, sólo la conducción...”

(120). Inmediatamente se produce un silencio perturbador que da paso a una pregunta que no sabemos si se formula en 1976 o en el presente de enunciación de la novela: “¿los militantes de base dan su vida mientras los jefes buscan refugio en el extranjero?” (120).

La pregunta no obtiene respuesta, pero finalmente César les notifica que la Organización aprueba la salida de Laura y su madre, con la aclaración de que no recibirán por parte de Montoneros ninguna ayuda una vez afuera, ni dinero, ni papeles –como hacen con la conducción–. Con la partida, termina la narración de la nena. Las páginas que siguen las narrará Laura, la adulta. Ella y su madre viajan a París por separado. Su madre ayudada por uno de los estafadores que defiende su abuelo, ella de manera legal mucho tiempo después.

En 2003, Laura regresa a la Argentina y conoce a Chicha Mariani, madre de Cacho y abuela de Clara Anahí, la hija de Diana que es apropiada por los represores el día del ataque a la casa. Visita la casa de su infancia que permanece igual a como quedó luego del asalto; el embute se mantiene y se encuentra en exposición, pero en ningún lado puede leerse esa palabra desaparecida. Al volver a caminar por la casa, Laura recupera imágenes que creía olvidadas. Lo que la perturba es la delación, ¿quién puede haber sido? Se supone que fue quien diseñó el escondite, le dice Chicha. ¿El Ingeniero acaso? Pero si no conocía la dirección, venía siempre bajo unas mantas dentro de la furgoneta. Entonces Laura recuerda el cuento de Poe “La carta robada” que el Ingeniero alguna vez le comentó, y allí descubre que fue su obra la que luego le permitió al Ingeniero delatar a sus compañeros.

Este último apartado está lleno de datos, fechas y nombres precisos. En el medio, esos fragmentos de infancia narrados como si fueran un cuento (Nofal, 2015). Los recuerdos infantiles de Laura quedan atrapados en la veracidad de su historia, en las justificaciones que le dan paso a romper el silencio, en la excesiva denuncia por la apropiación de Clara Anahí. Es amparada en la evocación de Diana Teruggi y en la presencia de Chicha que Laura rompe su silencio y cuestiona lo que antes no pudo.

La distinción temporal entre el pasado y el presente que se explicita en el prólogo y se retoma en el epílogo, se confunde en el cambio de voces en el cuerpo central del texto. Si bien la voz adulta ordena los recuerdos de la niña, los temores infantiles se plasman en la cautela que justifica su escritura. La distinción entre el pasado y el presente no se derrumba, pero por entre las fronteras que los separan se filtran los miedos de la infancia que aún persisten. El “todo comenzó” marca un principio que no es el del nacimiento de Laura, ni el de la creación de Montoneros, ni siquiera el del momento en que sus padres optan por la militancia armada. Todo eso ya estaba allí cuando Laura comienza su historia. El elemento disruptivo es el pase a la clandestinidad de sus padres, la experiencia en esa casa operativa y el desenlace fatal de sus habitantes.

La novela da cuenta de un trabajo de memoria que le permite elaborar una hipótesis de cómo fue posible la delación de la casa a la vez que dejar asentado el secuestro de Clara Anahí. Laura, la adulta, se vuelve un eslabón fundamental en la cadena generacional que le permite acercarse a las Abuelas de Plaza de Mayo y fundir en un mismo relato su propia experiencia en una casa operativa con la denuncia del organismo en un afán por transmitirles a la generación de sus hijos “toda aquella locura argentina” (Alcoba, 2008: 12). Lo testimonial en esta novela se hace evidente en la denuncia de aquellos crímenes cometidos por la dictadura militar, a la vez que en la necesidad de dar a conocer esa historia a las generaciones futuras.

Los pasajeros del Anna C. (2012)

Este es el único libro de la saga en el que Laura no es protagonista sino narradora. Alcoba entrevista a los protagonistas e investiga sobre el viaje que un grupo de argentinos realizó a Cuba para recibir formación militar que luego los habilitaría para seguir la guerra revolucionaria en su país. Se trata de un viaje iniciático para quienes luego

formarán el primer comando montonero (Fernando Abal Medina, Gustavo Ramus y Emilio Massa), pero también es iniciático en la vida familiar de Laura, puesto que es la novela donde sus padres consolidan la relación de pareja que se corona con su nacimiento.

La novela comienza con la narración de los primeros días del noviazgo de Soledad y Manuel –sus padres– en la ciudad de La Plata en 1966; los entrenamientos clandestinos en donde entre besos y caricias practicaban tiros con revólveres, las primeras reuniones en la casa del Loco y las expectativas por la respuesta de Cuba sobre la posibilidad de formarse en la isla como guerrilleros y militantes revolucionarios. Laura escribe la historia de sus papás a partir de lo que ellos y otras personas que participaron del viaje le contaron. Hay una base testimonial muy fuerte en el libro y eso se hace presente en la incertidumbre sobre ciertos datos y en la certeza y el detalle de otros.

En 1966, su madre todavía va a la escuela secundaria. Manuel, su papá, es quien introduce a Soledad en el mundo de la revolución; el que tiene experiencia en tiros, el que viajó al norte a buscar los restos del comandante Segundo, el que conoce al Loco que es el intermedio entre ellos y Cuba. Soledad funde en uno solo el deseo por Manuel y por un mundo mejor. Sin embargo, a los padres de ella Manuel no les gusta. Soledad forma parte de una generación joven que rompe los modelos estatuidos en la búsqueda de nuevas formas de constitución de la pareja. Podríamos decir lo mismo de Manuel; sin embargo, desconocemos su entorno familiar. Es como si, al momento de reconstruir para Laura esos años, Manuel restara importancia a su etapa previa a la militancia. No sucede lo mismo con Soledad, en cuyo relato están presentes los mandatos, deseos y censuras paternas y maternas. Se puede pensar que hay aquí una clave para entender cómo organizaron Soledad y Manuel el relato de ese pasado y los detalles que cada uno decidió priorizar al momento de transmitírselo a Laura

Las diferencias en la composición del relato de uno y otra responden a aspectos propios de sus subjetividades y al momento histórico determinado en el que recuerdan ese pasado. De acuerdo a Alejan-

dra Oberti, cuando las mujeres deciden explicar su militancia “dan cuenta del modo en que funcionaba la relación entre lo público y lo privado y la relación entre política y vida personal” (Oberti, 2015: 19). Esta afirmación entra en estrecha correlación con la noción de “hombre nuevo”, puesto que la heroicidad de la que habla Guevara en “El socialismo y el hombre en Cuba” (1965) no se asemeja a la cotidianeidad doméstica a la que se refieren las mujeres en sus textos.

Esta polaridad entre heroicidad/domesticidad se hace presente en la novela de Alcoba y es Soledad quien se ve atravesada por esas disyuntivas que responden a características de los años ‘60, en donde las rupturas con los mandatos anteriores para el ámbito doméstico se dieron, como dice Isabella Cosse (2010), de manera discreta. Cuando Soledad decide irse a Cuba con Manuel, dejará a sus padres una carta de despedida en donde justifica su partida porque él es “el hombre de su vida, el hombre al que ella había decidido seguir para vivir del modo que ambos habían elegido” (Alcoba, 2012: 46). La huida del hogar paterno le abre a Soledad las puertas para irse a otro país, siguiendo a un hombre con el que desea no solamente formar una familia, sino también hacer la revolución. Para Soledad la formación político-militar y la fundación de su núcleo familiar no están separados, sino que forman parte de ese entramado en donde se yuxtaponen lo público y lo privado, lo heroico y lo doméstico.

En 1966 los cubanos reciben militantes de todos los países latinoamericanos para darles instrucción militar, enseñarles tácticas y estrategias para la guerrilla rural y para que dominen el funcionamiento de armas de fuego. Cuando el grupo proveniente de La Plata llega a La Habana son recibidos por el gobierno cubano, que les dará, además de todo aquello, casa y comida durante su estadía. El Che Guevara ha partido hacia otro destino en donde la revolución debería esperarlo, su nombre y su legado se encuentran presentes en el entusiasmo de los argentinos y sus ganas de participar de una revolución que los hizo entrar por la puerta principal.

Desde su salida de Argentina, Manuel y Soledad se sintieron como en una luna de miel; sin embargo, esa sensación se pierde a los pocos días de llegar a La Habana, cuando los mandan a su primer entrenamiento militar en la localidad de Pinar del Río. El grupo completo estaba compuesto por veinticinco hombres y cuatro mujeres. Los primeros dormían en un inmenso dormitorio, las segundas en un pequeño cuarto cerrado con llave. “Así –dice Laura- muy pronto se hicieron a la idea de que su luna de miel había terminado. Por el momento, al menos. Ahora era el tiempo de las armas” (Alcoba, 2012: 86). La frase sintetiza esa distancia existente entre la sexualidad liberada que caracterizó a una franja de la juventud de los ‘60 y la ortodoxia de la formación guerrillera, en donde el amor y la pareja quedan en un segundo plano en relación con la liberación de los pueblos.

Esta concepción exigía a sus hombres y mujeres que estén dispuestos a dejar de lado todo aquello que entorpezca el verdadero proceso de cambio social. La noción de “hombre nuevo” se erige sobre estas ideas. Para Guevara el revolucionario verdadero estaba guiado por una gran dosis de amor a su pueblo y debía idealizar ese amor evitando “descender con su pequeña dosis de cariño cotidiano hacia los lugares donde el hombre común lo ejercita” (Guevara, 1965). El amor entendido como *leit motiv* de los revolucionarios habilitaba a los hombres que estaban entrenándose en Cuba para ausentarse de sus hogares y continuar su formación militar. Al mismo tiempo, esa idea debía contener a las mujeres, quienes luego de ese entrenamiento inicial tuvieron que quedarse en La Habana a esperar el regreso de sus parejas, sin que esa espera suponga un fastidio para ellas.

De ese tiempo en que estuvieron separados, Manuel recuerda con muchísimo detalle sus meses de entrenamiento en la selva cubana; en cambio a Soledad le cuesta recordar cómo pasaron esos meses en La Habana. Hay un desfase entre el furor de la vida guerrillera que vive Manuel y la cotidianeidad de la revolución que vive Soledad, quien comienza a preguntarse para qué le habían permitido entrenarse en Pinar del Río si después la tendrían esperando en La Habana. Ante

esa creciente incertidumbre, toma la decisión de mantener su estado físico con un entrenamiento diario, al mismo tiempo que decide formarse acudiendo a la biblioteca, a la espera de que regrese Manuel o de que los cubanos la convoquen para participar de la revolución.

Al regresar Manuel, revivirán aquellos primeros días de su luna de miel, a la espera de que los cubanos den la orden para volver a partir. Soledad desea que esta vez la elijan; sin embargo, a medida que se acerca el momento más grande son sus dudas. La vacilación no dura demasiado porque antes de que los cubanos se pronuncien, Soledad cae en cuenta de que está embarazada y este nuevo estado le impide seguir a los hombres en su formación militar. Si bien la noticia la sorprende, siente que “fue la manera que ella había encontrado de tomar una decisión” (Alcoba, 2012: 193). La maternidad se convierte en un justificativo para quedarse en La Habana, sin pensar simplemente que se queda porque la revolución sólo prepara a sus hombres, aunque el embarazo esté estrechamente relacionado a su condición femenina. La posición de Soledad da cuenta de la encrucijada de una época en la cual la maternidad como función de la mujer no varió en relación a los cambios del período; por el contrario, como señala Cosse (2010), se produjo una “reafirmación y una reconfiguración” de ese aspecto del paradigma doméstico, en donde la maternidad se consideró no sólo el rol primero de toda mujer, sino el único capaz de completar su feminidad.

En cuanto a Manuel, no hay menciones relevantes a su reacción frente a su inminente paternidad; por el contrario, mientras Soledad se queda en La Habana, él será reclutado para acompañar al Che Guevara en Bolivia y sus entusiasmos y miedos estarán plasmados en las expectativas generadas por ese acontecimiento –hecho que nunca sucederá porque el Che es asesinado antes de que Manuel y otros compañeros viajen a su encuentro–. Los meses que siguen estarán teñidos por la incertidumbre sobre su destino y el desamparo ante la pérdida de su referente y sin comentarios sobre el embarazo en curso de su mujer. Los tiempos y las sensaciones de Manuel responden a los mandatos del

“hombre nuevo” para el cuál ni la familia, ni los afectos son justificativos que puedan apartarlo en el camino hacia la Revolución.

Laura, la hija de ambos, nace mientras su padre está ausente. Cuando Manuel llega a conocerla se sorprende de que sea una niña porque siempre se habían imaginado que sería un varón. En cuanto al nombre, Laura, lo había elegido Soledad antes de que Manuel llegase, y si bien a él en principio le gustó “tenía tiempo de elaborarlo, de acostumbrarse a él o de proponer otro. Sería muy simple cambiarlo si así lo deseaban. La identidad de la niña era apenas provisoria” (Alcoba, 2012: 243). La mención a una identidad provisoria encuentra relación con el párrafo que inicia la novela, en donde la narradora cuenta que durante su travesía a bordo del “Anna C” ella tenía poco más de un mes de vida y llevaba un nombre que ni su padre ni su madre recuerdan al momento de contarle estas anécdotas.

A lo largo de sus novelas, Alcoba construye una identidad narrativa que le permite inscribirse tanto en el pasado como en el presente. Las dudas que sus padres tienen en torno al nombre que ella llevaba, si bien dejan en evidencia lo precario o lo abrupto de esa paternidad/maternidad, exponen al mismo tiempo esa idea de continuidad que establece para sí mismo el sujeto que narra y que le permite a Laura –a pesar del nombre– reconocerse tanto en aquella bebé del pasado como en esa mujer del presente.

Los acontecimientos posteriores al nacimiento suceden muy rápido. Un mes después, Manuel, Soledad y Laura regresan a Argentina desde Italia en un barco llamado “Anna C”. Al desembarcar en Buenos Aires, Soledad “llevaba un chaquetón verde que le cubría las piernas hasta la mitad del tobillo, una falda recta y un pulóver de cuello redondo” (Alcoba, 2012: 11). Esta indumentaria, provista por la Unión Soviética, contrastaba con la moda de Occidente en donde “las chicas usaban entonces minifaldas cortísimas y blusas floreadas y chalecos de cuero negros. Como Brigitte Bardot” (12). Nofal (2015) introduce el concepto de “guardarropía revolucionaria” para leer los desplazamientos que se dan en las nuevas modulaciones del género

testimonial desde la centralidad de la trama hacia la centralidad de los personajes.

Las ropas de los personajes constituyen un complejo de símbolos que nos señalan las direcciones para encontrar un ícono que articula la interpretación de estos acontecimientos. En *Los pasajeros del Anna C.*, la ropa, como la revolución les queda grande a nuestros protagonistas (Nofal, 2015: 848).

La lectura de Nofal da pie para pensar las hipótesis que Alcoba arma sobre el fracaso de la revolución y que tienen que ver con los disfraces que usan los personajes, pero también con la improvisación con la que quisieron asumir esa revolución que aparece detallada en el reclutamiento de los cinco de La Plata y el relato que arma el Loco para que Cuba los formase. Es un relato que dista mucho de la seriedad con la que Cuba formaba y preparaba a sus revolucionarios. Como le cuenta Soledad a Laura muchos años después, “los “cinco de La Plata”, tal como el Loco los había bautizado, no eran más que una banda de mocosos, un club de adolescentes en busca de sensaciones fuertes” (Alcoba, 2012: 79).

El azul de las abejas (2014)

El azul de las abejas comienza con la preparación que la niña Laura debe hacer para acortar la distancia que existe entre ella y sus padres desde que su padre está preso y su madre ha partido al exilio. Laura deberá aprender a hablar francés para viajar a aquel país y reencontrarse con su madre y luego desde allí escribir cartas para conversar con su padre. Una vez en Francia la niña deberá poner a prueba su aprendizaje, y eso le llevará mucho tiempo. Algo que no puede superar es el acento extranjero que tiene al hablar y que tanto le molesta.

“Por culpa de mi acento suelo pasar por tonta; no hay nada que me irrite más” (Alcoba, 2014: 72). Ella practica frente al espejo para hablar cada día mejor y ese esfuerzo se evidencia hacia el final de la novela cuando logra pensar y hablar en francés sin la necesidad de tener que traducir sus pensamientos de un idioma a otro.

En Francia, Laura y su mamá viven con Amalia, una vieja compañera de universidad de su madre que también es exiliada. Viven en unos departamentos que no quedan en París, sino cerca. Si bien la vida que llevan es de mucha austeridad, en ningún momento se mencionan dificultades domésticas; como si el sólo hecho de estar allí fuera suficiente para todas. Esta sensación puede entenderse en contraposición a lo que sucede cada vez que hablan de las “desapariciones, los asesinatos y el miedo” (Alcoba, 2014: 20).

En las cartas que Laura le escribe a su padre semanalmente, mantienen diferentes conversaciones, especialmente sobre libros. De hecho, el título de la novela está basado en las conversaciones sobre *La vida de las abejas* de Maurice Maeterlinck. Para poder pasar el control carcelero, las cartas deben escribirse en español y omitir cualquier tipo de información sospechosa. Algo que su padre le pide desde el comienzo, es que le envíe una foto en la que aparezcan ella y su mamá para que él pueda tenerla en su celda. Laura tarda mucho en enviar esa foto porque considera que ninguna imagen es digna de ser enviada. Hasta que, hacia el final del libro, logra la imagen perfecta. Una en la que están ella y su mamá en la casa en la que viven. Este acontecimiento está asociado a su primer pensamiento en francés. Como si hubiera necesitado ese momento de apropiación del lenguaje antes de poder enviar una imagen suya en su nuevo país de residencia.

Además de los vínculos entre Laura y sus padres, en esta novela aparecen elementos que nos permiten vislumbrar ese pasaje del relato testimonial a la construcción de la novela familiar. En *El azul de las abejas* (2014) Laura no sólo debe adaptarse a un nuevo país e idioma, sino también integrarse a una nueva escuela y a nuevos/as amigos/as. Son muchas las escenas en las que vemos a Laura vincularse con

niños/as franceses/as. Lo interesante es ver cómo esas relaciones paulatinamente van volviéndose más sólidas en lo afectivo a la vez que dan cuenta de cómo Laura va afianzando su comprensión e interpretación del idioma.

Además de estos cambios a nivel social y cultural, Laura atraviesa cambios en su propia fisonomía. “Ya casi he dejado de ser niña –dice–. *Señorita*: así se llama lo que se me viene encima” (Alcoba, 2014: 91). Esta transformación asociada al crecimiento y la mutabilidad de algunos rasgos físicos y de su personalidad encuentra, sin embargo, un anclaje en ciertos aspectos que se mantienen y permiten identificar y establecer una continuidad entre la niña de *La casa de los conejos* (2008), la bebé de *Los pasajeros del Anna C.* (2012) y esta narradora que inicia la pubertad y que asume el protagonismo de la novela.

En este libro se hace evidente lo que señala Nofal como una de las claves para entender las nuevas modulaciones del género testimonial y que tiene que ver con el desplazamiento desde la centralidad de la trama hacia la centralidad del personaje (Nofal, 2015). Es importante señalar que Nofal identifica estas nuevas modulaciones en las obras de Federico Lorenz, Marta Dillon y Laura Alcoba. Como señala de esta última, “si bien la autora no se desvincula del ‘familismo’, su expresividad no está sólo potenciada por su condición de ‘hija’ sino también por la poética del relato y por el campo intelectual que lo autoriza” (Nofal, 2015: 840). En este sentido, es la trayectoria escrituraria de Alcoba, pero también es el género narrativo de los/as hijos/as, el que avala y autoriza este pasaje del relato testimonial de *La casa de los conejos* (2008) a esta novela que tiene rasgos de novela epistolar, pero también de novela de iniciación, y que es la que le permite a Alcoba comenzar a hablar de sí misma y ya no tanto del terrorismo de estado en Argentina.

El libro termina cuando Laura logra hablar en francés sin premeditación y sin necesidad de traducir lo que quiere decir. Lo hace con su madre, de manera inconsciente y el hallazgo la sorprende. “¿Por dónde habrían podido llegar aquellas palabras a mis labios, de

repente?” (Alcoba, 2014: 119). La sensación de manejar el idioma supone para Laura por fin apropiarse de ese país ajeno, como si se deslizara por unas tuberías que había creído inaccesibles. Y al mismo tiempo, ese acontecimiento le permite enviarle a su padre aquella foto que el reclamaba desde el inicio de la novela. “No sé qué relación habrá tenido esto con mis tuberías, pero sé que sólo después de haber logrado deslizarme por ellas pude elegir la quinta foto que él tanto me reclamaba” (120).

En esa última carta, Laura transcribe la cita de un libro que permite entender su estado anímico en ese momento: “Un manto de lodo cubría aún toda la tierra; pero ya, aquí y allí, asomaban pequeñas flores azules” (123). La mención a las flores azules funciona como metáfora perfecta de cierre en tanto encuentra relación con *el azul de las abejas* sobre el que ella y su padre conversaron gran parte de la trama, pero también porque permite a los/as lectores/as entender que, a pesar de lo difícil que resulta esa adaptación, Laura comienza a sentirse cómoda en ese nuevo país.

La danza de la araña (2018)

En esta última novela leemos el fin de la infancia de Laura, el comienzo de su pubertad, la libertad de su padre y la revelación de que él ya no vivirá con ellas cuando llegue a Francia. Si en *El azul de las abejas* vemos a la niña Laura en plena integración a la vida francesa, aquí el eje central serán los cambios en Laura, en su cuerpo, en relación a sus amistades, en su comportamiento y también en su alivio ante la vida que comienza a vivir. Sabemos que ha menstruado, que comienza a usar corpiños, que se muda a otra casa, asiste a una nueva escuela y conoce nuevas amigas.

Sin embargo, hay cosas que permanecen inmutables (más allá de los personajes) y que son las que nos permiten hablar de esa identidad narrativa que se mantiene a lo largo de las tramas. Uno de esos

detalles aparece en la descripción que Laura hace de la casa de su amiga Line, en donde se detiene en la perfección de la vida hogareña, en la belleza y el cuidado de la madre de su amiga y en la presencia que en esa casa tiene el padre de Line. “Aun cuando está lejos, en esa casa, el padre de Line está por todas partes” (Alcoba, 2018: 51).

Detenerse en la vida familiar de su amiga y en la descripción de cómo funciona esa casa nos recuerda la escena que inicia *La Casa de los conejos* (2008), en donde su madre le anuncia que pronto irán a vivir a una casa de tejas rojas, como ella quería, y Laura escribe

Tengo la impresión de que ella no ha comprendido bien. Referirme a una casa de tejas rojas era, apenas, una manera de hablar. Las tejas podrían haber sido rojas o verdes; lo que yo quería era la vida que se lleva ahí dentro (Alcoba, 2008: 14).

En esta última novela, cuando Laura llega a la casa de su amiga, vuelve a desear la vida que se lleva ahí dentro. Se establece así una continuidad entre la niña que estaba en La Plata en 1975 y la adolescente que vive en París a comienzos de la década de 1980.

Uno de los acontecimientos más importantes de *La danza de la araña* es la libertad de su padre tras seis años en la cárcel. Laura recibe una carta en la que él le anuncia que existe esa posibilidad y le pide a su hija que rece para que suceda. Esa noche, antes de acostarse, Laura comienza a rezar invocando en su memoria aquellas oraciones que aprendió en el colegio de monjas “en la época en la que vivíamos en la casa de los conejos” (Alcoba, 2018: 133). De su boca comienzan a salir oraciones que ni imaginaba que conocía, mezcla las palabras y los santos, pero no importa, porque todo sirve para ayudar a su papá. “Entonces me acuerdo del fuentón en el que un día hace ya mucho tiempo, una mujer me bautizó” (135). El ejercicio de memoria la lleva a Laura a aquel primer relato, el que inicia la saga. Las conexiones entre los libros encuentran menciones directas en la trama.

La noticia de la liberación del padre la da su abuelo por teléfono. Lo que sigue después es un apagón de su memoria. Laura no puede recordar qué sucede inmediatamente, pero sí recuerda que cuando despierta de ese estado de shock está llorando y no puede parar de hacerlo. La madre le dice que llora de alegría, pero ella sabe muy bien que no llora simplemente por eso, sino “por todo lo que ocurrió allá. Lloro por nosotros, pero también por todos los demás. Por todo lo que sé y por lo que aún ignoro” (Alcoba, 2018: 151). La mención a lo que ocurrió allá y a todos los demás, nos permite conectarla con el prólogo a *La casa de los conejos*, en donde Laura, la adulta, declara que si ha decidido contar esta historia lo hace no sólo por los muertos, sino por los vivos.

Esta novela es el último eslabón de la saga, el que completa el círculo y el que permite dar paso definitivamente a otra etapa. La presencia de lo testimonial se ha borrado por completo en esta trama porque Laura ha logrado darle forma a su propia novela familiar en tanto ha construido un sentido de verdad para sí y lo ha hecho de acuerdo a su experiencia y su propia historia vital (Kaufman, 2006). En el relato que ella ha armado, finalmente y después de un largo recorrido, logra estar con su padre y su madre, aunque ya no vivan en la misma casa. Los años de miedo, silencio y persecución parecieran haber terminado y el tiempo por delante se presenta esperanzado. “Nos vemos mañana, ¿eh?” (Alcoba, 2018: 155) le dice su padre al despedirse tras su reencuentro, y ella no necesita mirar por la ventana para saber que esa noche las estrellas brillan más que lo habitual.

Del testimonio a la novela familiar

En “El testimonio en la formación de la memoria social” (2006), Hugo Vezzetti señala que es importante entender a los testimonios sobre el terrorismo de estado como prácticas sociales que establecen una forma de vincularnos con el pasado, pero también como prácticas políticas

que dan cuenta de la edificación de una agenda pública sobre ese pasado. Entender al testimonio como “práctica” encuentra relación con la idea de “trabajos de la memoria” de Jelin (2012), al mismo tiempo que nos permite pensar de qué manera esos relatos forman parte de un entramado social que los avala, pero también al que completan.

En el caso de la narrativa de Laura Alcoba, las acciones de dar testimonio sobre su paso por la casa de los conejos, investigar sobre la formación guerrillera que recibieron sus padres en Cuba, y luego dar cuenta de su experiencia de exilio, responden a esas prácticas de las que habla Vezzetti, en tanto sus libros se inscriben en una trayectoria de relatos sobre el terrorismo de estado que comienza en los tempranos años '80² a la vez que inaugura un tipo de textos –la narrativa de los hijos/as– que, en la actualidad y a luz del inmenso corpus existente, se puede pensar como un género literario en sí mismo.

Como vimos en la primera parte de este texto, uno de los protocolos del género testimonial tiene que ver con la legitimidad que en la esfera pública alcanzan las voces de los/as afectados/as directos/as. En Argentina, como mostró Nofal (2010) ese protocolo organizó el género testimonial; quienes daban su testimonio lo hacían en busca de un reconocimiento social o lo hacían porque ya habían alcanzado ese reconocimiento. En la narrativa de Alcoba, el reconocimiento social es el origen de su escritura. En el prólogo a *La casa de los conejos*, ella explicita que escribe para las generaciones venideras y asume ese lugar de transmisora. Alcoba se posiciona desde el comienzo en un lugar público y desde allí irá deshilvanando su propia historia personal y familiar. Al final de la serie ese reconocimiento ya se ha alcanzado y por eso es posible ficcionalizar la historia. Como señala Nofal (2015) para las nuevas modulaciones del género, ya hay un campo intelectual que la autoriza que es el del género de los/as hijos/as (Daona, 2017).

Una marca de esa búsqueda de reconocimiento social, y del itinerario que propusimos en este texto del relato testimonial a la novela

2 Consultar las periodizaciones de Dalmaroni (2004), Sarlo (2005), Nofal (2010), entre otros/as autores/as

familiar, puede verse plasmada en cada uno de los finales de los libros. En el epílogo de *La casa de los conejos* (2008), Alcoba presenta las pruebas y los nombres que legitiman su relato. En *Los pasajeros del Anna C.* (2012) el libro se cierra con un apartado en el que da cuenta de quienes fueron sus informantes. En la última página de *El azul de las abejas* (2014), aparece el material que sustenta el relato y el archivo que habilita la memoria. Alcoba cuenta que el libro nació de “ciertos recuerdos persistentes, aunque muchas veces confusos, de un puñado de fotografías y de una larga correspondencia de la que no subsiste más que una voz: las cartas que mi padre me envió de la Argentina” (Alcoba, 2014: 125). Finalmente, en *La danza de la araña* (2018) ya no hay epílogos que deban legitimar lo que se dice, ni agradecimientos que den cuenta de quienes dieron testimonio para echar a andar la escritura, ni materiales de archivo que habiliten el recuerdo. Estamos en presencia de una ficción sin paratextos, de una verdadera novela familiar en términos de géneros discursivos.

La protagonista de esta saga, la niña Laura, fue testigo y partícipe de la militancia armada de sus padres, tuvo que aprender a callar, ocultar sus miedos y comportarse como un adulto. Su infancia –como la de tantos otros niños de su edad– estuvo prefigurada por la elección de sus padres y la de toda esa generación. En lo colectivo, su historia forma parte del género de los/as hijos/as. En lo individual, lo singular de su historia está en la intimidad de sus lazos afectivos –en el reproche y en la ternura–; en la manera en la que –en su subjetividad– se eslabonan las narrativas familiares que le fueron legadas junto con su propia experiencia; en los nuevos sentidos que encuentra su relato frente al intercambio generacional.

Bibliografía

- Alcoba, L. (2008). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.
- Alcoba, L. (2012). *Los pasajeros del Anna C*. Buenos Aires: Edhasa.
- Alcoba, L. (2014). *El azul de las abejas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Alcoba, L. (2018). *La danza de la araña*. Buenos Aires: Edhasa.
- Bruzzone, F. (2014a). *Los Topos*. Buenos Aires: Mondadori.
- Bruzzone, F. (2014b). 76. Buenos Aires: Momofuku.
- Cosse, I. (2010) *Pareja, Sexualidad y Familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Dalmaroni, M. (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina. 1960-2002*. Santiago de Chile: RIL- Melusina Editorial.
- Daona, V. (2013). “Había una vez una casa de los conejos. Una lectura sobre la novela de Laura Alcoba”. *Aletheia. Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FaHCE* 3 (6).
- Daona, V. (2017): “Las voces de los/as hijos/as de desaparecidos/as en Argentina: un género”. *El taco en la brea* 6, 37-55.
- Daona, V. (2018): “Voces y poéticas de la memoria: un corpus de novelas argentinas contemporáneas”. *Revista Chilena de Literatura* (97), 105-126.
- Dillon, M. (2015). *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Guevara, E. (1965). El socialismo y el hombre en Cuba [en línea]. Consultado el 26 de Mayo de 2019 en <<https://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm>>
- Jelin, E. (2010) “¿Víctimas, familiares y ciudadanos/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra”. En Crenzel, E. (coord.). *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, (pp. 227-249). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios peruanos.

- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Kaufman, S. (2006). “Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias”. En Jelin, E. y Kaufman, S. (comps.). *Subjetividades y figuras de la memoria* (pp. 47-71). Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- Nofal, R. (2010). “Desaparecidos, militantes y soldados: de la literatura testimonial a los partes de guerra”. En Crenzel, E. (coord.). *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, (pp. 161-187). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Nofal, R. (2015). “Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura”. *Revista Kamchatka* (6), 835-851.
- Oberti, A. (2015). *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta*. Buenos Aires: Edhasa.
- Ricoeur, P. (1999) *Historia y Narratividad*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Suárez Córica, A. (1996). *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio*. La Plata. Editorial La Campana

Voces de testigos y mediaciones inestables. El caso de *Veintiocho*. *La desaparición*, de Eugenia Guevara¹

María A. Semilla Durán

Annette Wieviorka acuña, para designar la producción proliferante de relatos escritos durante y después del ghetto de Varsovia, la expresión: “la era del testigo”; y al definirla insiste en la necesidad de contar la historia del sufrimiento de las víctimas desde el interior, a fin de evitar que en el futuro la única versión de los acontecimientos sea la de los asesinos. Cita para ello a Ignacy Schiper, historiador polaco especialista de la historia de los judíos, asesinado en 1943 en Majdanek, quien en una carta dirigida a Alexandre Donat, reflexiona:

Si nos assassins remportent la victoire, si ce sont eux qui écrivent l’histoire de cette guerre, notre anéantissement sera présenté comme une des plus belles pages de l’histoire mondiale [...] Ils peuvent aussi décider de nous gommer complètement de la mémoire du monde, comme si

1 Agradezco especialmente a mi colega y amiga Marie Rosier, quien me permitió descubrir este texto, y remito a quienes se interesen en el tema a su trabajo “Madre e hija: cruces narrativas desde el borde del vacío en *Veintiocho. Sobre la desaparición*, de Eugenia Guevara”, leído en *el Coloquio Memoria en la ficción, ficción de la memoria*, realizado en Lyon, Francia, los días 9 y 10 de febrero de 2017, cuyas actas están en prensa (Rosier, 2017).

nous n'avions jamais existé, comme s'il n'y avait jamais eu du judaïsme polonais, de ghetto à Varsovie, de Majdanek (Wieviorka, 1998: 18).²

Repito: *borrarnos completamente de la memoria del mundo, como ni nunca hubiéramos existido*. Más allá del azaroso eco borgeano, estas palabras resuenan con fuerza en nuestro país, el país de los 30000 desaparecidos. Porque en el fondo es la misma voluntad de exterminio y de negación la que impulsó al nazismo y a nuestra Junta militar contra quienes eran considerados un obstáculo para sus respectivos proyectos. No estoy equiparando los dos acontecimientos, que son diferentes, sino el objetivo simbólico último que han perseguido. Y como en aquel momento de la Historia, podríamos decir que también en Argentina hemos asistido a una “era del testigo” que ya ha transitado por varias etapas y que ha adoptado formas muy diversas. Una profusa discusión sobre las formas, la validez y la construcción del testimonio nos antecede, no solo en Europa sino también en América Latina, donde incluso se instituyó primero y se institucionalizó después el testimonio como género literario propio.

Sin duda desde la perspectiva actual somos capaces de discernir más claramente a la vez la dificultad que la tarea implicaba, la inestabilidad de los límites que trazaba, la tensión conceptual y discursiva que convocaba.

Personalmente, no voy a volver sobre esos esfuerzos de teorización, que abrieron unos caminos y cerraron otros, sin resolver totalmente un conjunto de aporías generadas por la materia misma del objeto: Verdad *vs* subjetividad, oralidad *vs* escritura, voz popular y colectiva *vs* edición letrada, culturas subalternas *vs* culturas hegemónicas... Las prácticas actuales difieren de las de los años 70, y las

2 Citado por Wieviorka, Annette: “Si nuestros asesinos logran la victoria, si son ellos los que escriben la historia de esta guerra, nuestra aniquilación será presentada como una de las más bellas páginas de la historia mundial [...] Ellos pueden decidir también borrarnos completamente de la memoria del mundo, como si no hubiésemos existido nunca, como si nunca hubiera habido judaísmo polaco, ghetto en Varsovia, Majdanek” (Nuestra traducción).

características de los relatos también. Por ello creo que todo dogmatismo en la consideración de esas problemáticas debe ser evitado, y apelo para ello a la formulación de Emilia Perassi, quien refiriéndose a la literatura producida por los hijos de desaparecidos considera que deben pensarse como categoría en evolución, ya que al testimonio propiamente dicho se suman lecturas e interpretaciones intergeneracionales o “sucesivas posteridades”:

la cultura del recuerdo como cumplimiento de un deber social que concierne al grupo (Assman, 1992) reformula el pacto con el pasado, actualizándolo de manera permanente y viva, sin limitarse a su archivamiento monumental y ceremonial, extra-ordinario, extra-cotidiano. Al mismo tiempo, la múltiple autoría que el testimonio originario implica y que el sujeto diferido desarrolla a partir de “lo que queda” (Agamben, 1998), permite al ámbito de la práctica testimonial abastecerse de la sucesión histórica, que constituye la materia originaria del acto testimonial, siempre proyectado hacia el futuro. A partir de estas premisas, la teoría y el análisis detectarían a su vez el pasaje de la “era del testigo” (Wieworka, 1998) a la del “hacerse testigo”, donde la respetuosa escucha de los *supérstites* compete con la urgencia de conformar/confirmar la significación ético-política de sus narrativas dentro del metatexto de la memoria colectiva (Perassi, 2016: 229).

Sea como sea, el rasgo específico que complejiza la relación entre el testimonio y la literatura es la multiplicidad de las hibridaciones posibles, al nivel de la representación, entre la “verdad” –o la veracidad– y la subjetividad –o la ficción. Esta dimensión ha sido apuntada, entre otros, por John Beverley, quien ha manifestado que

el testimonio busca producir un “efecto de veracidad”, una “sensación de autenticidad” que desautomatiza la actitud habitual de leer textos literarios ficticios. De modo tal que la discusión sobre verdad / verosimilitud está muy relacionada con la de la representación, pues ambas pasan por la mediación del discurso que les da un enfoque ideológico (Citado por Fernández Benítez, 2010).

Conviene por otra parte entender el alcance del término “verdad” no solo como una coincidencia exacta entre el relato y la dimensión fáctica –recordemos la afirmación taxativa de Marc Bloch: “no hay buenos testigos; no existe en absoluto una declaración exacta en todas sus partes”–,³ sino de manera más comprensiva, teniendo en cuenta los procesos de la memoria y las investiduras subjetivas,⁴ como lo sugiere Shoshana Felman (1992), para quien el testimonio está compuesto por fragmentos de memoria de una experiencia límite que la razón no ha podido procesar y que, por exceder los marcos de referencia, no pueden ser construidos como conocimiento. Para ella, el psicoanálisis renueva radicalmente el concepto de testimonio, al reconocer que no es necesario poseer la verdad para dar testimonio, porque la palabra del testigo siempre expresa, aun sin saberlo, una verdad que se le escapa, que ni siquiera es accesible para sí mismo. “Como el psicoanálisis, el testimonio no es una *re-presentación* del conocimiento; es un *proceso* a través del cual el conocimiento es descubierto” (Kennedy, 1997: 236).

3 Citado por Annette Wieviorka (1998: 13).

4 Ver Felman and Laub: “As a relation to events, testimony seems to be composed of bits and pieces of a memory that has been overwhelmed by occurrences that have not settled into understanding or remembrance, acts that cannot be constructed as knowledge nor assimilated into full cognition, events in excess of our frames of reference” (1992: 5). “[Psychoanalysis] profoundly rethinks and radically renews the very concept of the testimony [...] by recognizing [...] that one does not have to possess or own the truth, in order to effectively bear witness to it; that speech as such is unwittingly testimonial, and that the speaking subject constantly bears witness to a truth that nonetheless continues to escape him, a truth that is, essentially, not available to its own speaker” (15).

A esas dos dimensiones tendremos que agregar en el caso que nos ocupa la del quehacer literario y sus actualizaciones discursivas, que dan cuerpo a la experiencia articulando los fragmentos, las huellas y los huecos.

Veintiocho. Sobre la desaparición, de Eugenia Guevara, es un texto peculiar, no sólo por un contenido que se desmarca de la mayoría de los relatos de los hijos en función de los comportamientos específicos de la madre desaparecida, sino también por una estructura en cajas chinas que no solo es funcional al itinerario clásico de la búsqueda, a la dimensión investigativa del texto, sino también a la puesta en escena de las sucesivas revelaciones, documentos ocultos y enigmas que a la vez hacen accesible y rehúsan el acceso a una imposible *verdad*. De allí la confesión de la propia narradora: “Construir la historia ha sido difícil [...] Escribir este libro fue un proceso largo y doloroso pero necesario para liberarme. Estaba segura que hacerlo y editarlo, iban a permitirme enterrar a mi madre y vivir mi vida” (Guevara, 2015: 9).

Como muchos otros textos escritos por los hijos, el de Guevara incluye materiales dispares, que van de lo testimonial a lo onírico, de la constatación a la conjetura, de lo documental a lo ficcional. La primera parte, netamente autobiográfica y dividida en 28 secuencias, narra el proceso vivido por Eugenia, la hija, en su tentativa de ampliar y precisar la historia de su madre desaparecida, que conoce en parte pero que nunca se ha esclarecido de manera definitiva. Eugenia Guevara construye una “genealogía” que incluye también la historia de los abuelos, en la cual se identifican las raíces de la filiación política peronista de la descendencia. Se alude también a otro documento, leído, pero no reproducido, que es el borrador de la declaración que hiciera la abuela en el Juicio a las Juntas en 1988; y por último se incluye el cuaderno escrito por la madre durante su cautiverio, cuaderno que han conseguido hacer salir de la prisión y que Eugenia leerá por primera vez a los 22 años.

La hija adulta conserva algún vago recuerdo de la madre, así como de las mentiras y los silencios con que el entorno familiar sellara su

ausencia. La madre, Nilda Susana Salamone, es secuestrada a la edad de veintiocho años. “Mi madre tenía dos fechas de desaparición. La oficial, el 15 de noviembre de 1976, otra, un año después” (Guevara, 2015: 8). Torturada y quebrada, la prisionera acepta colaborar con sus captores y pasa a formar parte de un grupo llamado “de los Siete”,⁵ tutelado por el sacerdote Christian Von Wernich. Por esa razón se les permiten algunas visitas de los familiares, y se les promete un futuro de libertad en el extranjero. Hasta que cesa todo intercambio y nunca más se obtiene información oficial. Alguna versión circula en torno a la ejecución de la que los siete fueron objeto, pero solo ulteriormente tomará forma un relato relativamente fiable.

Como en tantos otros casos, la explicación que proveen los abuelos es ficticia; como en tantos otros casos el silencio es la regla, pero la niña *sabe*:

En mi casa no se hablaba de la historia. Mis abuelos tenían que seguir viviendo. Había hechos: estaban mi abuela, que era mami, y mi abuelo, que era papi. Pero yo sabía que no eran mis padres. Cuando era muy chiquita me hablaron de un viaje para justificar las ausencias. Después empecé a recibir cartas de mi papá desde la cárcel, en La Plata. Me contaba de la imposibilidad de estar conmigo porque no lo dejaban y también hablaba de “mamá Susana”: escribía que la buscaríamos cuando él saliera y si no la encontramos, la íbamos a recordar y querer siempre (Guevara, 2015: 12)

La mayor parte de su niñez y su adolescencia la pasa con sus abuelos, ya que no halla su lugar en la nueva familia de su padre. Las primeras experiencias de reconocimiento tienen lugar en la escuela,

5 Los otros integrantes de su grupo eran: Cecilia Idiart, Héctor Moncalvillo, Liliana Galarza, María del Carmen Morettini y los hermanos Pablo y María Magdalena Mainer, todos ellos prisioneros “quebrados” y cooptados por el sacerdote como colaboradores.

cuando se entera de que L., su compañera de banco, es también hija de desaparecidos y ha sido criada por los abuelos. Contrariamente al silencio que se ha instalado en la familia, esa identificación posible actúa como un agente liberador de la palabra para ambas, y la posibilidad de hablar no sólo induce formas de autoestima y reivindicación identitaria frente al resto de los compañeros, sino que abre la puerta a las elaboraciones de la ficción:

Habían pasado algunos meses desde el comienzo de clases y ninguna de las dos lo sabía. Eso era exactamente la imposibilidad de hablar. A partir de entonces, era natural de vez en cuando ir agregando a quienes habían sido nuestros padres, un detalle, una anécdota, un nombre de guerra, un posible destino. Sin embargo, ninguna de las dos sabía mucho. En realidad, menos de lo que creíamos. Sus abuelos le habían contado la verdad en el momento que empezaba el secundario. Antes, se habían comportado como si fueran sus padres. A ellos no les gustó que nos conociéramos, que intentáramos hablar (Guevara 2015: 13).⁶

Silencios deliberados, informaciones fragmentarias e inciertas, conjeturas razonables o no: la imaginación colma los huecos y anticipa las mitologías. La conciencia de ser portadora de un secreto cuya enunciación divide el mundo entre los que se compadecen y los que la rechazan incide desde muy temprano en sus estrategias de comunicación: a los nueve años, Eugenia sabe ya administrar ese *saber* que le pertenece –y que al tiempo que la segrega de una parte de la sociedad le da un cierto poder de manipulación–, sabe mentir una presencia o inventar una historia. La configuración es clara: entre el silencio que escamotea, el saber del vacío existente y la ficción que intenta colmar-

6 Eugenia Guevara, la autora, precisa en nota al pie de página: “Ahora sé que sus padres no eran desaparecidos. En Internet encontré que fueron asesinados en febrero de 1976 en el monte tucumano. Pertenecían al ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo)”.

lo, se acota progresivamente un espacio problemático del cual, antes o después, deberá aflorar la palabra sanadora; es decir, el testimonio. En una lectura de *Edipo Rey*, Michel Foucault se refería en 1973 al problema del poder y del saber en el que se inscribe la función testimonial, y ponía de relieve tres condiciones determinantes: el vínculo entre el testimonio y el sentido de la vista –el *estar ahí* y dar cuenta–, entre el testimonio y la memoria –conocimiento por “testimonio, recuerdos o indagación”– y la inscripción plebeya del lacayo testigo, que en América Latina podría traducirse hoy como subalterna, es decir, opuesta al discurso del poder (García, 2012: 372). En el camino de apropiación de su historia que recorre la narradora, esos hilos tejen una trama particular: ella “ha visto” a la madre, pero sobre todo ha visto su ausencia; recurre a la memoria propia y a la indagación para recuperar y completar una imagen desleída; y en tanto que portadora de un estigma social y en su condición infantil, su posición es subalterna. El discurso contra el poder se manifiesta de manera oblicua en la afirmación de un comportamiento diferente, y de manera plena el día en que, sabiendo que el interlocutor no compartirá su experiencia, la palabra es capaz de expresar la condición real:

Un día, Guillermo, un compañero, me preguntó por mi mamá. Como si hubiera estado esperando siglos la oportunidad, le escupí: “Mi mamá era guerrillera. Está desaparecida”. Me encantó hablarle así. Él abrió mucho los ojos y enrojeció. No esperaba semejante confesión. Me sentí plena (2015: 14).

Si bien esa asunción no es permanente y la mentira o la ocultación siguen siendo maneras de habitar el mundo, esa primera afirmación de su verdad es significativa: el saber deviene en poder gracias al testimonio. Ahora bien, ese itinerario de reivindicación de la propia historia no es lineal: hay dudas, incertidumbres, evasivas. La razón principal de tales vacilaciones es posiblemente que, desde el

principio, la Historia hace imposible toda mitificación heroica de la madre. Susana ha sido una colaboradora; por lo tanto, las vías de la identificación solo pueden ser mediatas y, en los momentos de mayor lucidez, dubitativas. Hay una estrategia narrativa, que se insinúa desde el principio mismo del texto, que va construyendo progresivamente instancias posibles de identificación por caminos desviados. Me refiero a la constante utilización de mediaciones cinematográficas o literarias que no solo funcionan como puntos de referencia o hitos de la memoria que van ritmando las etapas de la maduración, sino también como un tejido de correspondencias profundas, que más que simbólicas serían proféticas, en cuya trama se organizan las vidas de la madre y de la hija como *vidas paralelas*. Se trata de un artefacto narrativo deliberado, que sin duda procede de la voluntad retrospectiva de instaurar una coherencia *otra* que la del relato militante, y cuyos modelos se hallarían en ciertas escenas de ciertas películas que han quedado grabadas en su memoria, o en ciertas historias de ciertas novelas que parecen converger hacia un ordenamiento de los hechos cuyo fundamento se hallaría más en lo sobrenatural, en una especie de *destino* cuyos arcanos se libran paulatinamente, como claves de lectura de lo que la madre ha sido, pero también de lo que ella querría que hubiera sido. Refiriéndose a una de esas lecturas, realizadas en la adolescencia y la primera juventud, Eugenia traza, apoyándose en un personaje de novela, su *ficción interpretativa*, y ello con una sorprendente *ingenuidad* política:

En el castigo que Celia había recibido por su amor prohibido, tan prohibido como el compromiso político de mi madre, la religión o más bien, las reparticiones de la religión en la Tierra, tenían un papel fundamental. Mi madre se “quiebra” y mira hacia Dios, esa fuerza superior en la que ella no creía, y recibe la bendición del padre Von Wernich, antes de ser asesinada brutalmente como la Celia de la época Tudor (2015: 16)

Se percibe claramente que el modelo heroico del relato de la militancia –al cual la traición de Susana le prohíbe el acceso– es sustituido por el modelo melodramático del pecado y el castigo, en el cual el poder de la religión reemplaza a los avatares de la Historia y la responsabilidad cívica de la colaboración es totalmente borrada por la revelación de una verdad superior. Para cualquiera de aquellos que han seguido los procesos de Memoria, Verdad y Justicia en Argentina no deja de ser urticante que la alusión al padre Von Wernich lo sitúe en una función espiritual reparadora –aunque no tanto, evidentemente, como para evitar la solución final, presentada como la injusta ruptura de un *pacto bendecido*. El procedimiento que acabamos de describir se reitera a menudo, aunque con ingredientes diversos cada vez; pero siempre forma parte de una suerte de pre-texto –en los dos sentidos de la palabra– que iría revelándole de manera críptica los hechos que luego acabará conociendo, hasta darles la espesura de lo ineludible. Un mundo real confuso, hecho de esquives y secretos, se ordenará a posteriori gracias al descubrimiento –a la construcción– de una serie de signos anunciadores que acabarán por pre-escribir –¿por prescribir?– la versión definitiva de la historia, y ello extrayendo a la figura de la madre del orden de lo político para inscribirla en el orden de lo trascendente. Tal estrategia narrativa sirve al mismo tiempo para echar las bases de una inasible filiación: las películas, los libros, los signos van trazando una cartografía de coincidencias y repeticiones en las que la hija y la madre, por voluntad discursiva de la primera, podrían restaurar un diálogo imposible y reflejarse la una en la otra. La verdadera trama en la que se entrelazan las lecturas explícitamente aludidas funciona a la vez como un resumen de la formación intelectual de la narradora, un camino a través de la ficción que sentaría las bases de su comprensión de la Historia, y en el que podemos observar una serie de operaciones ideológicas tendientes a diluir las inconsistencias de la vida en una coherencia simbólica cuya construcción no excluye un manejo discrecional de los materiales disponibles. La incorporación al relato autobiográfico de la experiencia de lectura de

El largo viaje, de Jorge Semprún, y de *Recuerdo de la muerte*, de Miguel Bonasso nos ofrece un ejemplo elocuente. En el caso de la novela de Semprún, que como es sabido relata la experiencia del viaje de un grupo de deportados desde Francia hasta la entrada del campo de concentración de Buchenwald, con toda su secuela de horror, de muerte y de insania, lo que retiene la narradora es el inventario de acciones ligadas al combate clandestino y a la represión, por una parte, y sus secuelas sobre los testigos sobrevivientes, por otra:

Va y vuelve a ese viaje, hacia atrás, a los tiempos de la resistencia, *la militancia, los operativos, las caídas, las torturas, la prisión, la quebradura, la traición*, y hacia delante, los que vieron y callaron, los que no quieren saber, las consecuencias (2015: 17).

La secuencia que hemos subrayado, en la cual la narradora condensa las escenas de la militancia, parece trazar un paradigma único, fatal, que conduce necesariamente a *la quebradura y la traición* y habilita la inscripción de la vida de la madre en una genealogía de militancias canónicas y prestigiosas, con toda la potencialidad analógica que ello implica. Ahora bien, en *El largo viaje* no solo se mencionan los casos de quebraduras y traiciones, sino también otros de resistencia denodada en los que se afronta la muerte sin ceder y en los que la salvaguarda de la vida de los compañeros es un objetivo irrenunciable.

Si quisiéramos jugar ese juego de espejos-espejismos, podríamos citar la referencia que el mismo Semprún hace al libro de otro sobreviviente, *La Question*, de Henri Alleg:

C'est un livre que nous avons lu attentivement, que nous avons relu, car c'est bien plus qu'un témoignage. [...] plein d'enseignements. Car il est fort utile de comprendre, avec une telle clarté, une semblable rigueur dépourvue de

phrases inutiles, *qu'on peut tenir sous les secousses de l'électricité, qu'on peut préserver son silence*, malgré le penthotal (1963: 202).

La ausencia en *Veintiocho...* de la otra opción, la de la resistencia y el silencio, que según Jorge Semprún es la opción de la libertad ya que sólo ella permite derrotar al torturador, es sintomática. No tenemos ninguna intención de emitir una valoración moral ni de defender un heroísmo que a nadie puede exigírsele en tales circunstancias de deshumanización. Pero la operación textual parece aquí necesaria para poder crear una imagen rescatable de un itinerario devaluado. Algo similar, aunque a una escala más amplia, ocurre con las reflexiones que suscita la lectura de *Recuerdo de la muerte*, cuyo relato de los bombardeos de la Plaza de Mayo en 1955 ofrece a la narradora la oportunidad de integrar la historia de su madre en una genealogía peronista e instalarse como la escena primitiva de una tragedia que atravesaría la historia de la familia. Esta vez el recurso parece mucho más legítimo, en la medida en que ya el abuelo había sufrido persecución y cárcel por su adhesión política, y que además una de sus abuelas y una tía se suman a la lista de los desaparecidos. El libro de Bonasso habilita también, y ello es importante, la proyección imaginaria en la experiencia de la tortura y el reconocimiento de aquellas otras respuestas que se obviaban en la referencia a Semprún: “Era extraño presenciar a través de la lectura, la resistencia de un inquebrantable como Jaime Dri, el protagonista, cuando mi historia se trataba de lo contrario” (2015: 18).

Visiblemente, las genealogías políticas, históricas o simbólicas, no bastan para rescatar la historia materna. Aquello que en principio resulta inescrutable para quien intenta reconstruir los hechos acabará por articularse en el seno de otra propuesta, también genealógica, pero que ya no se refiere a los antecedentes posibles, sino a las proyecciones futuras. Un argumento, en suma, que reactualiza no ya el

paradigma de la militante, sino el de ciertas representaciones tradicionales de lo femenino:

Y me habló de esos años en los que ya nadie creía en la victoria. Solo quedaba para un sobreviviente, como ella pensó que sería, rescatar lo que aún no habían destruido: la familia (2015: 17).

La preocupación por los hijos que han quedado en el mundo exterior ha sido, sin ninguna duda, compartida por todas las prisioneras madres que poblaron los centros clandestinos de detención. Ello no implica que, en el imposible dilema ético planteado, todas tomaran la misma decisión. El caso de Marta Taboada, la madre de Marta Dillon, ilustra la opción contraria, la de una mujer en la cual la condición de mujer y de militante política no se subordina a la condición de madre. El recurso a la familia como base de la justificación sobre la que se asienta la traición es sin duda sincero, pero las causas de la decisión no se agotan con él. Para todos los militantes y las militantes la opción de colaborar o no implicó un conflicto de fidelidades: a sí mismos, a los compañeros, a los hijos; conflicto moralmente indecible y que produjo una variedad de comportamientos. La pulsión de autodefensa es sin duda primaria e inmediata; las racionalizaciones vienen luego. Sin embargo, hay que creer –hay que saber– que en muchos casos la preservación del otro –del compañero a quien se podría delatar– fue más importante que la propia. En esa circunstancia límite ningún juicio de valor externo es pertinente; pero la libertad de los individuos se ejerce de maneras diversas e incluso opuestas, y ello depende de innúmeros factores. Quizás en el caso de Susana Salamone, como vamos a tratar de demostrar, la opción se explica por una falencia que ella atribuye al conjunto del movimiento al cual perteneció, y sobre la que nos detendremos a continuación.

Esta proyección autobiográfica de Eugenia Guevara que pone en escena la indagación acerca de la madre y su construcción imaginaria

constituye el marco en el cual vendrán a insertarse otros testimonios; los de las tías, hermanas de la desaparecida, y el cuaderno que ha dejado la misma Susana Salamone.

Las etapas que va atravesando la narradora en ese trabajo de “encarnación” de la madre incluyen también el de sus primeros intentos de escritura ficcional; y en ellos veremos que se percibe el mismo procedimiento. En la alusión o en las citas extraídas de esos primeros relatos que ha escrito antes de leer el cuaderno de la madre, vemos perfilarse una puesta en abismo de la propia historia: el personaje del cuidador del faro trata de ponerse en la piel de su misterioso antecesor y lo imagina, hasta que encuentra un cuaderno que aquél ha dejado y poco a poco va identificándose con él, como hará Eugenia con el cuaderno de su madre:

El nuevo cuidador del faro dudó y dudó, *escuchó versiones sobre el destino* del viejo que al parecer estaba un poco loco y finalmente, *recurrió a lo que él había dejado para saber la verdad* (2015: 20; la bastardilla es nuestra).

La idea de que todo estaba escrito, de que alguna instancia trascendente entretejió los hilos de la Historia con los de las historias de la madre y de la hija, encaja perfectamente con los objetivos que ya señalamos en los párrafos referidos a la lectura –“La literatura me revelaba fragmentos o aspectos de una historia que me pertenecía. Me advertía, anticipaba, predecía y detallaba, en algunos casos, el horrible asesinato de mi madre” (2015: 15)–, y confirma el desplazamiento de los planos paradigmáticos en los cuales ambas historias se inscriben: de lo político a lo religioso, de la ideología concebida como creencia, a la creencia depurada de ideología. La misma autora, por otra parte, asume esos relatos ficcionales como una especie de relato autobiográfico cifrado, y al describir su propio proceso de interpretación de los hechos proporciona algunas claves de la manera en que el proceso creativo se despliega:

Para dar forma al mito o a la historia, a la heroína o a la mujer, para construir la figura de quien fue mi madre, y para creer disparates rozando lo místico o lo divino sobre la unión que existe entre nosotras, resultó imprescindible y totalizadora su propia visión (2015: 11).

Nos parece que la noción de “borde” a la que recurrimos en el título de este trabajo se vuelve particularmente explícita en este pasaje, donde se reconoce la construcción deliberada de una imagen cuyos contornos de veracidad son fluctuantes; y se asume además que los inicialmente juzgados “disparates” –a partir, suponemos, de una lectura *racional* y fáctica–; es decir, las identificaciones misteriosas y los paralelismos casi perfectos, *devienen realidades en las que se cree* después de tomar conocimiento del manuscrito de la madre. Tenemos la impresión de que varias capas de ficción acaban recubriendo y definiendo la representación que el relato pone en escena, y que en ellas es esencial no sólo una cierta concepción esotérica de la trama que se está tejiendo, sino también una voluntad existencial y discursiva de imponerla. El hecho de que la narradora aceche toda similitud, física o comportamental con la madre ausente, use sus vestidos, lea sus libros, conserve durante muchos años un divanlito convertido en mito por el hecho de haber sido adquirido con “el primer sueldo como maestra de Susana” (2015: 42) –aunque ya no sirva para ninguna de sus funciones originales, y sienta culpa y liberación cuando finalmente se desprende de él–, muestra no sólo una tendencia a refugiarse en un mundo pasado y en parte ficticio, sino también las vías por las cuales se construyen, quizás inconscientemente, las coincidencias con otros hechos y tiempos en su vida concreta. Podríamos pensar que no sólo las correspondencias entre las historias leídas y/o escritas y las historias de vida de la madre y de la hija son el resultado de una estrategia discursiva que obedece a un diseño determinado, de una *máquina textual* que produce coherencias improbables, sino también que ese designio rige gran parte de la vida real de Eugenia: “La cues-

tión del parecido físico [con Susana] fue asumida como un rasgo de identificación consciente y la intención de acentuar esa semejanza era manifiesta” (2015: 50).

Sin embargo, hay un obstáculo evidente a la persistencia de esas *vidas paralelas*, y es que la hija no es secuestrada por una dictadura que ya no existe ni muere a los veintiocho años. Esa comprobación –*materialmente* imposible antes de la fecha indicada–, sumada a la recuperación posterior de los restos de Susana, será sin duda la que desanudará el lazo inconsciente entre la hija y el *fantasma* de la madre. A partir de entonces la propia identidad se afirma como diferente de la de la progenitora, y la elaboración de un duelo adulto se hace posible.

En la segunda parte del libro se incluye el escrito de Susana Salamone, que aparece a la vez como un espejo en el cual se contempla el relato de la hija, y como la lección de vida que la madre le lega. Tres rasgos nos parecen esenciales: la indecidibilidad con respecto a la sinceridad o no del testimonio; la inadecuación flagrante entre una historia de militancia armada que la lleva a ocupar funciones jerárquicas y a participar en numerosos operativos, y el discurso con el que se representa esa militancia, así como la *conversión* en colaboradora de las fuerzas represivas; y por último una curiosa ausencia de empatía con sus semejantes que la distancia de las representaciones habituales del militante.

Susana Salamone, convertida en colaboradora, es “contenida”, junto con los otros seis miembros del grupo, por el sacerdote Von Wernich, descrito como quien

oficiaba de confesor y amigo del grupo. Era además quién establecía los lazos con los respectivos familiares y había logrado hacerles entender lo equivocados que estaban, lo mucho que habían perdido la buena senda, que solo el retorno del camino a Dios los haría ser rescatables para esa Patria libre de comunismo que las Fuerzas Armadas ha-

bían logrado. Que eran jóvenes, que estaban equivocados (Guevara, 2015: 71).

Acepta a partir de allí salir a “marcar” compañeros, a los que convoca a citas para que sean capturados; y ello a cambio de la promesa de recuperar la libertad en el extranjero. Entre la fecha de su secuestro y la de su ejecución pasa aproximadamente un año, en el que se la utiliza y se agota su “utilidad” como instrumento del dispositivo.

El cuaderno que escribe es una reconstrucción lineal de su vida, desde la infancia evocada como una etapa de felicidad simple y entrañable, pasando por una adolescencia socialmente acomplejada, las relaciones a menudo conflictivas con las hermanas, las dificultades económicas, el inicio de los estudios, el ingreso en la militancia y algunas de las acciones en las que participó. La última parte incluye el relato de la traición –que no se vive como tal, sino casi como un acto justiciero– y la reflexión sobre el camino recorrido, buscando a la vez identificar sus razones profundas y justificar las decisiones que abrirán un abismo insalvable entre la vida pasada y la vida presente.

El documento –el testimonio–, escrito por su propia mano en circunstancias dramáticas, debería aparecernos como una forma evidente de la verdad de los hechos, y pensamos que, globalmente, los que se narran han tenido lugar. Pero no podemos acordar toda credibilidad a un texto testimonial que ha sido producido en condiciones extorsivas. Si el testimonio de la hija está diseñado como una trama de correspondencias misteriosas que dan consistencia a una identificación esotérica con la figura de la madre, el de Susana parte de una serie de modelos propios del discurso confesional ritualizado, y cuyo objeto no es sólo nombrar el pecado cometido, sino ejercer el correspondiente examen de conciencia que desemboca en el arrepentimiento y, por ende, en la redención; pero también en la transferencia de buena parte de la responsabilidad a los poderes malignos de sus ex compañeros de militancia. En el pacto –en la transacción– habilitada por su conversión, la paz se alcanza a cambio de un acto

de abjuración que implica convertirse en instrumento de eliminación del otro. Lo que, paradójicamente, pero de manera congruente con la lógica del sistema represivo, implica también la propia eliminación. Una reflexión general de Horacio González podría aplicarse perfectamente a este caso:

Puede haber sido antes un consciente militante antisistema, y por distintos procesos de desidentificación –la tortura es el más evidente–, se rehace en las turbulencias de la negatividad de su propia conciencia originaria. Ya no sabe quién es, pero tiene un código de actuación en su nueva vida, pertenece a otro amo (2018),

y nos ayudaría a comprender la dinámica de la colaboración. Pero no podemos intentar ninguna interpretación del testimonio sin interrogarnos sobre los objetivos subyacentes a la escritura. ¿Se trata de “ganar” la estima y la confianza de los carceleros para aumentar las posibilidades de salvar la vida? En ese caso podríamos desconfiar legítimamente, no de la verdad de los hechos, sino de la verdad de la vivencia: la percepción de las propias opciones podría ser ficcionalizada en aras del fin último de la supervivencia. ¿Se trata de un relato guionado, dictado por sus carceleros, y destinado a ser leído como material proselitista para futuros *arrepentidos*? ¿O bien de un ejercicio de autosugestión que hace eco al discurso manipulador del sacerdote asumiendo como decisiones propias aquellas que han sido inducidas por la desubjetivación de la que ha sido objeto? ¿Ha creído Susana Salamone en la posibilidad de su supervivencia y ha apostado a ella todas sus cartas, incluso las de un testimonio complaciente? ¿O ha comprendido cuál sería el fin de la historia y ha querido dejar una huella, aún inauténtica, de su paso por el centro de detención, un testimonio que impidiese su definitiva *desaparición*? Todas esas hipótesis son posibles, y ninguna de ellas puede ser demostrada a partir del texto. Sólo vamos a enunciar una serie de observaciones

que parecerían ofrecer algunos indicios de una presunta inautenticidad, aunque resulte muy problemático decidir si esta se sitúa al nivel de la escritura o al de la conciencia.

Estamos ante un relato cuyo objetivo principal es el de producir un *mea culpa* convincente, la expresión de un arrepentimiento radical que habilite la absolución final. Si los destinatarios fuesen sus captores o el sacerdote que ha tutelado la conversión, estaríamos frente a una especie de alegato que asume haberse equivocado gravemente pero también elude la responsabilidad de sus actos al representar la militancia como una trampa que sus compañeros le han tendido y en la cual ella, ingenuamente, se hubiese dejado atrapar como entre los hilos pegajosos de una telaraña. Si las destinatarias reales fueran, como los epígrafes lo indican, su madre y su hija, la finalidad, además de autojustificatoria, sería la de obtener –presintiendo una instancia extrema– el perdón de ambas y al mismo tiempo proponer un contra-ejemplo de vida que proteja a la niña y le evite todo desvío en sus opciones futuras. Pero también es verosímil que el texto cumpla todas esas funciones, y que la autora crea firmemente en los argumentos que expone. En todo caso, Eugenia, la hija, expresa la misma perplejidad, sobre todo cuando recuerda la insistencia de Susana en ver *a todos* los miembros de la familia en las visitas que le autorizan durante su cautiverio:

¿Realmente les creyó a los militares la farsa obscena de su radicación en el exterior o eso era una muestra más de su inefable inteligencia? ¿Querría despedirse de todos? No lo sé. Jamás lo sabré (2015: 72).

Se sabe que Susana Salamone ha sido un cuadro de una organización político militar en la que alcanzó posiciones de mando, organizando múltiples operaciones y participando en las mismas. Si ponemos ese recorrido en perspectiva con el discurso articulado en el testimonio, hay algunos rasgos que disuenan, y que vamos a tratar

de enunciar con la mayor brevedad posible. El primero sería lo que llamaríamos un fondo ideológico que se manifiesta a lo largo de la totalidad del documento, desde el relato de la infancia a los años de militancia, y que daría cuenta de un cierto complejo de clase, que no se expresa sólo en la conciencia de la diferencia entre los medios económicos de su familia y los de algunas de sus condiscípulas, sino y sobre todo en una serie de apreciaciones reiteradas y sorpresivas en la voz de una militante revolucionaria, que adjudican una valoración muy positiva a los signos de *status* social. Las acotaciones sobre las casas de las amigas, el confort, el mobiliario, así como una visión muy tradicional de las relaciones familiares, emergen una y otra vez en ese relato que pretende situarse exclusivamente en el terreno de lo “privado” o “íntimo”, y por tal razón eludir la discusión política o ideológica. Pero todos sabemos que un compromiso tan radical con una organización revolucionaria impregna la totalidad de las opciones vitales, y que si las convicciones son profundas hay –y de hecho ha habido– una profunda coherencia entre ambos planos. De allí que resulten incongruentes –si no sospechosas– algunas consideraciones como las siguientes, al referirse a sus compañeras de estudios:

Otra era Mora, una señora grande, de muy buena posición social. Tenía una casa de película. Me quería mucho, pero creo que nuestra relación era de conveniencia. Ella me llamaba porque yo le facilitaba el estudio: la ayudaba, le tenía paciencia porque era medio dura. Yo le aceptaba eso y la seguía porque me gustaban las comodidades de su casa para estudiar y porque ella tenía todos los libros.

[...]

La casa era de dos pisos, un baño arriba y otro abajo, un barrio hermoso, bacán, una cocina a todo lujo y encima de darme de comer todas las veces que iba, me regalaba cosas (Guevara, 2015: 146)

La atracción hacia y la valoración de los signos exteriores de riqueza es constante y no parece totalmente compatible con el perfil revolucionario, aunque a veces, al oponer esos espacios a los de la casa familiar, tiende a recusarlos. Las observaciones están formuladas a menudo, por otra parte, en un lenguaje elemental, que tampoco coincide con la descripción de la joven universitaria brillante que proporcionan los otros testimonios. Y por sobre todo: no se percibe, en ese lenguaje, ninguna impregnación del discurso político que se utilizaba en la época en esos ámbitos. Incluso cuando se trata de justificar la conversión, la fragilidad de la justificación política es flagrante. Hay, sí, críticas al funcionamiento de la organización –que ya han sido formuladas en otros testimonios y que son sin duda legítimas–, pero son fundamentalmente planteos individuales, que no se inscriben en ningún horizonte argumentativo ideológico o político y ni siquiera colectivo. Los comentarios críticos se centran sobre todo en la sensación de que la Organización se sirve de los militantes, de que no presta atención a sus problemas personales y alienta formas de despersonalización al instruirlos en la necesidad de tomar distancia de las emociones. Sin duda todas esas desviaciones existieron y se practicaron en algún momento. No solo por las exigencias de la estructura misma de una organización militarizada, sino por las urgencias de la Historia. No vamos a caer en el simplismo de oponer binariamente al héroe y al traidor. Como señala con agudeza Pilar Calveiro:

la oposición entre el héroe y el traidor es una oposición falsa, más que por injusta, porque sencillamente resulta insuficiente para describir la complejidad del problema [...] No se trata de combinaciones de grado entre estos dos términos, heroicidad y traición, sino de la conjunción y el entramado que forman todos los elementos que confluyen para configurar formas de obediencia y formas de rebelión con respecto al poder concentracionario (2001: 131).

Pero Susana Salamone, que por otro lado reconoce explícitamente su propia fragilidad y desconexión con la realidad en el momento de la captura, no fundamenta su desertión moral y posterior colaboración a partir de un cuestionamiento que vincule proyecto y praxis, que – recurrimos una vez más a Pilar Calveiro– “dé cuenta de los sentidos y los no sentidos de lo actuado” (2013: 19). El error fundamental de la guerrilla, tal como lo analiza la ensayista, residiría en el hecho de que

la guerrilla había empezado a reproducir en su seno las formas y las técnicas del poder establecido, antes que generar su cuestionamiento y desarrollar variantes alternativas de prácticas y participación política (2001: 104).

Ese tipo de razonamiento está ausente del planteo de Susana Salamone, quien en algún momento sugiere que ya ha escrito sobre la cuestión política y que no quiere volver sobre ello, con lo que niega la dimensión esencial de su práctica. Podemos vincular sus quejas respecto de la Organización con esas carencias, pero la formulación no deja de ser individual y personalizada, ni tales deficiencias explican necesariamente la asunción de una colaboración militante. Puede haberse anulado el conflicto de conciencia con el objetivo último de sobrevivir, pero en el testimonio de Susana Salamone hay una suerte de fruición vengativa, que prescinde de toda compasión humana y ve en la entrega de aquel que hasta entonces fue su compañero una oportunidad de resurrección:

Yo me di vuelta y empecé a caminar. No quería mirar. Había sido terrible. Pero ya había elegido. Es más, me quedé sola en la esquina, podría haberme ido tranquilamente sola, pero me sentía desprotegida y sentía que empezaba a tener confianza. Quería seguir viviendo. Quería ver otra vez, algún día a Princesita [...]

Me empezó a hacer pensar el hecho de que no me sintiera tan mal por lo que había hecho. Se había demostrado que la organización no significaba nada para mí y que incluso, aunque no supiera lo que me iba a pasar, era como si me hubiera sacado un peso de encima. A la noche fuimos a otra cita y nos fue bien (Guevara, 2015: 198).⁷

A menos que... A menos que el testimonio sea fraguado, redactado por otros, dictado por otros... O bien, un simulacro concebido por la prisionera en aras de algún objetivo previsible. En cuyo caso, estaríamos verdaderamente frente a una construcción literaria, a la *ficción de un personaje*. Una vez más, nos vemos en la imposibilidad de decidir. En todo caso lo que el testimonio presenta es una militante que tiene siempre miedo, que cuando actúa en los operativos incurre en errores debidos al nerviosismo, y cuando se entera que alguno de sus compañeros ha sido herido o ha muerto celebra el haber logrado “olvidarme de lo pasado, no solo en esos días sino en las noches de verano que siguieron, que fueron tranquilas y en casa” (157), sin una palabra de tristeza por lo acaecido. Hablábamos antes de falta de empatía: no sólo es perceptible en este caso, sino en numerosas referencias a compañeros y compañeras de la Universidad o de la militancia, que hacen hincapié en algún defecto físico, y muestran un cierto desprecio por sus carencias estéticas o intelectuales.

En realidad, la impresión que se transmite no es la de una gran inteligencia que piensa su vida críticamente, sino más bien la de la percepción reductora de una serie de hechos y opciones, percepción que pondría de manifiesto su insuficiente preparación ideológica. Otro ejemplo es el relato del viaje a Cuba, financiado por la Organización, y en el cual predominan una serie de comentarios más bien frívolos: “Estaba bastante entusiasmada con el viaje porque nunca me había pasado nada así: comprarme ropa, preparar valijas, pensar que iba a conocer países lejanos (porque yo sabía que tenía que pasar por

7 Nota 67. La bastardilla es nuestra.

Europa)” (168); o impresionistas, en los que la reflexión está ausente. El balance tendría más que ver con el relato de un viaje turístico que con un proceso de formación política.

El escrito, lo hemos dicho, tiene como finalidad primera arrepentirse y *disculpase*, y en pos del mismo Susana procede obviamente al ejercicio de una cierta autocrítica, consistente en última instancia en reconocer que no sabe muy bien por qué optó por la militancia ni qué quería obtener con ello, y atribuyendo la decisión más a la inconsciencia que al ideal utópico o a la conciencia política:

Y claro, no entendía mucho, pero seguía adelante. ¡Cuántas cosas pasaron a partir de esa decisión medio inconsciente, inmadura! Después todo sucedió en una vorágine (155).

O bien, cuando se pregunta por qué arrastró a sus hermanas a la militancia:

¿Por qué tuve que empezar a destruir la familia? Después en el 73 fue Silvia también y en los dos casos la responsabilidad fue exclusivamente mía. Destrocé sus vidas y con eso la de mi familia entera. Me valía para eso de una considerable admiración que las chicas sentían y yo en vez de encauzarlas, las acercaba al camino que yo había elegido. *Ahora pienso que fue por tenerlas cerca, más que por convicción política.* Era una forma de aferrarme afectivamente a la familia. Si yo ahora les preguntara a las chicas, si alguna vez fui clara con respecto a los objetivos que quería lograr a través de mi militancia en la organización, creo que no podrían contestarlo (164).

En esta reconfiguración de una imagen póstuma que sin duda construye el texto, vemos que la redención pasa, de alguna manera, por el reconocimiento de una cierta liviandad o inmadurez, que ha-

llaría sus raíces en una representación particular –y contradictoria– de las relaciones familiares. Lo que sí parece confirmarse es que a lo largo de su trayectoria se puede rastrear una necesidad de construir grupos familiares sustitutivos⁸ en espacios domésticos y sociales más satisfactorios. Así se describen, al menos, las reuniones de compañeros de estudios o del ámbito militante; y así se alude, aunque ya sin descripción del *hábitat*, al grupo de los siete y su mentor, Von Wernich, que constituirían una nueva familia, la última familia, en la cual se recuperan los valores verdaderos, la confianza y la circulación de la palabra –incluso el amor–, por oposición a los últimos tiempos de la militancia, en los cuales se siente abandonada por la Organización, que no repara en sus necesidades individuales. Sólo podemos interrogarnos una vez más: ¿es la escritura el soporte de una doble manipulación? Ello explicaría la inadecuación de la historia y el discurso, de lo político y lo personal, de la excelencia intelectual que se le atribuye y la inconsistencia de su análisis. ¿O bien es el producto de una única manipulación, la del sistema represivo, y Susana Salamone acaba encontrando efectivamente una forma de identificación con sus torturadores que sirva a la vez de expiación de sus pecados? Por nuestra parte, nos abstenemos de toda conclusión. Pero quizás la mirada más realista que podamos aplicar a su testimonio sea la de su propia hija, Eugenia, para quien

El testimonio de mi madre es muy valioso. Es brillante.
Sin embargo, nunca sabré qué es verdad, qué no lo es.
Tampoco creo que importe. He intentado leer entre líneas.
No creerle en algunas partes. También creerle en todas.
He captado sus informaciones falsas. La he admirado y he
pensado que quizás nunca podré comprenderla del todo.

8 Aunque, como lo declara también en el texto que analizamos, al referirse al momento en que deja el domicilio familiar en busca de nuevos horizontes: “Porque nunca sufrí mucho cuando opté por separarme, me separé y los dejé solamente con los recuerdos, destruyendo planes, destruyendo futuros” (Guevara, 2015: 139).

Que habrá “mensajes” en el texto que nadie interpretará.
Pero no hay solución para eso. Es así (115).

Una última observación: quizás la única apreciación verdaderamente política que contiene el cuaderno, aunque no se la argumente, sea la afirmación siguiente:

Me di cuenta que la quebradura no era un problema personal, sino que hacía a la debilidad ideológica de la organización que se había embarcado en desencadenar una guerra que no estaba capacitada para llevar adelante. No solo no estaba capacitada, sino que fue criminal el hacerlo, y eso me fue llevando al convencimiento de que solo su destrucción podía garantizar evitar el peligro que significaba (198).

Sin pretender desconocer los errores reales de evaluación de la relación de fuerzas cometidos por las organizaciones político-militares de la época, tenemos la impresión de que Susana opera un desplazamiento significativo en el intento de legitimar su conversión –y ello en la hipótesis de que hubiese incorporado verdaderamente el discurso de sus asesinos–: es su propio discurso el que pone de manifiesto una sorprendente debilidad ideológica. Lo que nos lleva a interrogarnos, sin duda, sobre el rigor político de una estructura que le atribuye funciones de comando y no es capaz de detectar tales fallas.

Los bordes del hacer testimonial aparecen en el caso de las dos voces testigos –la madre, la hija– particularmente imprecisos o contaminados. Si pensamos, como Graciela Velázquez, que

habrá que reconocer que un testimonio es un relato o discurso de la experiencia, y por lo tanto tendrá que ser considerado como un discurso subjetivo y selectivo de quien lo aporta. [...] En pocas palabras, investigar la palabra de

quien narra un acontecimiento histórico equivale a tratar de comprender las atribuciones de sentido de su experiencia, pero no a conocerlas (2016: 220),

podemos admitir que *Veintiocho. Sobre la desaparición* es el tenso testimonio de dos itinerarios de restauración subjetiva, cuya dimensión fundamental es individual, aunque sepamos que todo testimonio es también portador de un discurso social y se formula en un lenguaje propio al momento histórico que lo contiene. Las operaciones de atribución de sentido son evidentes y probablemente eficaces. Pero si en el testimonio de la hija, que es el de la escritora, las configuraciones simbólicas corresponden a los juegos de la ficción legitimados por la literatura, en el caso del testimonio de la madre nos hallamos en la total imposibilidad de discernir si la veracidad es un criterio válido para abordarlo. Los huecos de la narración –ningún relato propiamente dicho del cautiverio–, las incoherencias ideológicas y discursivas, las condiciones de producción del texto son otros tantos enigmas que impiden toda lectura literal y cuestionan la fiabilidad del testigo.

Bibliografía

- Beverley, J. (1987). "Anatomía del testimonio". En Beverley J. *Del Lazarillo al sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana* (pp. 153-168). Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literatura / Prisma Institute.
- Bonasso, M. (1984). *Recuerdo de la muerte*. Buenos Aires: Bruguera.
- Calveiro, P. (2001). *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Ed. Colihue.
- Calveiro, P. (2013). *Política y/o violencia*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Deleuze, G. y Guattari, F., (1973). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Barral Editores.
- Felman, S. and Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York and London: Routledge.
- Fernández Benítez, H. (2010). "The moment of testimonio is over: problemas teóricos y perspectivas de los estudios testimoniales". *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 15 (24), 47-71.
http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-34322010000100003
- García, V. (2012). "Testimonio literario latinoamericano. Una reconsideración histórica del género". *EXLIBRIS* (1), 371-389. <https://www.aacademica.org/victoria.garcia/5.pdf>
- González, H. (2018). "Noche de los cristales". *Nuestras Voces*, 7 de agosto. <http://www.nuestrasvoces.com.ar/a-vos-te-creo/noche-de-los-cristales/>
- Guevara, E. (2015). *Veintiocho. Sobre la desaparición*. Córdoba: Alción Editora.
- Kennedy, R. (1997). "Autobiography. The Narrator as Witness. Testimony, Trauma and Narrative Form in My Place". *Meridan*, 16(2), 235-260.

- Perassi, E. (2016). “Desde el cuerpo de las madres: nuevas figuraciones del testimonio después del testimonio”. En Reati, F. y Cannavacciuolo, M. (comps.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del Terrorismo de Estado, 40 años después* (pp. 227-242). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Rosier, M. (2017). “Madre e hija: cruces narrativos desde el borde del vacío en *Veintiocho. Sobre la desaparición*, de Eugenia Guevara”. En Semilla Durán, M., Hernández, S. y Rosier, M. (eds.), *Memoria en la ficción, ficción de la memoria, alter/nativas* (pp. 391-407). Ohio State University.
- Semprún, J. (1963). *Le Grand Voyage*. Paris: Seuil.
- Velázquez, G. (2016). “Voces ausentes y presentes: testimonio y representación en la historia oral.”. *Historia y Grafía*, (46), 211-232.
- Wieviorka, A. (1998). *L'ère du témoin*. Paris: Collection Pluriel, Plon.

EL TESTIMONIO Y LA EXPERIENCIA DE LA MUERTE

Raúl González Tuñón, Juan Gelman, Julián Axat

Eugenia Straccali

“Tu alto Réquiem vendrá al césped de mi sueño”

John Keats

Las imágenes de la muerte

La mirada del que testimonia no sólo es prueba, evidencia, también se impone como lugar simbólico desde el cual se narra una experiencia única e irrepetible. Raúl González Tuñón configura un sujeto ficcional y testimonial, pero no se inscribe como autoridad que presenta la verdad de lo acontecido, sino como sujeto garante de una experiencia inenarrable, la de la muerte. Se analizará este sujeto testimonial, ficcional y poético, que habla de la muerte, a partir de un corpus que abarca distintos contextos históricos: a) *La rosa blindada* (1935) y *La Muerte en Madrid* (1936), libros escritos en el contexto de la masacre de los mineros en Asturias y de la Guerra Civil en España, momento en el que Tuñón fue testigo directo de los hechos; b) *Himno de pólvora* (1943), en el que el autor, lejos del lugar de los acontecimientos (se encuentra en Chile), encuentra a través de la poesía la posibilidad de testimoniar tanto los horrores del nazismo como la promesa del proyecto soviético; y c) *Demanda contra el olvido* (1968), antología de epitafios en la que, retomando las modalidades poéticas de Ed-

gar Lee Masters, el poeta cede su voz a los muertos, tanto anónimos como de la tradición literaria. Tuñón inaugura una genealogía poética, constelación de poetas o un legado lírico en la historia de la poesía argentina que retomaremos a partir de los autores Juan Gelman y Julián Axat. Esta filiación estético-ideológica, que configura una serie de influencias que van del “abuelo” al “padre” y al “hijo”, puede reconocerse en los modos en que ingresa lo político¹ y lo histórico a los poemas. La relectura de la poesía de Raúl González Tuñón desde mediados del ‘50 por parte de los poetas reunidos en el grupo *El Pan Duro*, y en particular el diálogo entre el viejo poeta vanguardista y Juan Gelman, están fundados –más allá de la declarada filiación política y de la necesidad de establecer “un puente con la tradición poética del 20”– en las modalidades de representación elegidas por ambos autores a la hora de plantear la relación de la literatura con lo social, con la política, y en la experiencia poética. Luego será Julián Axat el poeta que recibirá el legado poético a través de una poética de la posmemoria.

El tipo de sujeto que rubrica un testimonio no se verá implicado solo como testigo que ve y da fe de lo visto, sino que se construye desde una posición de sujeto partícipe que postula una versión posible de lo ocurrido y además cuestiona otras versiones: todo lo testimoniado depende de una enunciación que es siempre postura y selección. El principal problema del testimonio como género ha sido la peculiar relación que establece entre lo real y la ficción, entre lo “testimonial” y su construcción narrativa, es decir, cómo la literatura trama hechos efectivamente ocurridos, verificables. En general, la crítica lo ha estudiado como una especie de “híbrido” que contacta la literatura con la “realidad” o la verdad de los hechos. Entre las múlti-

1 Cuando hablamos de lo “político” nos referimos al término en un sentido amplio, sin reducir la “política” a una mera gestión administrativa de la realidad o a ser una pieza más del mundo social. Por ello, hablamos de “lo Político” para designar aquellos casos donde el mismo se articula potencialmente a un proyecto transformador de “lo Social”. Son políticos todos aquellos movimientos sociales que intentan transmitir a “lo Social” una dimensión igualitaria, de justicia y con una apuesta de carácter emancipatorio.

ples oposiciones que lo definen (ficción/realidad, objetividad/subjetividad, periodismo/literatura, entre otras), el testimonio será pensado como una modalidad que opone, a la credibilidad de la experiencia, no el puro juego ficcional ni la reproducción factual de los hechos, sino su reconstrucción a partir de una mirada documental. Se impugna, de este modo, el carácter ficcional del relato para proponer una literatura en la que ese material adquiere distintas significaciones porque entabla nuevos campos de relaciones a través de un sujeto y sus diferentes modos de contar o poetizar.

Pensado en este sentido, el testimonio, más allá de las formas discursivas, propone en principio dos zonas de problemas: la primera referida al sujeto que da fe, testifica pero también formula alguna respuesta imaginaria ante el acontecimiento dado; en segundo lugar, la relación constitutiva de ese individuo con la verdad “por la cual una verdad es la suya sin dejar de ser verdad, y por otra parte, es verdad precisamente y sólo en cuanto es verdad de alguien, que la testimonia” (Vattimo, 1986: 50).

La rosa blindada y La muerte en Madrid: testimonios presenciales

A propósito de la reedición de *La rosa blindada* en 1993, Juan Gelman comenta acerca de González Tuñón:

Advierto que hablo de Raúl en tiempo presente, pero no es en otro que de él se puede hablar. Ese hombre de memoria nítida, respuesta pronta y rica, modesto en el vestir, pobre siempre, de voz suave y cordial, ojos oscuros con el habitante de una chispa inagotable (de curiosidad, de cariño, de bondad, de admiración, de regocijo, de asombro no agotado) *parece estar fingiendo que murió hace casi veinte*

años. No es verdad, pero es poético como él dice en este libro (contratapa; cursivas nuestras).

Fingir la propia muerte para la verdad de la poesía, este es el gesto que Gelman rescata de Tuñón, la presentación de un sujeto poético que simula su muerte para estetizar la muerte de otros, para dar testimonio de una experiencia privada e impresentable, que pasa a ser una entidad puramente lingüística, es el que recupera la experiencia de lo real como vivencia, rescata lo impresentable y da a conocer zonas veladas de lo real. No se trata de un sujeto ausente sino todo lo contrario, es un sujeto que deambula y transmigra presentando, a un tiempo, el mundo de los vivos y el de los muertos. Si los acontecimientos ocurrieron sin testigos, y “es imposible dar testimonio, tanto del interior –porque no se puede desde el interior de la muerte, no hay voz para la extinción de la voz– como desde el exterior” (Agamben, 2010: 35), el sujeto poético asume esa tensión, esa postura imposible y testimonia precisamente desde ese no-lugar, desde una desubjetivación: está adentro y afuera a la vez, habita en ese umbral imaginario que separa el mundo arcaico de los muertos que desean volver para contar su verdad de la guerra² y el universo de los vivos que están imposibilitados de testimoniar. “Sea como fuere, el origen mental de mis heterónimos está en mi tendencia orgánica y constante a la despersonalización y la simulación” dice Pessoa en sus *Escritos íntimos* (cit. en Agamben, 2010: 124), donde describe el fenómeno de la despersonalización heterónima. Tuñón, como Pessoa, habla de la experiencia poética como un proceso complejo que pone en juego al menos a tres sujetos –o, mejor dicho, subjetivaciones/desubjetivaciones, porque no es posible hablar estrictamente de sujeto, en esta zona de indeterminación es imposible asignar la posición de sujeto, identificar al yo con el testigo–: el poeta que escribe y realiza el acto poético, que atestigua y para hacerlo tiene que despersonalizarse; el

2 También está la idea del mundo arcaico en la intervención de la magia: los muertos que no han tenido el ritual funerario regresan, amenazantes o espectrales, al mundo de los vivos para buscar justicia o venganza.

que no puede atestiguar porque está muerto; y el que adquiere una consciencia poética (el *ethos* de la poesía) que vuelve a subjetivarse luego de sobrevivir a ese necesario estado de no ser nadie para lograr una experiencia poética testimonial que evidencia que todo testimonio es “un proceso o un campo de fuerzas recorrido sin cesar por corrientes de subjetivación y de-subjetivación” (Agamben, 2010: 127).

Tanto en los poemas de *La rosa blindada* (1936) –“testimonios líricos”, según los define el mismo autor– como en el libro *Demanda contra el olvido* (1963), Raúl González Tuñón configura un sujeto poético que profesa como verdad su propia existencia, y desde allí da testimonio sobre la realidad y sobre lo irreal de lo real. Este sujeto se identifica según el pathos existencialista porque recupera la subjetividad como verdad y tematiza la concepción de “lo auténtico” como proyecto individual y humano (Vattimo, 1986: 50). Da testimonio de la muerte de otros desde su propia experiencia de la muerte. Este sujeto lírico y testigo se configura como sujeto “trascendente” porque traspasa, atraviesa los límites socialmente demarcados para la muerte y la representa de otro modo, ubicándose como “medium”³ entre la experiencia heroica del pasado mítico y la experiencia utópica del futuro revolucionario, entre el cuerpo despiezado y el alma que perdura. No se niega a sí mismo, sino que cede su realidad y es todos los muertos, todos los sujetos de una clase, es la voz de los individuos sin Estado o de los sujetos muertos por el Estado, es el canto de su barrio, de su pueblo y de todos los pueblos que intuyen su presencia y necesitan de su testimonio. En su voz de “juglar” y “prestidigitador” se conjugan todos los sujetos poéticos y los poetas que conforman la historia de la experiencia estética, desplegada en los intersticios de la historia literaria. Son las voces de una comunidad de autores aunados por la memoria poética; incluso el sujeto Raúl González Tuñón es un perfil más del sujeto imaginante (Catoriadis, 1994) y habla de sus

3 En Tuñón, esta imagen romántica del poeta mediador entre los muertos, los humanos y la divinidad, del poeta como traductor del mundo, como ser sobrenatural, proviene de dos vertientes poéticas: por un lado la de Wordsworth, luego de Emerson y Whitman, por otro la de Baudelaire, Hölderlin y Verlaine.

vivencias de infancia y de su oficio de escritor. Ni el canto ni el poema pueden intervenir para salvar el imposible testimonio; al contrario, es el testimonio el que posibilita el canto y origina el poema: “Padres, abuelos, sí, vuestra ceniza / como lo fue la firme carne vuestra / es laboriosa, y en nuestra ceniza / próxima late la victoria cerca” (González Tuñón, 1993: 55).

La poética de Raúl González Tuñón presenta distintas formas de representación de la memoria y los múltiples “sitios de la mirada”: una memoria sensitiva (la percepción de una experiencia garantiza el testimonio); una memoria poética (la estetización de esa experiencia se presenta como una versión contra-fáctica); y una memoria topográfica (que recupera los espacios de la experiencia pasada y futura).

A través de esta memoria anticipada Tuñón busca reconciliar en la poesía al sujeto con la experiencia que le ha sido expropiada (Agamben, 2000). Este sujeto poético restituye o completa artísticamente lo que en el presente se ha fragmentado u oprimido, por eso sacrifica su existencia, su corporalidad para que emerjan las imágenes subsumidas en la tierra. Puede regresar al pasado histórico y recuperar la experiencia perdida: de este modo el sujeto Raúl González Tuñón, escritor de izquierda, viaja nuevamente a España, a París y también a la Rusia del ‘30, dejando de ser un viajero tardío, el gran ausente en la Revolución, y capturando una experiencia original y auténtica. La poesía permite, como oposición a la “muerte en serie”, la “muerte propia”, “la muerte que cada uno lleva dentro de sí [...] la muerte que ‘se tenía’ y ‘daba a cada uno una dignidad singular, un silencioso orgullo” (Agamben, 2010: 75).

En *La rosa blindada* hay series de imágenes consteladas que retornan insistentemente en los poemas, formando la alegoría de la Revolución Eterna. No se trata de metáforas continuadas sino más bien de un conjunto de sentidos que en los poemas se re-significan y dan cuenta de la experiencia revolucionaria (también el nivel simbólico es testimonio indeleble del imaginario político: la rosa, el rojo, las banderas, los himnos). Estas imágenes no son estáticas, son nómades

como el sujeto, circulan, mutan diseñando figuras. Una serie es la que toma el motivo del viento trashumante como fuerza que disemina por azar elementos en el espacio, corriente producida naturalmente que dispersa sentidos sin orden ni causalidad. El sujeto poético prosigue la expansión y la intensidad del viento por los distintos espacios reales e imaginarios; y el tiempo de la experiencia, a su vez, es un tiempo circular, el viento trae el “tiempo recurrente”, tiempo espiralado, “en retroceso”, “el tiempo de ayer en hoy”, “...un tiempo que gira en torno al hombre sin alterar su esencia...”⁴ Este “viento blindado” se mueve en un tiempo épico y conlleva la alegoría del éxodo popular, la de los grupos humanos esclavizados que buscan un territorio para vivir en libertad: “de la caravana de los desposeídos, las largas filas de linyeras forzados” (Tuñón 1993: 46). A partir de aquí surge una nueva serie que está emparentada con la anterior, y en la cual Tuñón presenta la figura de la nave que atraviesa un mar en tempestad y arriba al puerto que es la salvación: imágenes provenientes de la tradición poética griega y los romances españoles que son alegorías de la supervivencia del héroe frente a un contexto hostil.

Otra de las series está conformada por las imágenes de la metamorfosis, que dan cuenta de la transformación de los cuerpos y de las figuras que éstos arman en contacto con los minerales, y de la proliferación de los miembros en plantas o en ríos subterráneos. Ya no hay rastros del cuerpo humano ni de la expresión humana, sino huellas de subjetividad en el mundo natural. El sujeto poético realiza un doble recurso: en primer lugar, representa la muerte seca, el resquebrajamiento de los cuerpos, para después presentar la arborescencia de los cadáveres, el florecimiento de un sentido perdurable como en las leyendas folklóricas en las que un hombre anónimo deviene árbol o flor o agua y su nombre trasciende lo sucesivo del tiempo histórico,

4 Tomo esta idea del ensayo de Alejo Carpentier: “Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana” (1987).

inscribiéndose en el relato mítico como emblema de heroicidad o testimonio de un suceso universal.⁵

La sangre es una imagen en movimiento, no es evidencia o prueba de la muerte sino el fluido que, mezclado con las sustancias inorgánicas de las minas en las que trabajaban los obreros fusilados, permite el crecimiento o el reinicio de la vida en la misma naturaleza. Los cuerpos no se desintegran, sino que continúan siendo energía a partir de la fusión con el carbón, “...Donde el carbón se junta con la sangre...”. Se restaura así el ciclo natural y de las cenizas retorna la experiencia destruida: “La sangre cayó a la tierra / de la cuenca de su pecho. / La tierra se fecundó / con la sangre del minero” (1993: 15).

El sujeto poético presenta las distintas figuraciones de los cuerpos en sus metamorfosis, prosigue el curso de los “riachuelos de sangre” y se detiene en los “coágulos de lágrimas”. Confía en que, a través de su martirio,⁶ dispone de una verdad, y que su vida tiene un valor de prueba, su existencia es testimonio de una verdad histórica; cree que –como el mártir cristiano– el sacrificio de su realidad es un modo de afirmar esa verdad. Propone así “una memoria de la especie”:

un sistema de representaciones que fija la conciencia (y el inconsciente) de los sujetos a una estructura de reconocimientos sociales, culturales, institucionales, y por supuesto ideológicos. Que lo ata a una cadena de continuidades en la que los sujetos pueden descansar, seguros de encontrar su lugar en el mundo (Grüner, 2001: 17).

5 En su derrotero poético, Tuñón recurre a esta imagen de los muertos que ven nacer las lilas. En *El rumbo de las islas perdidas* (1969), los ojos de los muertos alcanzan a ver la temporalidad en suspenso, en el fluir de las imágenes fantasmales. Estas imágenes transitan subterráneas y fuera de la cronología y del curso unitario y lineal del relato que causalmente propone la historiografía de la guerra.

6 Como plantea Agamben, testigo en griego se dice *martis*, mártir. Los primeros padres de la Iglesia acuñaron a partir de ahí el término *martirium* para indicar la muerte de los cristianos perseguidos que de esa forma daban testimonio de su fe. La doctrina del martirio nace, pues, para justificar el escándalo de una muerte insensata, de una carnicería que no podía parecer otra cosa que absurda. Frente al espectáculo de una muerte aparentemente *sine causa*.

Esta memoria es también una memoria de la intimidad y no pública. Los cuerpos exhibidos en la plaza o contra los muros de fusilamiento son monumentos, íconos de una memoria que se manifiesta por debajo de las tumbas en la transformación de los cuerpos, sobrevolándolas cuando logran trascendencia en el sujeto lírico.

Esta memoria poética, en tanto anticipa la repetición de la experiencia artística que se esconde en la realidad, tiene una función utópica, política de la literatura, se traslada sobre las ruinas, los baldíos, los basurales y los cementerios buscando en lo residual la repetición, la continuidad, el material para estetizar la experiencia. La representación de los cementerios proletarios como zonas del territorio poético, escenarios para la poesía, como espacios que escapan al control estatal, puede compararse con la estetización del suburbio que en su deambular urbano realiza el poeta y cronista Raúl González Tuñón.

El sujeto lírico en su andar descubre cementerios encubiertos, lugares donde yacen individuos sepultados sin sacramento, sin un ritual mortuorio, sin la ceremonia de la institución: muertes asociales, sujetos no velados y restos de cuerpos mezclados en la fosa común. Su mirada tiene la propiedad de testimoniar a través de las imágenes poéticas. Sólo la poesía puede hablar de lo irrepresentable (Agamben, 2010). La escritura capta la muerte y presenta los cuerpos metonímicamente. Poetizar es un modo de restituir a los sujetos un territorio propio. Al asignarles una zona imaginaria, el sujeto poético legitima sus identidades desterradas, forzadamente desaparecidas, y reúne los fragmentos de los distintos cuerpos para armar uno único: el ejército de los desposeídos.

En Santa Cruz, entre el mar y los montes
yo he visto el pequeño cementerio de los huelguistas fu-
silados.

Unos mal enterrados, en la fosa abierta por ellos,
asoman la punta del zapato con tierra y lagartijas.

Otros enterrados vivos quizá,

Una mano de hueso implorante picoteada por los cuervos.
Y no es extraño ver a lo largo del camino restos de otros,
curioso contenido de la intemperie.

(González Tuñón, 1993: 46)

En *La rosa blindada* la memoria de la percepción poética presenta los sentidos del olfato, del tacto y oído tanto como el de la vista. La visibilidad del sujeto lírico atraviesa los cuerpos, pasa entre los órganos, circula entre las sustancias que conforman la tierra, pero no puede leer los nombres inscriptos en las tumbas y su mirada conduce la visibilidad de aquellos que tienen la vista fija en una única zona de lo real, desviando el centro de la mirada y modificando la focalización del sentido: “No, no vengáis a ver la gloriosa tumba. / El musgo es lo más bello de la estatua [...] / Venid a ver mejor el paredón con sangre, / el ejemplar suburbio de la muerte” (53).

La memoria poética es también una memoria sensitiva, unificadora de experiencias particulares, es la memoria que trae los sonidos, las texturas, los olores del mundo del trabajo y la experiencia sensitiva y emocional de los trabajadores, las voces del mitín junto a los sonidos de la muerte: “...de pizarra y piedra fresca [tacto] / nacen las musicales herrerías [oído] / y los crudos ladrillos y los soles / –carros con panes, albañilería– / olor de maquinarias curtidoras [olfato], / vastos colores de quincallerías [vista], / rumor de alfarerías y telares / y tahona y modista y lechería / y el rencor popular y tu recuerdo / y la revolución oh siempre viva” (55).

En *La muerte en Madrid* (2011) [1939], este sujeto poético presencia y contempla los acontecimientos desde la trinchera. La Muerte llega a Madrid personificada, como en las alegorías de los romances medievales, en un recurso que Tuñón retoma de García Lorca. El poeta, que en este caso (a diferencia, como veremos, del caso de Rusia) viaja y participa activamente durante la Guerra Civil Español-

la, es testigo de la llegada de la Muerte a la ciudad y enuncia a través de imágenes poéticas su encuentro con “El primer hombre muerto” en la guerra:

Allí nomás, al lado de mi mano,
estaba el primer hombre muerto.
El primer hombre muerto que veo
en la guerra tremenda y desmedida.

Después de los lanzabombas, después de caminar entre
raíces
bajo un sol recaído y con ausencias
y mariposas súbitas y locas de balas fugitivas,
vi al muerto de pronto cerca de la trinchera
y estaba solo y seco como un brote de la tierra
definitivamente incorporado
al lado de mi frente
extendido y exacto como todo cadáver. (38)

Esta vez el poeta atestigua sobre la extrañeza cadavérica, la imagen del despojo mortal, como dice Blanchot, que escapa de las categorías comunes: hay frente a nosotros algo que ni es el viviente en persona, ni una realidad cualquiera, ni el que estaba vivo, ni otro, ni ninguna otra cosa. Eso está allí en la calma absoluta de lo que ha encontrado su lugar, aunque el muerto se apoye pesadamente como si fuese la única base que le queda. Justamente esta base falta, falta el lugar, el cadáver no está en su sitio. ¿Dónde está? La presencia cadavérica establece una relación entre aquí y ninguna parte. El sujeto lírico no puede atribuir sentido a su visión del muerto y convoca a todos los que quieran ver ese cuerpo que es ahora documento de la historia de *la muerte en Madrid*.

Himno de pólvora. Tiempo del héroe. Poesía de guerra **(1943)**

*“Levanta el césped con tu rudo arado, Muerte,
y ahonda el surco para sembrar...”*

Longfellow

El testimoniar significa ponerse en relación con la propia lengua en la situación de los que la han perdido, dice Agamben, instalarse en una lengua viva. Este es el gesto del poeta, que como testigo funda la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en acto a la posibilidad –o la imposibilidad– de hablar. La lengua poética es la que se ubica siempre en posición de resto y de este modo puede dar testimonio. El sujeto lírico de Tuñón testimonia sobre lo no enunciable, incluso habla de su incapacidad de decir. El testigo poetiza desde el umbral que existe entre los muertos y los supervivientes, entre los hundidos y los salvados.

Sylvia Saïtta, en el prólogo al libro *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda*, plantea una idea iluminadora acerca de la experiencia revolucionaria en el siglo XX:

A partir de la Revolución Rusa de 1917, la noción misma de revolución se espacializa, porque desde entonces delimita un territorio y funda un escenario que, precisamente por eso supo convocar viajeros, cronistas, intelectuales y políticos de todo el mundo (2007: 11).

González Tuñón escribe *Himno de pólvora* (1943) mientras vive en Chile: en ese momento trabaja en el diario *El siglo* y vive la guerra en Europa a partir de las noticias que le llegan de sus compañeros y de

su lectura periodística. Esta vez no está en el campo de batalla y tampoco viajó como si lo hicieron sus amigos o camaradas de izquierda a los países en los que la experiencia revolucionaria se convirtió en un modelo existente de sociedad: “¡Ah, los guerrilleros! Es fácil escribir esta palabra. Es fácil imaginar la hazaña desde aquí, mirando por esta ventana, escribiendo en esta Remington, portable, fumando y charlando con los compañeros. De pronto, no sabemos qué decir” (63).

En este libro el poeta González Tuñón es un testigo imaginario, es un cronista que da cuenta de hechos vividos por otros, pero los presenta como si fueran vivencias propias. Escribe en 1943 acerca de lugares, personas y acontecimientos que no presenció, a partir de imágenes que recrea de las versiones leídas en la prensa acerca de la Revolución, de la Unión Soviética, de Lenin, de Stalin, de la Segunda guerra y de las escenas que terminaron siendo hitos decisivos para la historia, como el encuentro entre Lenin y Stalin o el episodio de los asaltantes del Palacio de Invierno en 1905. Incluso remite a fragmentos de diálogos, utilizando el estilo directo y citando imaginariamente las voces de los protagonistas de esas escenas históricas.

LA CASA DE TCHAIKOVSKI

Yo no estuve en Rusia, desgraciadamente. No conozco, por eso, Moscú. Tampoco desde luego conozco Klin. Es decir: nunca visité la casa-museo de Tchaikovski. [...] Diréis entonces: “¿Cómo es que este hombre se atreve a hablarnos de la casa de Tchaicovski, sin haberla conocido?” ¡Ah! He aquí el secreto. Yo no estuve, pero estuve. Un poeta está en todas partes. Debe estar. Yo estaba precisamente allí, en Klin, en la casa de Tchaikovski, cuando ocurrió aquello (123).

Un sujeto testimonial recupera la consciencia histórica de los hechos en el momento en el que los mismos protagonistas no podían tenerla todavía. Recrea las imágenes que surgen de la lectura de noticias periodísticas o crónicas de guerra o material de la biblioteca del

partido. El tiempo transcurrido le permite al sujeto poético volver al tiempo de gesta y también puede en el presente de la experiencia primera realizar comentarios sobre la importancia de lo que está aconteciendo, ubicándose a la vez en una temporalidad histórica.

A partir de Lenin y Stalin escribe las epopeyas sobre el origen del espíritu revolucionario de los héroes: los imagina en la infancia, en el inicio de sus vidas políticas, y los ve también en el momento de sus muertes, en sus tumbas, visitados por sus seguidores y fieles camaradas. También el sujeto poético comparte la escena:

LENIN. Bajo los mármoles sombríos del mausoleo yace el hombre en la urna de vidrio. Los soldados desfilan cerca de su muerte tendida [...] ¿Pero, es que él está allí yacente y muerto? ¿Con él murió tanto fervor, tanto instinto, tanta sabiduría, tanto coraje, tanta bondad? No, porque allí donde miremos allí está su obra (69).

Las biografías poéticas de Lenin y Stalin son estampas de hombres con virtudes sobrenaturales. Son alabados y venerados como dioses o ángeles. Los retratos poéticos que escribe son imágenes líricas que vuelven a las figuras legendarias, místicas, incluso espirituales y auráticas dentro de un paisaje que se vuelve pintura para el lector. Tuñón presenta imágenes que tienen una identidad colectiva que todos vemos, aunque sea el poeta quien las escriba: el sujeto poético se despersonaliza en la imagen y se pierde en un “nosotros vemos”, la experiencia es una visión compartida, unida en un pacto mágico en la representación de lo real, tal y como sucede en los milagros. El sujeto lírico cuenta la experiencia milagrosa de la revolución que no necesita comprobación empírica sino poética, la verdad está en la poesía, única lengua capaz de dar testimonio de la intervención divina en la realidad: la Revolución es una cuestión de fe.

Tuñón tiene una versión auténtica, aunque mire a través de la visión de otros, porque esos otros que estuvieron presentes y vieron o

ven lo que él no pudo ni puede todavía, son como él mismo y comparten la mirada. Existe entonces una experiencia compartida y única de la Revolución, la experiencia es privada y a un tiempo colectiva y social. Por eso *Todos los hombres del mundo son hermanos*, el libro que escribe como resultado de su primer viaje a Rusia, en 1954, es la confirmación de lo que imaginó literariamente una década atrás, es la concreción de la utopía del partido, la admiración del proyecto político materializado. La visión empírica de 1954 coincide con la imaginaria de 1943.

En *Himno de pólvora*, el testimonio poético es un canto guerrero en el que González Tuñón comparte la enunciación con los muertos: “Los muertos y nosotros decimos que no, que no todo volverá a ser como ha sido”, “ya no es posible vivir sino viviendo y ya no es posible morir, no, no es posible, porque la Victoria es el Hombre y su Eternidad” (77). Las tres partes del libro –“Tiempo del héroe”, “Los nuevos motivos del lobo” y “Poemas de la guerra”– presentan una lírica testimonial, cantares de gesta sobre los héroes inmortales, relatos poéticos acerca de la violencia del nazismo, descripciones de lugares utópicos en los que se vive y habita la revolución, epopeyas de héroes patrióticos, crónicas de asesinatos políticos, elegías a los muertos en batalla. Las figuraciones retóricas propias de la experiencia sobre la muerte se acercan en este libro a la composición del himno. Si bien se trata de una forma poética pensada originariamente para ser cantada en coro en honor a un dios, del que se recuerdan advocaciones, favores o prodigios, Tuñón retoma el himno en su doble carácter religioso y literario, recurriendo a formas poéticas como la oda, la elegía o las canciones corales, y dirigiendo la voz del poeta en una doble dirección: por un lado, una enunciación lírica emparentada con el tono litúrgico de las ceremonias eclesíásticas, con la conmemoración y el lamento; por otro, una subjetividad poética que une voces en torno a sentimientos patrióticos, bélicos, civiles y políticos. La metáfora del “*himno de pólvora*” (como “la luna con gatillo” o “*la rosa blindada*”) es la modalidad retórica que evidencia la función de la poesía como

arma o instrumento de combate y la concepción del lugar desde donde el poeta puede intervenir en lo social, y dar testimonio sobre la guerra y sobre la muerte.

Los imaginarios de lo subterráneo, de la profundidad de la tierra y de lo que está abajo invisible y luego se visibiliza están presentes en la poética de Tuñón desde sus primeros libros, pero en *Himno de pólvora* es central la idea de la resurrección de los muertos anónimos que vienen de lo oculto de lo social. Sin embargo, esta idea es considerada en un sentido contrario al “horror oculto” del cuento fantástico de Lovecraft. Para Tuñón lo subterráneo no es el infierno individual del sujeto, ámbito de lo inquietante, siniestro o temible, sino que tiene relación con el imaginario de lo social, la profundidad y lo invisible en tres sentidos: como *hipogeo* ligado a la metafórica de la cavidad subterránea donde se conservan los cadáveres de los rechazados o abandonados por el Estado; como *inframundo*, lugar habitado por los espíritus de los muertos; y como *profundidad radical*, que no es el imaginario del vacío sino de la invisibilidad, una oscuridad o un exceso de brillo. Los tres aspectos refieren a lo oculto de lo social que la poesía restituye como representación posible (Cabrerá, 2007: 101).

En Edgar Lee Masters (2016) el imaginario de la cavidad subterránea está asociado a las tumbas privadas con nombres propios en las que fueron depositados los cadáveres de los que ya no pueden transformarse y renacer. Los muertos están inscritos en un cementerio que instituye la muerte en una tradición privada genealógica y en una memoria resguarda por el Estado. Los muertos del *Spoon River* sólo pueden ser apariciones fantasmales que denuncian los fracasos sociales e individuales y sus voces son pruebas de que no hubo transformación ni resurrección de los cuerpos porque nunca hubo un verdadero cuerpo social desde el cual poder trascender la muerte o vivir en otros como continuidad. Tuñón utilizará posteriormente el recurso de la prosopopeya de Edgar Lee Masters en *Demanda contra el olvido* y es un modo particular del testimonio; en *Himno de pólvora*, los cadáveres reviven cuando el sujeto poético profiere

una invocación sagrada. Como dice el mismo autor, los cadáveres son acontecimientos, hombres que sobreviven en el proyecto comunista que los convoca a la inmortalidad, a la eternidad cíclica de pervivir en otros revolucionarios.

TRES CABEZAS EN EL PATIO DE LA SANTE

El verdugo recogió las cabezas, una por una –habían rodado por el patio húmedo de la madrugada–, y las colocó en la canasta.

Luego sus ayudantes recogieron los cuerpos sin cabeza y los metieron también en la canasta. Primero fue un hilo de sangre, después un charco, después un arroyo de sangre (mañana será un río, y desbordará y arrasará con todo...) [...] En el cementerio ya estaba abierta la fosa, en el gran terreno común. El funebrero y su ayudante vaciaron la canasta... y se marcharon. No sabían que acababan de darle a la tierra un sentido profundo, un contenido maravilloso. No sabían que enriquecían la tierra, sus jugos vegetales, sus secretos carbones. ¡No sabían que, con su gesto, al volcar la canasta, arrojaban simiente a la tierra! (González Tuñón, 1943: 111)

La función política del escritor, del poeta y de la poesía es develar una verdad ideológica a través de la puesta en escena de la muerte. El sujeto lírico en el escenario del crimen presenta las imágenes del delito, de los cuerpos acribillados, despedazados, de los cadáveres que pasan a ser metáforas, símbolos o emblemas de la Revolución, y la crónica da lugar entonces al espacio espectacular, a la teatralidad de las imágenes sensoriales, a la atmósfera trágica que provoca empatía en el espectador, luego la catarsis y posteriormente una conmoción reveladora de verdades sociales. La representación del momento de la catástasis y la catástrofe de la tragedia griega es el recurso que permite lograr un estado de consciencia, y escribir es, entonces, una puesta en

acto de las ideas políticas, una modalidad para intervenir en lo social a través de un discurso poético originado en la oralidad de la plaza pública; de este modo, la retoricidad de los poemas tiene más que ver con la *dispositio* argumentativa que con los recursos poéticos de la versificación. Así Tuñón encuentra en la lírica la posibilidad de trammar poéticamente discursos sociales con intención persuasiva, y en la subversión de ese tramado discursivo aparece la verdad de la poesía. El discurso del orador político, del militante, del poeta, se cruza con los de las figuras bíblicas de los peregrinos, de los profetas, de los apóstoles, los caminantes que en su recorrido espiritual hallaron signos o evidencias de la existencia de Dios y van anunciándolas a quien quiera oírlos. El sujeto viajero de Tuñón en *Himno de pólvora* no es Juancito Caminador, ni un sujeto poético entre pícaro, delincuente y bohemio que da cuenta de la vida en los suburbios de la ciudad; es un sujeto revelador de la palabra divina que augura tiempos de gloria luego del padecimiento y del sacrificio por la causa. El discurso político, partidario en su solemnidad, se entrecruza así con la liturgia del comunismo, la celebración de la palabra religiosa, el himno que se canta en homenaje al creador del mundo. Y busca hablar acerca de la existencia de una justicia que va más allá de las instituciones, la justicia social, anticipando el regreso de la edad dorada. De este modo, la muerte de los inocentes y los sacrificios se re-significan en un renacimiento político que adopta vestiduras religiosas. Los sentidos de la muerte surgen cuando el sujeto lírico profiere un discurso poético y propicia la ceremonia sagrada: por entre las ruinas, el ejército angelado de los trabajadores reconstruye la ciudad, o hace su aparición el ángel de las barricadas como mensajero divino del espíritu revolucionario en momentos de injusticia social, o cuando el pueblo es masacrado.

El sujeto poético canta Gloria luego de la descripción de una obra ideada de acuerdo al plan primero de Lenin o de Stalin, y también como celebración de la vida en la muerte. El canto o el recitado litúrgico de la Gloria responde, en las ceremonias cristianas, a la instancia

celebratoria en la que se realiza la alabanza al final de la Creación de Dios. Gloria es el esplendor de la belleza y perfección de lo creado, es el himno que expresa la adoración, el amor extasiado ante la belleza del plan divino. El sujeto poético de Tuñón expresa ese deslumbramiento por la creación del proyecto comunista en un tono exaltado que pretende motivar y buscar adhesión. Desea transmitir la fascinación por la obra soviética que, al igual que la gloria de Dios, es el principio y el fin de toda la creación. Por eso cree tener la responsabilidad de comunicar con tono exhortativo este mensaje político y sagrado a quienes lo desconocen. En este misterio teológico o secreto inenarrable que sólo puede admirarse o alabarse en el canto de gloria, Lenin es el principio, la fuente y el origen de la vida revolucionaria, no engendrado, no creado, es el principio en cuanto que es aquel de quien otros proceden; sólo Él puede sin motivo o causa empezar a crear para siempre. Stalin, en cambio, es presentado como un visionario histórico que supo ver que el comunismo nunca fallará si se alcanza fidelidad a la causa original, que es pura espontaneidad, creatividad inagotable. El proyecto estalinista es generador, originante, fecundo incluso después de la destrucción, de las ruinas, del exterminio nazi. El sujeto lírico en su himno de gloria recupera esos sentidos que habitan en todos los comunistas, describe cómo la belleza de las imágenes de Stalingrado es la expresión del esplendor comunista, de la perfección política que suscita admiración y adoración. Así, la gloria a los muertos consiste en que se realice esta manifestación y esta comunicación de las bondades de morir por una causa para la que el nuevo mundo ha sido creado: “¡Gloria eterna a los que cayeron en la lucha por la liberación de nuestra patria!” (57). La poesía, entonces, es testimonio de la glorificación de los ideólogos de la revolución y de los muertos.

Demanda contra el olvido: la ausencia presente

En el poema que inaugura el libro *Demanda contra el olvido*, “Cantata para nuestros muertos”, se diseña este sujeto que desde un dispositivo de enunciación múltiple presenta los discursos testimoniales de las víctimas de las policías “bravas”, de la sección Especial, de los “aliancistas” y otros mercenarios, a veces aleccionados por los agentes nazis y del FBI:

- Somos los torturados y los asesinados:
un gran fervor yacente.
(Hablan desde la muerte, la otra faz de la vida)
Los que hemos sufrido cárcel, destierro y hambre,
el relámpago gris del látigo en la espalda
y la bala cobarde.(9)

Porque hay una verdad en la imagen más que en la palabra, este sujeto lírico se ubica como garante de la verdad de la Imagen. Si en la Modernidad el sujeto que oficiaba como autoridad ha muerto y el vacío ha sido ocupado por “la Religión de la Mercancía que satura todo el espacio de la mirada” (Grüner 2001: 53), González Tuñón propone un sujeto que se define como pura mirada que disuelve su materialidad y se somete a las demandas de los otros sujetos (pobres, guerrilleros, combatientes, campesinos, desocupados, militantes, niños) que lo intuyen y lo reclaman como la voz legítima para la representación y restitución de las imágenes del corpus social borrado. El sujeto poético hace posible el milagro de la resurrección de la experiencia y de los héroes anónimos.

La memoria del canto a los héroes que el sujeto poético proyecta establece un vínculo entre la comunidad de los vivos y la de los muertos en el dominio público, pero dentro de una tradición poética y no en el marco de una tradición cultural o nacional. A través de los cantos de gesta, de glorificación y alabanza, los personajes y

poetas desaparecidos adquieren existencia social, valor de continuidad, gracias al sujeto poético que unifica certezas privadas.

A su vez, tanto cuando recupera las figuras de los “hermanos poetas” desaparecidos como cuando traduce la voz de los muertos olvidados por el Estado, este sujeto ficcional resguarda la memoria poética y una historia legendaria, fabulosa de la experiencia estética de la muerte. Se trata de una memoria anticipada liberadora de vidas inconclusas, de las historias que no pudieron ser por quedar atrapadas en el cuerpo muerto: el sujeto revela sueños de la vigilia y encandilado relata las imágenes de la Revolución y los secretos de esas imágenes:

Canté con los huelguistas de todas las latitudes
en las ardientes fábricas y en los puertos sombríos.

[...]

Inventé el acordeón y la imaginaria,
los himnos populares que incitan y arrebatan
como ese del insigne zapatero Pottier
y la Opera de Dos Centavos con Bert Brecht.
No busco la evasión en las torres ebúrneas
ni proclamo la copia servil o el sonsonete
de los naturalistas trasnochados
y el beato marxista que esconde al crudo cuáquero.

(1963: 51)

“La ausencia presente”, “Sólo unos cuantos nombres de la larga memoria”, “Apasionado elogio” y “Final y esperanza” se titulan las siguientes secciones del libro; en ellas el sujeto lírico recurre a las formas poéticas tradicionales para la representación de la muerte: la elegía y el epitafio. Retoma la elegía porque es el género que pone en tensión la zona de la poesía cívica, pública, y el espacio de la subjetividad lírica como exaltación de la figura del poeta melancólico que elige el cementerio como escenario para la poesía.

En los epitafios, el sujeto poético retoma el lugar de enunciación del poeta norteamericano Edgar Lee Masters en su libro *The Spoon River Anthology*. El sujeto poético cede la enunciación, abre un espacio en el poema para que otros hagan su alegato, sus acusaciones póstumas, sus confesiones, los sujetos que dicen “yo” realizan sus autobiografías condensadas, se autorretratan, tienen nombre y cumplieron un rol determinado en la sociedad. El sujeto del testimonio traduce experiencias ajenas y, de este modo, establece un juego de correspondencias entre el sujeto-poeta, los sujetos- personajes y su traducción poética. Esta filiación de González Tuñón con el *Spoon River* puede interpretarse como la búsqueda de la utopía pre-moderna, en la cual los lazos intersubjetivos son los de una comunidad familiar y contrastan con las fracturas y contradicciones que vislumbran la distopía social en la Modernidad. El sujeto lírico vuelve a una Edad de Oro pre-capitalista buscando el espacio por donde circula el deseo utópico. Tuñón escribe un epitafio para Edgar Lee Masters en el que inscribe sus coincidencias poéticas, y al mismo tiempo testimonia acerca de una experiencia soñada que quedó enterrada por culpa de un proyecto que oprimió la libertad del sujeto:

Escribió un epitafio de amor para la tumba
escondida y agreste de la novia de Lincoln.
El suyo fue un lirismo profundo y generoso
como el largo horizonte, allá en Kansas.
Seres humanos, cosas, nutrieron sus poemas.
La libertad –como una corista de Spoon River–
veló su sueño sin mañana. (37)

El sujeto testimonial de Raúl González Tuñón configura un repertorio de imágenes para la representación de la muerte: la muerte de un ser querido, las muertes anónimas, las muertes célebres, las muertes forzadas. “Para que el recuerdo, sustituto de la vida, fuese eterno y

que por lo menos la cosa que decía la muerte fuese ella misma inmortal” (Barthes 1989: 162), este sujeto poético recupera esta experiencia a partir de una versión privada, imaginaria y estética.

En González Tuñón, tumbas escondidas y agrestes que ocultan nombres, piedras humedecidas por el moho, flores que nacen de la cadaverina donde el mármol se pudre, el musgo que embellece la estatua, son imágenes que muestran cómo la naturaleza y los muertos que son parte de ella invaden, cubren, corroen la representación institucionalizada de la muerte: los nombres no han pasado por el ritual funerario y la sepultura prosigue una genealogía familiar no oficial.

La memoria opera metonímicamente, como alegoría. La mirada del poeta certifica la verdad de esta experiencia de la muerte. Recupera restos de cuerpos sepultados sin ceremonia; revela el momento de la resurrección de los muertos. Los cuerpos resucitan en Tuñón a través de las imágenes retratadas.

El sujeto lírico inscribe una voz que, conforme a los recursos propios del epitafio y la elegía, permite la enunciación de los ausentes desde una mirada que insiste no en rememorar ni restituir el pasado sino en testimoniar lo que ha sido. Da cuenta literariamente de una subjetividad imaginaria que corresponde a una clase determinada: el proletariado internacional.

Memoria amnistía/ Memoria poética

En *La Junta luz* (2001), de Juan Gelman, el sujeto imaginario contempla y describe la escenificación de un combate polifónico y se desplaza (presentando los planos y las posiciones de los sujetos-actantes) por los espacios de la memoria poética que se instala en el escenario para la recuperación de la verdad. La memoria del presente se enfrenta con las voces que emergen del imaginario que el Estado ha planificado como su memoria, única y verosímil. La memoria estatal esgrime una única voz que responde a un libreto controlado y

estudiado para ser repetido mecánicamente: el milico 1 y el milico 2 responden con la misma voz, máquina siempre en *off*, voz falaz e impostada, sistemática, organizada según reglas mnemotécnicas. Mientras tanto la memoria poética se despliega espontánea, y en ella participan otros sujetos-poetas-humanos como César Vallejo, que también enuncia su testimonio poético de la realidad. Su voz se funde en la de los otros, cede la visibilidad de sus versos a esta memoria coral que improvisa sentidos. La estructura del soneto de Vallejo se ve subvertida por las imágenes poéticas que deambulan aliadas en escena, buscando parentescos, rastreando identidades expropiadas de sus cuerpos. También los testimonios del libro de Carlos Gabetta se esparcen en el espacio teatral, participando de la palabra ajena pero propia, porque *Todos somos subversivos...*

En esta contienda retórica por la memoria, por la verdad de la experiencia y no del discurso, pueden reconocerse estrategias discursivas “de combate” diferentes: la de las madres e hijos que utilizan recursos retóricos de espacialización de las imágenes, que operan a nivel del enunciado;⁷ y la de los asesinos, que se refugian en el nivel signifiante, en la materialidad del lenguaje porque no pueden escapar de la fórmula, de la frase, de la categorías gramaticales. Están presos del signo, encerrados en las funciones pragmáticas que controlan un mensaje transparente, sin interferencias. El mensaje de los milicos responde a un mandato, a axiomas de un nivel superior al que obedecen porque está incluido y legitimado por la misma distribución jerárquica. Esta memoria categórica que intenta imponer

7 Retomo la idea de enunciado foucaultiana, tal y como la explica Deleuze: “En torno a un enunciado debemos distinguir tres círculos como tres porciones de espacio. Primero un espacio colateral, asociado o adyacente formado por otros enunciados que forman parte del mismo grupo. El problema de saber si es el espacio el que define el grupo, o, al contrario, el grupo de enunciados el que define el espacio, tiene poco interés. No existe espacio homogéneo indiferente a los enunciados, ni enunciados sin localización; los dos se confunden al nivel de las reglas de formación. Lo fundamental es que esas reglas de formación no se dejan reducir ni a axiomas, como ocurre en las proposiciones, ni a un contexto, como ocurre con las frases. Las proposiciones remiten a axiomas de un nivel superior que determinan constantes intrínsecas y definen un sistema homogéneo” (Deleuze, 1987: 31).

sus propias imágenes está subvertida por el “murmullo anónimo en el que se disponen emplazamientos para posibles sujetos: ‘un gran zumbido incesante y desordenado del discurso’” (Deleuze, 1987: 83). Es el canto de “las ceremonias del silencio” (Gelman, 2001).

En *Demanda contra el olvido* Raúl González Tuñón había propuesto para la memoria poética una retórica fúnebre que opera a nivel lógico y subvierte el funcionamiento de los otros niveles lingüísticos. Para ello recurría a ciertas operaciones retóricas como la alegoría, la prosopopeya, la hipotiposis, la topografía, la topofesía, la cronografía, la pragmatografía, el adynaton,⁸ figuras (metalogismos) ligadas a la representación de espacios o territorios existentes, ficcionalizados e imaginarios, para traer a lo real a los muertos, para presentar las voces testimoniales de los aparecidos a la realidad. Imprimía así el espacio de lo imaginario por sobre los otros niveles lingüísticos, invadiéndolos.

Este repertorio retórico para la memoria poética es utilizado también por Gelman para imaginar políticamente sus textos y presentar la versión literaria del genocidio, la réplica poética, la denuncia poetizada de los delitos que ha cometido el Estado. Como en la experiencia catártica que provoca la tragedia griega, esta espacialización de la memoria poética trae (a través del coro, dispositivo de enunciación múltiple) la conciencia del pueblo, y escenifica aquello que circula en un habla colectiva, en la memoria mítica, memoria popular que

8 Prosopopeya: figura con la que el escritor hace hablar a los ausentes, lejanos, muertos, o incluso, a seres físicos personificados; es el medio básico que sirve para articular los autos sacramentales. Adynaton: figura patética consistente en negar la posibilidad de que algo se realice, pero enfatizando tal idea al agregar que, para que ella ocurriera, antes tendría que suceder otra cosa más difícil aún; es también muy frecuente la enumeración de imposibles combinada con el tópico del mundo al revés, llegando a lo fantástico para crear una atmósfera de irrealidad. Hipotiposis: tiempo de la evocación, descripción vívida de un hecho, persona o cosa con una peculiar fuerza de representatividad, riqueza de matices y plasticidad de imágenes; normalmente sirve para expresar caracteres de naturaleza abstracta con rasgos perceptibles por los sentidos, incluso alucinatorios. Cronografía: referencia a una época como si fuera presente. Topografía: descripción de lugares existentes como irreales. Pragmatografía: se refiere a una acción como si la estuviéramos presenciando. Topofesía: descripción de lugares imaginarios o utópicos.

intenta explicar desde lo fabuloso lo que no posee explicación racional. Lo fantástico,⁹ como modalidad corrosiva de lo real y lo textual, explica la desmesura, la tortura y la muerte. El coro trae lo real a la irrealidad de la escena, interrumpiendo lo episódico, la acción de los personajes. Esta memoria poética socava, como lo hace la lírica, discursos institucionalizados y lugares-roles de sujeto: se manifiesta como no-discurso,¹⁰ transgrede el sustrato narrativo de la memoria informativa que el Estado ha inventado como la verdad de los hechos, y deconstruye la estructura del género tragedia desde la lírica, poetizando la tragicidad.¹¹ Fusiona como en el origen griego la experiencia estética con la experiencia de lo trágico.

Lo visible, las imágenes de la memoria poética no aparecen en lo que se dice, por eso el sujeto que da testimonio, recusa las fisuras de la realidad, tiene una experiencia óptica y gestáltica. Es espectador –arqueólogo de la realidad, como el sujeto testimonial de Tuñón que entrevé desde los techos los subpaisajes de la realidad– y describe la escena de lectura cantada de “el informe de plaza de mayo”, revelando los aspectos musicales y plásticos de las imágenes. Los sujetos mar-

9 Pienso aquí en la noción de Giorgio Agamben sobre la experiencia del sujeto en la antigüedad, que vincula la fantasía y las imágenes de los sueños con la verdad, momento en que la imaginación no había sido expulsada del conocimiento de lo real.

10 Según la re-definición que apunta Susana Reisz de Rivarola sobre la “lírica”: “No diremos, pues, que la lírica, como la poesía trágica, es mimesis de acciones y, en segundo lugar, de los caracteres que ejecutan dichas acciones, sino, a la inversa, que es, en primera línea, *mimesis de caracteres que se manifiestan a través de acciones*” (1981: 81).

11 En su artículo “Tiempo de memoria”, Oscar Terán señala lo siguiente respecto de este retorno de lo trágico en la escena del teatro cuando se ocluye el ágora: “He escuchado que en la Grecia antigua aquello que no está en el ágora retorna de manera trágica. Así, las mujeres, que no están en la plaza pública, retornan en la tragedia bajo las figuras de Antígona, Clitemnestra, Electra... Entre nosotros, la oclusión del ágora, esto es, del espacio público y político que estructura y limita las relaciones de los ciudadanos, fue invadida hasta el aniquilamiento por la fuerza brutal, sin mediaciones éticas ni políticas. Pero aquí las Madres retornaron a nuestra ágora –la plaza de Mayo– y así restituyeron un principio de eticidad y de politicidad a una cuestión que de otro modo estaba condenada a retornar de manera trágica. Los juicios a la Junta militar instalaron ese drama en el espacio público de la justicia, y así prosiguieron la necesaria tarea de politizarlo para extraerlo del terreno de la privacidad del *oikos* o de las identidades más primarias para que pudiera ser procesado, como se dice, a la luz pública” (2000: 10-11).

ginados culturales, que son los fantasmas de individuos inexistentes para el Estado¹² (indígenas, negros, desaparecidos), ahora están en escena transmutando identidades filiales, diseñando una escenografía imaginaria y legendaria¹³ para la memoria poética.

La verdad aparece en los intersticios del discurso del sujeto-madre-corifeo: voz atemporal, ventrilocua, en trance, que recupera esas voces humanas, poéticas, musicales, plásticas, voces que forman coreografías, figuras, constelaciones. Son las voces que no poseen expresión para el decurso de la historia oficial, “para las gramáticas organizadoras, aplacadoras del desborde del entendimiento por la palabra” (Grüner, 2002: 317).¹⁴

el discurso es sobre todo musical / se trata de una realidad entrevista en el delirio, se trata de un informe que el relator lee murmura canta y que la madre comenta y sigue leyendo murmura cantando.

el relator es un coro, salen informaciones, gemidos, gritos, voces ininteligibles –dentro de una trama musical perfectamente inteligible–.

la madre se convierte en la voz principal del coro, dialoga con él, y es él.

[...]

sobre el fondo de esta escena, en penumbra, apenas sugeridos –salvo los rayos de luz sobre el hijo y la madre del árbol de la vida / o sobre las manifestaciones de las

12 Pienso aquí en la afirmación cínica de Videla de que un desaparecido es alguien que no está, que no existe. También en la recuperación de seres marginados por el poder estatal que realiza Raúl González Tuñón (desocupados, inmigrantes, delincuentes, etc.).

13 En *La Juntaluz*, los sujetos configuran imágenes mitológicas, fragmentadas y superpuestas, que representan fantásticamente, en la metamorfosis de sus cuerpos –que devienen árbol y animal–, una enunciación incestuosa.

14 Para Grüner la poesía, en cambio, “se deja homologar a la violencia fundadora de Benjamin, al poder constituyente de Negri: el miedo a la poesía es también paralelo al terror que le produce al poder la constitución larvada de un poder alternativo [...] miedo a las masas, a lo incontable” (2002: 317).

madres- movimientos marinos de cuerpos que se juntan y separan, van construyendo el árbol de la vida -mexicano- que también es la pirámide de mayo, con animales que a veces la luz ilumina -perros de ocho patas con cara de mono, sirenas con una oreja como vientre y torso. en el centro del árbol de la vida están la madre y el niño. la madre es bellísima y joven. el niño es un hombre, está semidesnudo, brilla. Los dos son jóvenes y bellos, como amantes, son amantes, sin gestos exteriores. la madre está en el regazo del niño (Gelman, 2001: 70-71).

La madre entrega su cuerpo, caja de resonancia de la verdad, suprimiendo los controles de la razón, porque existe la confianza en que pueden reconocerse sentidos que armonizan en otro orden, en un sistema nuevo de causalidad. De su voz, lugar de posibilidad para la experiencia desordenada, dialogada pero original, emerge una verdad en imágenes, verdad sin geometrizar, que no responde a la forma tradicional de la belleza.¹⁵ La madre canta, no cuenta: su lenguaje trae el conocimiento de la verdad, no es instrumento de ella. Encuentra el tono, “la intimidad del silencio”.¹⁶ Su voz abre un hueco en el aire, cortando en un punto el fluir secreto del sentido que se dispersa. El sujeto lírico es testigo y señala el cambio de iluminación escénica:

flash

se ilumina un cubículo, segundo plano derecha. milonga de barrio en una casa, emparrado, mesa con botellas, va-

15 El sentido se revela impresentable, se produce la experiencia de lo sublime y lo bello se liga a lo siniestro. Remo Bodei (1998) plantea lo sublime a partir de la ruptura del orden del arte clásico como modelo de belleza: estalla la noción de lo bello, en relación a lo verdadero y lo bueno.

16 Para Blanchot, cuando admiramos el “tono” de una obra “No hablamos del estilo, ni del interés y la calidad del lenguaje, sino precisamente ese silencio, esa fuerza viril por la cual, quien escribe, al haberse privado de sí, al haber renunciado a sí, mantiene, sin embargo, en esa desaparición, la autoridad de un poder, la decisión de callarse, para que en ese silencio tome forma, coherencia y sentido lo que habla sin comienzo ni fin” (2002: 23).

sos, platos, flores a un costado gente del barrio, sentada, de pie, conversando / todo es mudo / hay un bandoneonista solito / empieza a tocar “desde el alma” / bailan parejas / la madre sube desde primer plano izquierda / se sienta / las manos sobre el vientre, lo acaricia, lo besa, le habla / nadie la mira / ella se dirige el vientre hacia la música / hacia la gente / hacia los que bailan/ (Gelman, 2001: 72).

La memoria poética instauro una verdad fabulosa para desautorizar la representación imaginaria de los genocidas, reflejada en ciertos discursos sociales institucionalizados. Así, desde la lírica se desestabilizan los sentidos de la teoría de los dos demonios, de la existencia de bandos enfrentados en una guerra; de la idea de que los que desaparecieron se fueron de viaje turístico o se escaparon al exterior encubriendo una infidelidad amorosa; del tópico “subversión” o “subversivo” utilizado en forma genérica; de la polarización de la realidad: joven entonces rebelde; de la frase “los argentinos somos todos derechos y humanos”; de todos los discursos pragmáticos que demarcan límites e impiden la proliferación de sentidos:

milico 2:

20 millones de pesos y le paso la información (2001: 78)

milico 2:

¿no encuentra a su hijo? seguro se fue con una mujer (79)

milico 1:

¿no encuentra a su hijo? seguro estará paseando por Europa

milico 2:

¿no encuentra a su hijo? seguro se pasó a la subversión (80)

VI. La fascinación de la ausencia

En *Anunciaciones* los poemas son revelaciones: no tienen título ni están numerados, ni se establece ninguna marca o señal tipográfica que señale un comienzo o un final entre ellos. Tampoco se utilizan las mayúsculas, y hay un juego engañoso en el uso de la puntuación, en los signos de interrogación, en las cesuras de los versos. No hay distribución en estrofas, y sólo aparecen, sobrevolando los márgenes, dos dedicatorias: “a enrique aguirrezabala, a arnaldo calveyra”. Por esto cada página del libro, cada poema “visible” en ellas, se presenta como un pliegue de esta memoria poética, una sinuosidad, una hendidura, un relieve de la realidad que la lectura despliega, redistribuyendo este sistema de superposiciones. Los poemas son acontecimientos, “frágiles presencias” que se producen por fuera de la organización lineal de la experiencia, que pasan a través de grietas en lo real posibilitando un momento de intensidad poética, porque la temporalidad también está difractada. Los poemas no forman una antología, son piezas que acaban tal vez tocándose, que se aproximan a veces sin rozarse, que se acercan sin coincidencia, que se superponen en una temporalidad interrumpida (hay una evidente inconexidad en el uso de los tiempos verbales):

el ojo que brillaba en las mezclas de tu nuca y el aire
mata paños de plomo/
viaja entre los golpazos del decreto/
echa a musas carriadas de la padecerera/
tacha buches del ronco peluquín/
¿qué fue de tanta cruel sintaxis?/
¿cocos flamantes del perico ovulado?/
¡oh bella de quien soy!/
¡no cambiaron tus dulces ojalases! (140)

Son poemas reversibles, mapas arrugados que develan imágenes fisuradas, incompletas, cicatrices de la memoria, huellas de sentido.

El sujeto lírico no puede completar sentidos en la frase, pide a otro sujeto que llene la frase trunca, pero el otro sólo puede hacerlo en el siguiente verso y el sentido que completa también resulta insuficiente (los encabalgamientos quiebran la causalidad de las proposiciones subordinadas):

en los portones de tu humilde
esperaban ternuras tendidas al gran jarabe universal/
lo que lloviera del celeste/
se retorcían las madrazas de pura ensoñación/
sucedió la espléndida en tu lengua turquí/
eran pasmosas sus orejas de muda inteligible/

Estas imágenes subvierten la métrica, desjerarquizan la sintaxis, desordenan la morfología, porque surgen intempestivamente instaurando la experiencia de la fascinación en el lenguaje. En términos de Blanchot:

Lo que no es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen.
Lo que nos fascina nos quita nuestro poder de dar sentido, abandona su naturaleza 'sensible', abandona el mundo, se retira hacia esta parte del mundo y hacia allí nos atrae, ya no se nos revela y sin embargo se afirma en una presencia extraña al presente del tiempo y a la presencia del espacio.
La escisión, que era posibilidad de ver, se inmoviliza en imposibilidad, en el seno mismo de la mirada (2002: 28).

El sujeto testimonial de esta memoria poética no rememora, no es agente del recuerdo ya que no hay representación posible de los hechos del pasado. Por eso está fuera del tiempo y fuera de sí, cede su memoria privada a las imágenes de otros sujetos que son él mismo, con los cuales puede intercambiar identidades y desaparecer en ellos.

El sujeto poético busca un lugar en la sintaxis y no lo encuentra, o se ubica en una posición falsa, equívoca que le es impuesta por la lengua. El sujeto que ve es un emplazamiento en la visibilidad, una función derivada de la visibilidad, pero está fuera de la mirada:

cada vez que paso por rue des arts y abril
hay un olor a cigarrillos “fontanares”
fumados detrás de paredón/ agachado debajo del cielo/
con las manos como pagoda nerviosa
abrigando la brasa pálida contra la luz del día/
y cada vez que paso por la rue des arts
veo a Ana en el campito detrás del paredón/
con sus ojos llenos de abril/ de amistades furiosas/
[de color avellana violeta/ojos llenos de peces/algunos ar-
den como soles/ otros

[llueven/ esos ojos
parecían dos árboles recién talados y tibios de pajaritos
que habían dejado apenas su madera/ heredera de plumas
que sostenían el aire y nunca terminaban de caer/
[y alrededor de esos ojos
había un lago del mismo color que las perlas de
[mei-lan-fan/
la favorita de mis miedos
las perlas que mei-lan-fan criaba en la cabeza
para que ciertas noches haya luz/
como hoy/ que paso por abril/
con el alma doblada debajo del sobaco como los
[estudiantes del alma/
por la ciudad sin ojos que no ven a ana/
no ve sus pechos frescos que empiezan a asomar
y tiemblan como temblaban entonces
mis siete años de edad/ turbados
por tanto clarín desnudo/ tanta gloria/ tanta desolación/

tanta triste alegría/ ¿qué ser?/

Suspendida la posibilidad de sostener sentidos, el sujeto del testimonio no es capaz de reconocer valores en la experiencia, por eso desaparece para que se anuncie lo extraño en lo conocido, el poema se contempla a sí mismo, es el mismo objeto de su mirada. De este modo, la memoria, que no es de nadie, es de todos los que quieran experimentar la visibilidad, reconocer lo impresentable de la realidad, “las miserias presentes” del suburbio de Tuñón. Esta memoria poética ilumina aquello que no debía aparecer, una presencia invasora pero ausente. No hay una reconstrucción de lo vivido porque el recuerdo es lo que queda “de la extraordinaria empresa del olvido” (Blanchot, 2002:14). Lo que llega a la conciencia del sujeto es lo que puede guardar para creer en la existencia de un yo cuya identidad es precaria, momentánea e imprecisa. No hay identificación entre sujeto y experiencia: esta memoria es un espacio “entre”, el umbral donde el sujeto se contacta con la imagen que no puede aprehender. Si hay una memoria voluntaria, escrita por decreto, que construye falsas realidades desde un paradigma impuesto, que señala lo que debe resguardarse y lo que debe borrarse, también hay una memoria de lo olvidado, de lo que ha quedado en la oralidad, en el momento original de la experiencia inenarrable. Entre lo que se declara verdaderamente existente puede estar lo inexistente, lo que no se seleccionó del paradigma, lo no poetizable. En los poemas, esta memoria desplaza elementos significativos, liberando los sentidos subsumidos en secuencias narrativas, y deja que irruman sintagmas imprevisibles y sin contigüidad, sin semejanza con el mundo, sin correspondencias referenciales. Esta memoria puede así “hendir las cosas, romperlas”, “abrir las palabras, las frases o las proposiciones” (Deleuze, 1987: 80), abrir cualidades, cosas y objetos para extraer “de las palabras y de la lengua los enunciados correspondientes a cada estrato y a sus umbrales, pero también extraer de las cosas y de la vista las visibilidades, las ‘evidencias’ propias de cada estrato” (80-81).

el que busca al tucán extremista
pace en mares mordidos por los náufragos
del barrio que la pérdida dora/
así pasaba ella en su reno de miel/
pasar tiene dos cosas: un martín pescador y mis venas/
cuando me amaste y cuando me desamaste/
la pareja faldera de tu desolación/
alzabas tus rodillas lluviosas para abrigar a los malvones/
mientras mi corazón salía a la plaza/
pronunciaba discursos llenos de cornamusas/
duermevelas/ rupturas/ que nadie se llevó/
¿qué hacer con tanta voz de uva secreta?

Las palabras de los poemas anuncian la presencia de la inminente ausencia de sentidos interpretables. Esta memoria poética no conserva sentidos ni los acumula, sino que despliega imágenes que no son un medio de desciframiento de una realidad sincrónica, ya que se adelantan a la progresión de un relato histórico y pueden regresar al origen de la experiencia y luego desaparecer.

La memoria poética es “memoria de la sombra de la memoria”. Así definió Gelman a la poesía, entendiendo que lo que se opone al olvido no es la memoria sino la verdad:

Para los atenienses de hace veinticinco siglos el antónimo de olvido no era memoria, era verdad. Las dos son formas de la poesía extrema, ésa que siempre insiste en develar enigmas velándolos. Alguien dijo que la poesía es la sombra de la memoria. Creo que, en realidad, la poesía es memoria de la sombra de la memoria. Por eso nunca morirá (Gelman, 1999).

Los epitafios de Gelman retoman la tradición de los poetas del cementerio, los primeros románticos ingleses, y a través de una voz de ultratumba, pero en tercera persona tensiona el tono elegíaco del lamento con la voz cívica que es la que puede intervenir en el presente. Pienso acá en el retorno revolucionario al cementerio que caracterizó el accionar político de los blanquistas: destacando el rol de la memoria en la revolución, estos seguidores de August Blanqui participaron en peregrinajes a Père Lachaise, el cementerio de París y último bastión de la Comuna donde se enterraron sus héroes, en mayo de 1871. Estos ritos conmemorativos instalan la experiencia del duelo, y los muertos se reconocen en esta claridad fantasmal de la imagen que solo puede verse en la oscuridad del lenguaje poético.

El sujeto poético hace posible el milagro de la resurrección de la experiencia y de los muertos anónimos. Este es un gesto recuperado por Axat en su concepción poética de que para encontrar al otro y dar cuenta de su existencia velada es necesario

calcar un dibujo a trasluz
superponer los trazos
su ojo a la altura de mi ojo
su boca sobre mi boca
mi lápiz contra el suyo
lo veo
es algo que queda afuera
lo veo
es algo que queda adentro
está ahí un contorno sobrante que no podemos asir
¿el tamaño de sus sueños?
adentro
mis ganas de seguir buscando
afuera
la importancia de no poder abrazarlo (Axat, 2006: 23).

La memoria del canto a los muertos que el sujeto poético proyecta establece un vínculo con la comunidad de los vivos en el dominio público, pero dentro de una tradición poética y no en el marco de una tradición cultural o nacional. Así, los personajes y poetas desaparecidos adquieren existencia social, valor de continuidad, gracias al sujeto poético que unifica certezas privadas.

La memoria poética en estas obras opera como alegoría benjaminiana que surge de asociar la vida con la llegada de la muerte: lo que es afectado por la intención alegórica se separa del contexto de la vida: se lo destruye y se lo conserva simultáneamente. La alegoría se aferra a las ruinas. Ofrece la imagen de la verdad petrificada (Benjamin, 2012). La mirada del poeta certifica la verdad de esta experiencia de la muerte que solo puede ser leída en los trazos de lo que ya no está presente, en las supervivencias. El poeta recupera restos de cuerpos sepultados sin ceremonia en la temporalidad disruptiva de la alegoría; revela el momento del destello del relámpago, de la resurrección de los muertos en la imagen. Los cuerpos resucitan en los poemas a través de las imágenes evocadas por los poetas, pero la verdad no es un develamiento que anula el secreto, sino una revelación que le hace justicia, dice Benjamin. Los poemas inscriben y configuran relampagueantes no solo el carácter transitorio de la alegoría sino también el carácter escriturario de la historia. El sujeto lírico inscribe una voz que, conforme a los recursos propios del epitafio y la elegía, permite la enunciación de los ausentes desde una mirada, en la tensión entre realidad y ficción, entre los hechos efectivamente ocurridos y su construcción narrativa.

La cartografía fantasmática de Julián Axat

En la cartografía fantasmática de Julián Axat el poeta Juan Gelman es su padre, es nieto de Tuñón y bisnieto de Whitman. En su poética, la memoria testimonia sobre la experiencia de la desaparición, de los

mueritos sin sepultura, sobre el recuerdo de las vidas pasadas y de las profecías futuras que vienen de un espacio imaginario: ¿Qué “vuelve” a presentarse en la “re-presentación” del desaparecido? Retorna algo que nunca había estado allí. Vuelve la figura inquietante de lo que faltó desde un comienzo. Regresa la figura de lo que siempre está re-apareciendo, y no es una presencia sino un espectro. Las imágenes de la desaparición no nos enfrentan ni con la ascesis irrepresentable de la visión, ni con la puesta en forma pedagogizante y tranquilizadora de la representación, sino con la exégesis visual del espectro. El poeta es para Axat mensajero de una justicia incumplida, y su misión es abrir la posibilidad de una comunidad justa por-venir. Ni presencia ni ausencia, ni presente ni pasado ni futuro, la justicia adquiere la figura de un desarreglo generalizado de la imagen y del tiempo. El poema es el pasaje al testimonio, es un fluir, un devenir de subjetividades y de olvidos, es la zona cercana a la tierra de los muertos donde hay eternidad y lo cíclico, pero no lo lineal y progresivo regulando el mundo de los espectros y de los vivos. En su poesía los sobrevivientes, los derrotados, las víctimas de un genocidio iluminan la memoria de la barbarie, escondida por el relato oficial del Estado terrorista, recomponiendo los fragmentos de un pasado estallado desde la alegoría y el montaje. De todos modos, la focalización de ese primer testimonio “que aspira a la luz” deja un residuo, un espacio intersticial que no es oscuridad, pero tampoco claridad absoluta, es el territorio de la penumbra. Para Axat hay una memoria ensombrecida que recuperar a través de la voz testimonial del poeta que ilumina las zonas oscurecidas a través de un pensamiento crítico que se anima a encender lecturas y potenciar ideas sobre la política, lo político, la memoria. La penumbra (del latín *paene*, “casi” y *umbra*, “sombra”) es la región de sombra débil entre la luz y la total oscuridad, que no deja percibir con exactitud dónde termina una y comienza la otra. Si la posmemoria es un lugar borroso, indecible desde el sentido acabado, para Axat este espacio empañado por las lágrimas de la historia es donde ocurren apariciones intermitentes, identidades en tránsito,

subjetividades nómadas. Esta región de pliegues temporales, de verdades efímeras es la zona de la memoria que recuperan “los nacidos después”, las hijas, los hijos de los muertos, los familiares de los desaparecidos. Desde esa proyección ensombrecida de los hechos, Axat presenta una poética sobre la barbarie, y la poesía es la encargada de hacer justicia poética. Su escritura es testimonio de un viaje a la transparencia, región de lo posible, utopía del pasado actualizada en un futuro de la verdad imaginaria que se sabe inconclusa pero que se pretende restituir (como intentó Primo Levi, con la repetición de cada detalle de lo traumático, exorcizar el *dybbuk*, el alma en pena de los muertos que llevaba dentro, y rescatarse de la pesadilla recurrente). Como escritor de la posmemoria pretende a través del arte provocar el reencuentro con la humanidad perdida de los padres en los campos de exterminio; atravesando este territorio telúrico, intenta hacer hablar a los fantasmas, en una práctica de nigromante convocar la voz y la imagen-retrato de los asesinados que flotan en las tinieblas abisales de este limbo histórico (como le sucede al padre-sombra de Hamlet). El despliegue de la fantasía da cuenta de esta región de penumbras, en la cual la imaginación artística es también “justicia poética” y política. Como señala Martha Nausbaum, la imaginación literaria, en tanto imaginación pública, puede servir

para guiar a los jueces en sus juicios, a los legisladores en su labor legislativa, a los políticos cuando midan la calidad de vida de gentes cercanas y lejanas. Remitirla [la imaginación literaria] a la esfera pública es complicado, pues muchas personas que creen que la literatura es esclarecedora en lo concerniente a la vida personal y la imaginación privada la creen inservible para abordar las grandes preocupaciones de las clases y las naciones. Se entiende que entonces se necesita algo con mayor solidez científica, más distante, más rigurosamente racional. Yo argumenta-

ré que aquí, con más razón, las formas literarias pueden hacer una contribución única (1997: 27).

Las políticas del arte de la posmemoria son un viaje a la transparencia en la penumbra, no en el sentido de volver comunicable la experiencia sino transparente en su primer significado etimológico: palabra que viene del latín y está formada por el prefijo *trans*, “de un lado a otro”, y la raíz del verbo *parere*, que quiere decir “aparecer, comparecer”. Esto tiene que ver con una búsqueda de esclarecimiento, de legibilidad histórica, de actualización de sentidos subsumidos autoritariamente; es un pasaje hacia la justicia poética que no es total, es la verdad de la ficción, construcción de identidades obturadas. Este movimiento de indagación sobre un pasado cuya captura completa se sabe imposible (pasado que se escapa, interpretación siempre en fuga, que se resiste a la *hermeneusis* cerrada) está impulsado por una pulsión deseante, flujo irrefrenable por comprender, sabiendo que solo puede realizarse tanteando en la penumbra de la experiencia artística. En “El gesto fantasma”, Didi-Huberman señala:

Los antropólogos dicen que un cadáver está realmente muerto cuando está muerto dos veces: una vez como cuerpo (cuerpo destinado a desaparecer en la tierra como materia) otra vez como psique (cuerpo destinado a reaparecer de nuevo en las imágenes como fantasma). Hay una gran necesidad, pero también una gran violencia en estos dos momentos: violencia de la tierra, violencia de la imagen (2008: 291).

¿Qué sucede cuando la primera muerte es por la violencia del Estado y no de la tierra? ¿Cuándo los hijos deben enfrentarse a la desaparición del cuerpo y a la permanencia de la imagen fantasma? De este modo la escritura para Axat se vuelve un modo del duelo y sepultura.

La literatura de la generación de hijos despliega una narrativa del tiempo incuantificable, temporalidad del duelo imposible sin los cuerpos, impulso detectivesco y semiótico que sólo detiene su recorrido cuando imprevistamente algo irrumpe en el presente, huellas, rastros que asaltan la visión, también el pensamiento. El pasado no es un hecho objetivo sino un suceso de memoria en movimiento, acontecimiento psíquico y material. La novedad radical de esta concepción –y de esta práctica– de la historia es que ella no parte de los hechos pasados en sí mismos (como lo piensa la historiografía) sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador. Frente a una reconstrucción programática e institucionalizada de la historia, las estéticas de la memoria contraponen poéticas deconstructivas. Los acontecimientos traumáticos del pasado tratados artísticamente no provienen únicamente de la memoria directa, de la experiencia propia, del testimonio del sobreviviente, también existe una memoria, transmitida poéticamente, de los recuerdos de una segunda generación.

La posmemoria es una poderosa y muy particular forma de la memoria precisamente porque la conexión con su objeto o fuente está mediada no a través del recuerdo sino por una invención o creación imaginaria. Caracteriza la experiencia de aquellos que crecieron dominados por narrativas que preceden a su nacimiento, aquellos cuyas historias tardías fueron desalojadas por las historias de las generaciones previas que tomaron forma por los fragmentos yuxtapuestos de un archivo familiar inconcluso. Los autores de la segunda generación escriben una literatura más distanciada del trauma, a través de la ironía, además de proponer una problematización abierta a la crisis de la representación: ¿cómo narrar el horror? El poeta imparte justicia sobre los cuerpos desaparecidos, y lo hace sobre la lengua muerta, prosaica y monológica del Estado. Hace una tarea pericial sobre el lenguaje fosilizado, lenguaje burgués y esclerotizado. La maquinaria

lírca de Axat,¹⁷ que es también la de los hijos, es divergente y subversiva, provoca saltos en los engranajes de la normativa de la lengua, en los sustratos narrativos, jurídicos, argumentativos. Su voz poética es acusmática, es la voz que oímos sin saber qué la causa, “voz cuya fuente no se ve, una voz cuyo origen no se puede identificar, una voz imposible de ubicar. Es una voz en busca de un origen, es una excrecencia que no combina con el cuerpo” (Dolar, 2013: 77). A través de esta máquina telescopio, dispositivo de la visión, el ojo del hijo descubre alegorías en los restos y luego compone, resucitando un montaje de imágenes y palabras inertes. El poema es el cruce técnico del collage, y la escritura automática principio constructivo de la poética de Axat desde su primer libro, *Peso formidable* (2003), que en su tapa presenta la obra de Max Ernst *El bramido de los feroces soldados*, maquinaria surrealista que resalta la asociación de realidades diversas.¹⁸ Frente al descuartizamiento del cuerpo social por parte del Estado, el artista recompone y en este movimiento quirúrgico hay un deslizamiento hacia lo siniestro, hacia el collage que manifiesta el cuerpo imposible del padre, de la madre, fragmentos o piezas faltantes. Como el trapero benjaminiano los artistas de la posmemoria registran los ultrajes del tiempo, hacen un inventario de la mortalidad, coleccionan materialidades pequeñas y gastadas y en este sentido también enlazan los registros que la fotografía tiene con la muerte. Atrás del ojo mecánico ya hay un gesto de melancolía, de nostalgia crónica, de retrato imposible, de ilusión de inmortalidad. Por eso de pacto siniestro con la

17 Cf.: “la Máquina de convalidar letras y firmas ha llegado a su fin, la Máquina de convalidar letras y firmas ha llegado a su fin, repito... hurga, purga por un trance, borda, borboteante, máquina sin gozne, la Máquina de convalidar letras y firmas se pliega, se repliega, se retuerce máquina, un paraguas y la Remington sobre mesas de disección, máquina lunada, la Máquina de convalidar letras y firmas, un arcano, Isidore, mordaza, gruta de la boca, la Máquina de convalidar letras y firmas ha llegado a su fin, repito... la Máquina de convalidar letras y firmas ha llegado a su fin, repito... máquina perlada, nervada máquina, deglute, líquido, negrito, negritos, negritos”.

18 En palabras del propio Max Ernst, la técnica del collage es “la explotación sistemática de la coincidencia casual, o artificialmente provocada, de dos o más realidades de diferente naturaleza sobre un plano en apariencia inapropiado [...] y el chispazo de la poesía, que salta al producirse el acercamiento de esas realidades” (cit. en Ramírez, 2008: 499)

voz subterránea de Kafka en “La colonia penitenciaria”: desgarradas las cuerdas vocales del canto, la voz subterránea emerge cavernosa, metálica, encubre un grito que no se ve, pero se oye en los intersticios del engranaje del poema. El artificio de la máquina poética es poner en acto en la ventriloquia del poema, en escena la contra-natura de la muerte por el terrorismo de estado, la desaparición, la ausencia de cadáveres. Lo que altera la biología, la genealogía, la especie. Cuando la naturaleza se humaniza, el devenir animal y vegetal de lo humano (y viceversa) se vuelve, en el pasaje por la máquina imposible, cadáver exquisito. Los artistas de la posmemoria articulan la pérdida y lo restante. Pérdida de las circunstancias únicas que fueron las causas del acto fotográfico, del momento de este acto, del objeto para fotografiar, de la obtención generalizada irreversible del negativo, es decir del tiempo y del ser pasados. Restante constituido por estas fotos que se pueden hacer a partir del negativo. La máquina deseante de los narradores tiene los mismos engranajes poéticos que la máquina de Axat, pero se despliegan en relatos desarticulados, como si la maquinaria que propone Barthes en su análisis estructural de los relatos entrara en crisis, colapsara violentamente por forzamiento, se desquiciara entrando en una contra-lógica porque proyecta un archivo familiar desgarrado y en la discontinuidad de la penumbra, luces y sombras arman un continuum difícilmente disociable.

Consideraciones finales

En la tensión entre realidad y ficción, entre los hechos efectivamente ocurridos y su construcción narrativa, la poética de Tuñón testimonia, con matices y modalidades propias en cada uno de los libros analizados, la muerte en forma singularizada, y el sujeto poético es el pasaje en que todas las subjetividades negadas u olvidadas encuentran su lugar en la memoria; de este modo reencuentran sus voces

y sus imágenes de la muerte, repasan sus vidas pasadas y futuras, e inscriben en la memoria individual la memoria colectiva:

YO era un muerto y SOY todos los muertos.
Los que morimos, los que No morimos.
En los aniversarios del Partido
yo sé que el primer brindis será para nosotros.
Algo así como un himno formidable.
El alto Réquiem que vendrá –grave y puro–
a poner rosas rojas y cantos como lámparas
en el hondo, en el largo país de nuestro sueño (1963: 15).

La huella que su poesía transcribe a partir de lo intestinado no es su palabra, es la palabra de los que perdieron la posibilidad de expresión. En el umbral de la experiencia, el sujeto lírico instaura un espacio poético que propicia el testimonio: “no era luz, pero estaba para dar testimonio de la luz” (Agamben 2010: 40).

Gelman emplea este sujeto que es “pura mirada” en *La Junta Luz* (1982) y en *Anunciaciones* (1987), y esta memoria poética anuncia apariciones, imágenes que irrumpen desordenadas, yuxtapuestas y son evidencias de lo real que deconstruyen los niveles lingüísticos en los textos. Lo subjetivo y lo objetivo no son campos distantes ni opuestos, sino que constituyen pliegues de una misma realidad: los poemas son entonces desajustes de su propia continuidad. Los niveles fónico, sintáctico y semántico se desenvuelven superpuestos, no se incluyen, se subvierten implicados. Y un sujeto testimonial (que es también el sujeto “repentista” de Tuñón) prosigue las series, atraviesa los niveles, franquea los umbrales, no se contenta con desplegar los fenómenos y los enunciados según la dimensión horizontal o vertical, sino que forma una transversal, una diagonal móvil, una mirada oblicua. Esta “dimensión diagonal” de la que habla Deleuze respecto del estilo de Foucault –“algo así como una distribución de los puntos, de los bloques o de la figura, ya no en el plano, sino realmente en el

espacio” (1987: 48)– permite abordar la idea de memoria que poetiza lo político dentro de lo imaginario.

La memoria poética de Tuñón y Gelman propone las figuraciones de una experiencia social relegada en un momento “en que no se ha hecho cargo de ellas el discurso más sistemático de la descripción y explicación objetivas o no han cristalizado las fórmulas de la ideología”, como plantea Beatriz Sarlo acerca de las posibilidades del discurso artístico durante los años de la última dictadura (1987: 62). Ya en la época martinfierrista Tuñón daba cuenta de prácticas, hábitos, costumbres y sentidos imprecisos que circulan socialmente, de ciertas “estructuras de sentimiento”, estetizando esta zona imaginaria barrial-suburbana en su instancia de formación, cuando todavía las estructuras de sentir de un grupo humano no constituían saberes compartidos voluntariamente, ni tampoco eran valores fijados o incorporados en el espacio del intercambio simbólico. Gelman, desde sus comienzos, también da cuenta de estas representaciones figuradas para una experiencia social “en proceso” que no era reconocida como social sino como privada, idiosincrática, y sólo estaba interpretada por la razón del Estado militar, máquina monológica que obturaba la posibilidad de crear sentidos compartidos.¹⁹

Raúl González Tuñón, luego Juan Gelman y después Julián Axat escriben un tipo de poesía que puede dar testimonio poético de experiencias imaginadas que no dejan de ser ciertas y verdaderas. La impensable experiencia de la muerte se vuelve posible en el testimonio de un sujeto que de alguna manera desdibuja sus límites y confía en el poder de visibilidad de la literatura, espacio imaginario donde los muertos se reconocen en las claridades fantasmales de la imagen y, suspendidos en un funeral estelar, trazan alegorías, constelaciones que son tumbas de la memoria poética.

19 Esta experiencia social es formalizada e institucionalizada en un estadio posterior, con el advenimiento de la democracia en 1983.

Bibliografía

- Agamben, G. (2000). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2010). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- Axat, J., (2003). *Peso formidable*. Buenos Aires, Argentina: Zama.
- Axat, J., (2006). *Médium. (poética belli)*. Buenos Aires, Argentina: Paradiso poesía.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, W., (2012) *Origen del Trauerspiel*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Gorla.
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.
- Bodei, R. (1998). *La forma de lo bello*. Madrid: Visor.
- Cabrera, D. (2007). “Lo imaginario o la centralidad subterránea”. *Revista Anthopos* (215), 92-103.
- Carpentier, A. (1987). “Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana”. En *Tientos y diferencias y otros ensayos* (pp.120-135). Barcelona: Plaza y Janés.
- Castoriadis, C. (1994). “Tiempo e imaginación”. *Zona Erógena* (18).
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2008). “El gesto Fantasma”. *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, (4), 280-291.
- Dolar, M. (2013). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- Gabetta, C., (1983) *Todos somos subversivos*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Brujuna.
- Gelman, J., (1997). *Juan Gelman – Todo sobre la poesía de Juan Gelman*. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <https://www.juangelman.net/2011/07/15/discurso-premio-nacional-de-poesia-1994-1997/>
- Gelman, J. (1999). “Costuras”. En *Nueva prosa de prensa*. Buenos Aires: Javier Vergara.

- Gelman, J., (2001) *Anunciaciones y otras fábulas*. Buenos Aires, Argentina: Seix Barral.
- González Tuñón, Raúl (1943). *Himno de pólvora*. Santiago de Chile: Ed.
- González Tuñón, R. (1963). *Demanda contra el olvido*. Buenos Aires: Horizonte.
- González Tuñón, R. (1993) [1936]. *La rosa blindada*. Buenos Aires: Libros de tierra firme.
- González Tuñón, R. (2011). *La muerte en Madrid* [1939]. En *La muerte en Madrid. Las puertas del fuego. Ocho documentos de hoy*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Grüner, E. (2001). *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Norma.
- Grüner, E. (2002). *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires: Paidós.
- Nussbaum, M. (1997). *Justicia poética*. Barcelona: Andrés Bello.
- Ramírez, J. (2008). “El sueño de los monstruos produce la (sin)razón. Lo emblemático y lo narrativo en las novelas de Max Ernst”. En Ernst, Max. *Tres novelas en imágenes*. Girona: Atalanta.
- Reisz de Rivarola, S. (1981). “La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios”. *Lexis*, V (1), 73-86.
- Saítta, S. (2007). *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sarlo, B. (1987). “Política, ideología y figuración literaria”. En *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.
- Straccali, E., (2017). «La máquina imposible». En Straccali, E., Crisorio, B., (Eds.), *Atlas de la poesía argentina* (pp. 297-302). La Plata, Argentina: EDULP
- Terán, O. (2000). “Tiempo de memoria”. *Punto de vista*, (68), 10-12.
- Vattimo, G. (1986). *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Barcelona: Península.

EL TESTIMONIO Y SUS FUGAS HACIA LA CIENCIA FICCIÓN EN LA NARRATIVA DE HIJOS/AS

Teresa Basile

La producción literaria y cultural de la segunda generación en Argentina, es decir de los “hijos/as de”¹ las víctimas de la última dictadura (1976-1983), exhibe un complejo trabajo con el pasado reciente, ya que articula una doble memoria: la de los padres y la de ellos mismos. Por un lado, los hijos acarrean la *memoria de los padres*, heredada y en parte desconocida, que los impulsa a la *búsqueda*, desde la necesidad de encontrar los huesos de los padres hasta la de recuperar sus historias (los gustos, costumbres e ideales por los que luchaban), guiados por el deseo de realizar el duelo en algunos casos, o de retomar por otras vías la militancia de sus progenitores en otros. Por otro lado, ellos mismos padecieron, en muchas ocasiones, la violencia del terrorismo de Estado: el secuestro de sus padres, el allanamiento de sus casas, los vaivenes de la clandestinidad con las mudanzas del hogar, o las visitas a sus padres en la cárcel, el nacimiento en cautiverio, la apropiación por parte de los represores, el abandono en Casa Cuna

1 Se utilizarán diversos términos para nombrar a la “segunda generación”: “H.I.J.O.S.” (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) apunta a la organización de Derechos Humanos de un modo general, es decir, sin establecer diferencias entre las diversas ramas nacionales; “HIJOS” alude a la generación como una instancia que va más allá de sus vías de institucionalización, incluyendo a los “hijos de” que no militan; los “coetáneos” son aquellos que no tienen lazos sanguíneos con padres víctimas, y finalmente “hijos” refiere al lazo familiar.

o la entrega a diversas familias, el exilio, las guarderías, etc. Estas vivencias van a configurar una *memoria de la infancia* en la que ellos también fueron, en algunos casos, víctimas directas.

Esta doble experiencia de la violencia extrema explica el interés por el testimonio como una vía de indagación de lo ocurrido y de búsqueda de la “verdad”, por un lado, y por el otro como expresión de un yo acosado por la inestabilidad identitaria y por la herida del trauma padecido. El testimonio (entendido de un modo amplio) es, entonces, el discurso predominante durante la primera etapa: autoriza las voces y exhibe los intereses de HIJOS.² Se constituye así en el género matriz que en una segunda etapa, que adviene cuando esta generación ya ha adquirido visibilidad política y cultural a través de su producción artística y del afianzamiento institucional de la agrupación H.I.J.O.S., ellos van a desviar, socavar e interferir (sin abandonar esta pulsión testimonial) con otros discursos, géneros, estéticas e imaginarios como el fantástico, el sueño, las pesadillas, la ficción, para bucear en las heridas de sus subjetividades. Además, varios textos van a ensayar, desde la burla, la ironía y el sarcasmo, posiciones políticamente incorrectas como punto de apoyo desde el cual renovar las retóricas ya gastadas y adocenadas.³ Ahora me interesa interrogar

2 Si bien debemos ser cautos a la hora de establecer claramente etapas en la breve tradición cultural de HIJOS, es indudable la posible consideración de dos momentos. Uno inicial en torno a la formación de la agrupación a mediados de la década de los '90, hegemonizado por la necesidad de testimoniar, de contar sus historias, de relatar sus preocupaciones, de establecer proyectos y asumir desafíos en el clima de impunidad de los gobiernos de Carlos Menem –*Ni el flaco perdón de Dios: hijos de desaparecidos* (1997), que reúne los testimonios recogidos por Juan Gelman y Mara la Madrid, puede considerarse como el texto que rotula este momento inaugural-. Y una segunda etapa, ya iniciado el siglo XXI, en la cual las producciones se desvían de este pulso testimonial, se cruzan con otras matrices genéricas, desestabilizan su estatuto no ficcional e introducen la burla. Este momento puede leerse sintéticamente en la secuencia escandida por *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *Los topos* (2008) y *76* (2008) de Félix Bruzzone y *Diario de una Princesa Montonera -110% Verdad-* (2012), de Mariana Eva Pérez. En el primer capítulo de *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS* (Basile 2019) desarrollo con mayor profundidad esta periodización.

3 En el primer capítulo de *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS* (Basile 2019), exploro la matriz testimonial en la producción de HIJOS/AS y las fugas de la misma en un amplio corpus y considerando diversas propuestas estéticas. En este artículo, si

el desvío hacia la ciencia ficción a partir de dos textos: el cuento (cuya extensión lo convierte en *nouvelle*) “2073” (2014a), de Félix Bruzzone, y *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán.

La primera pregunta que surge versa sobre el vínculo entre las búsquedas de la memoria y las posibilidades que ofrece la ciencia ficción. ¿Estamos frente a obras gestadas desde las matrices del género que luego se vuelcan hacia la revisión del pasado? ¿O, a la inversa, se trata de producciones realizadas por escritores de la segunda generación, preocupados por ese pasado nunca saldado y expectante, que recuperan algunos dispositivos de la ciencia ficción para vehicular sus preguntas sobre el pasado reciente? Entendemos que los textos responden a esta segunda opción ya que el universo de la ciencia ficción no ocupa el centro del relato. Y entonces: ¿qué ofrece la ciencia ficción para las inquietudes de los HIJOS?

Como género, la ciencia ficción –en sus conceptualizaciones más generales– se vincula con las exploraciones de la ciencia y la tecnología para ir un paso más allá de los límites alcanzados por estas disciplinas y así poder proyectar acontecimientos científicos o idear herramientas tecnológicas que aún no existen en el mundo real, pero son factibles en un desarrollo futuro.⁴ De este modo la ciencia ficción utiliza los últimos adelantos científicos al mismo tiempo que imagina sus potenciales descubrimientos. De allí las “anticipaciones” que el género ha logrado prever, las denominadas “profecías”, como el submarino de Julio Verne, descrito en 1871 en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, o el viaje a la luna imaginado en 1901 por H. G. Wells en *Los primeros hombres en la luna*, entre infinidad de ejemplos. En muchas de sus obras más clásicas, se trata de celebrar las

bien parto de la misma base, me dedico a analizar el desvío hacia la “ciencia ficción”, no considerado en el libro.

4 En *El sentido de la ciencia ficción*, Pablo Capanna sostiene que “la s-f es un intento hecho a nivel mitológico, es decir sólo parcialmente consciente de sí, por reflejar el impacto del medio tecnológico en el hombre y trazar de algún modo las cartas de esa TERRA INCOGNITA que es el futuro” (1966: 14), y advierte: “Una de las actitudes fundamentales del género es, sin duda, la de reflejar el impacto del cambio científico-técnico sobre el hombre, aunque aquí no acabe su temática” (63).

posibilidades optimistas que auspician los descubrimientos (utopías) o, por el contrario, de denunciar los alcances nefastos que el excesivo desarrollo de la modernidad tecnológica provoca en la sociedad (contrautopías). Desde luego, no pretendo ingresar en las múltiples, diversas y complejas derivas que la ciencia ficción ha desarrollado en el exterior y en Argentina –como por ejemplo las innovaciones de la Nueva Ola y su impacto en nuestra literatura–, algunas de cuyas vertientes más destacadas subordinan la tecnología y el imaginario científico al interés por las actitudes y emociones humanas, los problemas sociales y las inquietudes filosóficas (Chiani 2012).⁵

Si éste es, en principio, el impulso distintivo de la ciencia ficción, entonces ni Bruzzone ni Semán siguen este derrotero, aunque impregnan sus obras con el imaginario de la ciencia ficción. En especial emplean la matriz del *gadget story* centrada en el invento de un dispositivo tecnológico (*gadget*) que, en nuestro caso, es el que permitirá acceder al “universo paralelo” de la Isla en *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Semán o al “viaje en el tiempo” en el relato de Bruzzone. En esta línea, ambos textos ponen en escena íconos de la ciencia ficción. La “isla” ha sido en la tradición occidental y en la ciencia ficción (luego reemplazada en parte por los planetas) el espacio por excelencia de la utopía; las “islas afortunadas” se han configurado como un mundo paralelo de realización de una felicidad edénica, alternativa a la decadencia de la civilización provocada por la enajenación de las grandes urbes. El “viaje a través del tiempo” constituyó uno de los desprendimientos más novedosos del tópico de los “viajes maravillosos”, ya sea al centro de la tierra o al espacio galáctico, y se hizo célebre con la novela *La máquina del tiempo* (1895) de H.G. Wells. Sólo a través del fantástico que la ciencia ficción abre, de ese salto radical desde lo “real” hacia la otra orilla, estos hijos lograrán reencontrarse con sus padres desaparecidos.

5 Para una reflexión sobre el vínculo de la novela de Semán con el desarrollo de la ciencia ficción en Argentina, véase el análisis de Logie (2015).

Cien años de búsqueda: “2073” de Félix Bruzzone

El cuento “2073” que cierra la edición de 2014 del volumen 76 de Félix Bruzzone⁶ se configura en el cruce entre un tronco testimonial y una deriva hacia la ciencia ficción. El título apunta al centenario de la toma del Comando de Comunicaciones 141 de Córdoba en 1973, en el cual el padre de Félix Bruzzone –Félix Roque Giménez– siendo conscripto permite ingresar dentro del Batallón a la célula del ERP denominada los “Decididos de Córdoba”, que logra sustraer del Comando una importante cantidad de armamento. Para los guerrilleros, Félix Roque Giménez se convirtió en un héroe revolucionario; para los militares fue desde entonces un traidor. El narrador tiene marcas que lo identifican con el autor Bruzzone ya que se refiere continuamente a su “padre”: junto con dos amigos, Miguel Giménez (cuyo apellido coincide con el del padre de Félix Bruzzone) y Peludo, decide regresar al momento de la toma para reencontrarse con los militantes y participar de algún modo en esa experiencia, que fue central en la vida y el destino posterior del padre de Félix Bruzzone y de él mismo. En este sentido el relato elige contar el costado militante antes que los sucesos de su desaparición.

A partir de esa base testimonial, la acción se articula a través de mecanismos característicos de la ciencia ficción que permiten a los tres personajes, situados en 2073, viajar al pasado a través de una “banda” (un dispositivo o *gadget* que funciona como una realidad virtual).⁷ La “búsqueda” de los padres, el eje de varios de los textos

6 Hijo de Marcela Bruzzone Moretti y de Félix Roque Giménez, militantes del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Su madre fue secuestrada el 23 de noviembre de 1976 y llevada al Centro Clandestino de Detención (CCD) “El Campito”, en Campo de Mayo. Su padre fue secuestrado el 15 de marzo de 1976 en Córdoba, en la vía pública, y permaneció en cautiverio en el CCD La Perla y en Campo de La Ribera, Provincia de Córdoba. Hasta la fecha, permanecen desaparecidos. Félix fue criado por sus abuelos maternos.

7 En una entrevista, Félix Bruzzone confiesa la influencia en su narrativa de los reconocidos escritores de ciencia ficción Ray Bradbury y James Graham Ballard. Allí afirma: “últimamente reconozco bastante esas influencias más profundas que son las que de una u otra forma siempre están. Ellas formarían una línea ondulante que pasa

de Bruzzone, obtiene, a través del “viaje a través del tiempo”, una estatura desmesurada.⁸ La peculiaridad que este tópico de la ciencia ficción adquiere en el relato de Bruzzone reside en que los personajes ya están en el futuro y deciden viajar al pasado, una acción que los vincula con una tarea característica de los “trabajos de la memoria” (LaCapra 2008). Esta mega aventura temporal se convierte en una hipérbole de las diversas búsquedas, una pesquisa que va más allá del tiempo de una vida humana y atraviesa una centuria, que precisa de los artilugios de la ciencia ficción, de un salto a otra realidad, al mundo paralelo de la banda, para toparse con el padre y así resolver la búsqueda en el punto máximo e imposible del encuentro.

En otros relatos de 76 el autor ha incursionado en estas formas extremas de la búsqueda teñidas de comicidad y ridículo, aunque sin obliterar del todo su carácter trágico cuando, por ejemplo, en “El orden de todas las cosas” el protagonista acude tanto al polo de la ciencia, a cargo de un antropólogo forense, como a la adivinación en manos de Rita, una adivina del pasado y no del futuro.⁹ Esta hiperbolización de la búsqueda connota la pulsión central, inevitable e interminable de los hijos de padres desaparecidos, que marca sus

por Kafka, ‘El pozo’ de Onetti, Rulfo, Levrero, Ballard, Rejtman, Bradbury y Puig, más o menos” (Bruzzone 2014b). También reconoce esta influencia en su novela *Las chanchas* (2014b): “Primero, creo que es un homenaje a *Crónicas Marcianas*, eso siempre lo tuve en mente. Es uno de mis libros favoritos, supongo que mi primer libro de la adolescencia es ese, y después lo seguí leyendo, hasta el día de hoy, cada tanto lo agarro. Tiene cosas muy geniales... y representa esa parte de la ciencia ficción –es un poco Bradbury en general– donde los seres humanos suelen ser una mierda; Marte es una excusa para contar lo mismo que pasa acá desde una distancia que curiosamente hace todo más reconocible, y nos da miedo [...] para este libro he robado muchas frases de otros. Hay mucho de Ballard, por ejemplo, frases que directamente transcribía y a partir de ahí continuaba con el relato” (González del Solar 2014).

8 Los androides que aparecen en el relato también forman parte del imaginario de la ciencia ficción. Las *máquinas pensantes*, las *máquinas humanoides*, los *autómatas* (ya sea como máquina perfecta en la creación de *Olympia* de E.T.A. Hoffmann o como monstruo en *Frankenstein* de M. Shelley), los *robots*, los *androides*, el *cyborg*, el *Superhombre*, el *mutante*, el *extraterrestre*, abundan en los relatos de este género.

9 En “La orfandad suspendida: la narrativa de Félix Bruzzone” (Basile 2016) analizo extensamente los cuentos de 76 y la novela *Los topos*, y me detengo a explorar varias dimensiones de su escritura, en especial la búsqueda como centro de su literatura y las diversas formas que adquiere.

vidas, que perdura aun cuando se hayan encontrado sus huesos, que forja ese “duelo prolongado” mantenido a lo largo del tiempo, descrito por Kordon y Edelman (2007: 75-76). Apunta, además, a la saturación y asfixia de la memoria (perdurable a través de cien años) que los HIJOS suelen percibir: lo que Ilse Logie señala como la “inflación y hasta banalización de la memoria” (2015: 98), o lo que Miriam Chiani y Silvina Sánchez (2015) denominan como las “narrativas del exceso de memoria”. Escritas luego de la sólida instalación del discurso de los derechos humanos durante los gobiernos kirchneristas, estos textos registran una necesidad de olvido y de purgar una carga memorística impuesta desde el Estado.

Estas perperuas y múltiples búsquedas no suelen conducir al hallazgo de respuestas en el resto de los cuentos del volumen de Bruzzone, pero en “2073” parece que asistimos a un cambio: aquí sí se arriba a la escena central de la búsqueda, al acto revolucionario de la toma del Batallón en el cual el protagonista y sus compañeros logran participar, lo que le da el carácter de cierre del volumen, un cierto “final feliz” (2014a: 206). No obstante, es un cierre equívoco y paradójico (con un toque de humor) ya que fueron necesarios cien años para alcanzar una respuesta –era indispensable acudir a la ciencia ficción en este último relato para poder acceder a la verdad. La errancia y la deriva que suelen caracterizar las búsquedas de los personajes de Bruzzone, y el empleo de una lengua precaria y contingente, si bien tienden a desaparecer en este cuento final aún persisten para desdibujar y debilitar cualquier nota épica de este final: así cuando luchan en el enfrentamiento las balas se desvían y las armas se derriten.¹⁰ Tampoco el diálogo del narrador con el padre logra colmarlo: “Durante el viaje hasta el lugar de encuentro estoy por decirle a papá muchas cosas, pero al final no le digo nada” (207). En este encuentro no parece articularse un verdadero contacto con el padre ni hay una exaltación heroica del

10 Algunos otros ejemplos de esta lengua incierta: “las versiones sobre lo que hay ahora en el Batallón son muy diferentes. Dicen que es un museo o un basural o que nadie se acuerda” (2014: 181); la escena en que son conducidos por la “mujer alta”, por su parte, es un nudo de confusiones.

mismo. Además del gesto exagerado y burlón, cierta parodia del *aleph* borgeano emerge en el “grano” de maíz (que además resuena en el dicho “ir al grano”), a través del cual los tres amigos pueden ver un mapa del maizal y entrar al centro de la acción revolucionaria.

El hilo de la acción reitera el formato de otros cuentos, aunque la novedad reside en la espectacularización del viaje al pasado. Se trata de la “búsqueda” de información sobre el padre desaparecido que supone una elección entre dos “alternativas”: por un lado, la pulsión de la memoria que conduce al protagonista a averiguar lo ocurrido con su padre, a aceptar el peso de la herencia de una historia, la de los padres, que recibieron pero no decidieron, a quedarse en el rol de “hijo” y mirar hacia el pasado; por otro lado, la posibilidad de una vida propia, junto a Lukra, que mira hacia el futuro, le permite salir de aquella encerrona, de la “trampa” de la memoria y constituye la elección final en este relato, ya que mientras Miguel decide quedarse en el pasado, el protagonista se sale de la banda y llama a Lukra, lo que no conlleva al completo olvido de la historia paterna sino a un cierre provisorio.¹¹ Este relato final funciona como un ritual de cierre (del volumen y de la búsqueda), como la resolución –siempre precaria– del duelo (emblemático por las rosas negras) ya que no podrán volver a ese lugar: “Antes de emprender el regreso, Tuco y las mujeres nos despiden con

11 “Sueño con medusas” expone paradigmáticamente esta tensión entre dos posibilidades. Por un lado, la pulsión de la *memoria* dirige al narrador hacia la búsqueda de sus padres y lo acerca a la militancia de H.I.J.O.S., emerge en las “pesadillas persecutorias” y en las medusas, lo ancla en el pasado y en su identidad como “hijo de”. Por el otro, la pulsión del *olvido* sostiene las demandas y deseos del presente, despierta su rol de “padre” y la posibilidad de tener un hijo con Romina, y despliega “fantasías de liberación” que se simbolizan en la proyección del viaje que cierra el relato. En este viaje liberador se subirá a un barco para ir a buscar a Romina a Italia o a España –quitando las medusas que intentan pegarse en su casco y detenerlo– y arribará a la costa, se encontrará con ella, comprará un “restorán” y formará una familia “de tres, de cuatro, de cinco, de seis, todo siempre crece, todo siempre puede crecer” (107). De este modo el cuento expone la disyuntiva entre permanecer y militar en H.I.J.O.S., quedando así atrapado en la búsqueda interminable de los padres, amarrándose al pasado y perpetuándose como “hijo”, o –a través de Romina y su posible embarazo– convertirse en padre, viajar a Europa y proyectar un futuro (Basile 2016).

pétalos de rosas negras. Esto es definitivo, dice el Peludo. Sí, eso dice Lukra: rosas negras, definitivo” (209).¹²

En este futuro del 2073, lejos de un mundo mejor y distante de cualquier utopía, se advierte una sociedad vigilada y cercada, con fronteras entre las provincias y retenes de gendarmes que monitorean e interrumpen el libre tránsito; sujeta a políticas de control de natalidad; contaminada por las emisiones de la minería y su olor a azufre e inundada por incesantes lluvias bajo un cielo gris, negro o rojo, en un clima similar al inaugurado por el film de ciencia ficción de Ridley Scott *Blade Runner* (1982) –todo lo cual desrealiza el territorio argentino. El agua, la lluvia, las tormentas, las lagunas o el diluvio configuran un imaginario que está presente en el resto de los cuentos y apunta a la catástrofe ocasionada por el terrorismo de Estado. “Sueño con medusas”, otro de los cuentos de 76, se abre con la noticia de la desaparición de sus padres, que su abuela Lela recibe y que provoca un trastorno atmosférico, una “inundación” casi bíblica (Bruzzone, 2014a: 94). En ese día lluvioso la abuela saca la luz del interior hacia afuera y entra la lluvia a la casa, lo que explicará la presencia central del agua en los textos de Bruzzone. Las lluvias y las tormentas devienen emblemas de la “catástrofe” de la desaparición. “Fumar abajo del agua” metaforiza la condición de la existencia de la generación de los “hijos de”, quienes deben hacer lo imposible para sobrellevar la pesada herencia recibida –una costumbre que en “2073” prolifera y satura el texto. El agua reaparece en la sed y el inacabable líquido que entra dentro del vaso en “Lo que cabe en un vaso de papel”, así como en el llanto y el pis del niño que apuntan a las heridas ocasionadas en el individuo. En “En una casa en la playa”, el intento de salvarse ante el peligro de quedar sumergido en el mar repone la metáfora del ahogo tan presente en estos cuentos. La “laguna” de la memoria en “Unimog” es lo que queda del fracasado intento del protagonista por averiguar la desaparición del padre. El óxido y el cuerpo de sirena de las travestis en “Chica oxidada” también

12 Antes de ingresar a la “banda” que los llevará al Batallón, se les advierte que una vez que regresen, se los llevará “hasta los límites de la ciudad”, y “nunca más podremos volver a pisarla” (Bruzzone 2014a: 202).

recuerdan el agua y la posibilidad de que el ahogo y la sed se conviertan en óxido, se desgasten. Incluso el oficio de piletero en *Barrefondo* coloca al protagonista en la tarea de limpieza (otro de los tópicos que reaparece constantemente: la tintorería en “Sueño con medusas”, el camión de reparto de productos de limpieza en “Unimog”, van señalando la culpa y necesidad de limpiar el pasado).

El futuro (tanto el futuro de 2073 para el presente en que fue escrito el cuento, como el futuro para los personajes) aparece entonces como una distopía, o como una contra-utopía: “Las versiones del futuro de los que logran regresar son cada vez más apocalípticas. Ilusos saboteadores de bandas: el futuro debe ser mucho peor, no se me ocurre qué, pero seguro que mucho peor” (185). Este descrédito ante el futuro caracteriza a las generaciones de los ‘80 y ‘90 en varios puntos de América Latina y especialmente en el Cono Sur, tal como se puede ver en ciertas producciones culturales de la *nueva narrativa chilena*, la *nueva narrativa argentina* y los *jóvenes dionisíacos* uruguayos. Ante la pérdida de la pulsión utópica revolucionaria de los ‘60 y ‘70 que exaltaba el futuro, se vuelven hacia el pasado para configurar sus discursos, en la certeza de que, como dijo Diego Trelles Paz, “El futuro no es nuestro” (2016).¹³ Por otra parte, el pasado traumático, vivido bajo la dictadura y atravesado por las pérdidas familiares, se convierte en el espacio privilegiado para resolver las inestabilidades identitarias que acechan a estos jóvenes.

La Isla de la memoria en “Soy un bravo piloto de la nueva China”, de Ernesto Semán

La novela de Semán¹⁴ se desarrolla en tres espacios bien diferenciados. “La Ciudad” (Buenos Aires) acontece en el presente (2002), y allí

13 Analizo estas perspectivas en *El desarme de Calibán* y me detengo en la propuesta de una “retroescritura” (reescribir el pasado desde el desvío) que esgrime el escritor uruguayo Amir Hamed (Basile 2018).

14 Ernesto Semán (1969) es periodista, escritor y profesor de historia en la Universidad de Richmond. Trabajó como periodista en *Página/12* y *Clarín*. En el año

se desenvuelven los últimos momentos de la enfermedad terminal de Rosa Gornstein, acompañada por sus hijos Rubén y Agustín. Rubén Abdela es un geólogo que vive en el exterior y regresa a la Argentina para compartir con su madre moribunda sus últimos días; pero al ingresar en su departamento ve la sombra de su padre, desaparecido hace 30 años, colgando del techo, una imagen que lo persigue y lo interpela. Ambas muertes van a propiciar un repaso del pasado violento de los setenta, una evaluación del legado de los dos (Luis y Rosa) para sus hijos y una toma de posición frente a la historia heredada y las políticas de la memoria –lo que constituye toda una agenda para los HIJOS.¹⁵ Como contrapunto, “El Campo” nos reenvía al pasado histórico del terrorismo estatal, en el que Capitán secuestra al Camarada Luis Abdela y lo conduce a este centro clandestino de detención para finalmente hacerlo desaparecer en un vuelo de la muerte.

En cambio, en “La Isla” ingresa la ciencia ficción, sin por ello perder el anclaje testimonial.¹⁶ Me propongo considerarla como un

2000 se mudó a Estados Unidos, donde estudió en la Universidad de Nueva York. Es hijo de Elías Semán, militante del Partido Comunista, de orientación maoísta, que desapareció el 16 de agosto de 1978, pocos meses después de su regreso de China, país en el que había recibido formación político-militar.

15 También Ilse Logie, en un interesante artículo –“Reformulaciones literarias del imaginario posdictatorial argentino: el caso de *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán” (2015)–, analiza la novela de Semán teniendo en cuenta las reformulaciones del imaginario posdictatorial, llevadas a cabo por la segunda generación, a partir de la experimentación con diversas formas narrativas, desplazándose desde el “paradigma de la memoria” hacia otros focos como la perspectiva subjetiva, el empleo de la autoficción, y la hibridación genérica con la introducción, en este caso, del fantástico y la ciencia ficción. Su excelente análisis se detiene en las estrategias de ficcionalización, en el imaginario infantil y en el dispositivo fantástico.

16 Jordana Blejmar (2014) analiza en esta novela de Semán la configuración de una autoficción en la cual se confunden lo real y lo ficcional para acceder al conocimiento del pasado familiar. Pone en relación, lúcidamente, esta apuesta estética con un corpus de ficciones sobre el período dictatorial, a la vez que la vincula a las propuestas de Ricardo Piglia sobre las diferentes funciones de la autobiografía y la ficción en la tradición argentina. También Ilse Logie describe el complejo pacto de lectura que la novela instaaura, al intervenir la ficción con lo *autobiográfico* a través de la introducción de una fotografía familiar, y analiza los alcances de una y otra estrategia (2015: 100-104). En una entrevista con Silvina Fiera (2011) el mismo Ernesto Semán aporta su perspectiva sobre la presencia del “pasado” y la “memoria personal”, de la

espacio de la memoria, regido por sus características y su lógica; es la memoria misma proyectada como espacio: posee un territorio y edificaciones en continua transformación, sin límites determinables, ni paisajes fijos, ni paredes sólidas, sino moldeado por las necesidades de cada habitante, cambiante y maleable (lo que le da su carácter misterioso). En su interior conviven los muertos con los vivos. Los muertos, según parece, sólo se ven a través de pantallas y no parece posible intervenir en sus vidas, aunque estas proyecciones no pertenecen necesariamente a escenas del pasado, sino que se desenvuelven en el peculiar presente de la isla. Además, todo lo que acontece es filmado y escaneado. Se describen los dispositivos de configuración de la imagen (es decir, de la memoria) a través de señalamientos como “La cámara nos toma a los dos en un plano nítido” (2011: 79); “un granulado grueso” (80); “Nobody POV” (80). La Isla es, entonces y en primer lugar, una máquina de memoria que expone su mismo mecanismo de construcción. Aquellos testigos íntegros, los hundidos, los musulmanes que Primo Levi reclamaba como los verdaderos testigos, los que habían muerto en las cámaras de gas o su equivalente argentino en el “desaparecido”, aquí recobran su voz, no sólo para testificar, sino también para discutir y revisar sus acciones.

De este modo un artefacto tecnológico –regido por el escáner (un *gadget*)– al servicio del almacenamiento y la producción de la memoria, nos introduce en un mundo de ciencia ficción en el cual los desaparecidos reaparecen y hablan, lo que constituye una alternativa de las tantas formas de la *prosopopeya* que caracteriza las producciones culturales de HIJOS.¹⁷ Es en esta zona alternativa y fantástica de la Isla donde finalmente Rubén consigue escuchar las razones de su padre,

“historia” y la “ficción” como vía para reconstruir un pasado “más completo” en *Soy un bravo piloto de la nueva China*.

17 Los hijos van a procurar hablar con sus padres, leer sus cartas y mirar sus fotos, conversar con sus compañeros, recuperar sus voces a través de la *prosopopeya*. Ana Amado encuentra en la *prosopopeya* (definida por Paul de Man y recuperada por César Aira) un procedimiento por el cual los HIJOS hacen hablar a los padres muertos (“¿Cómo conceder el discurso a un espectro, a un ausente?”) a través de su propia voz (2009: 166-170).

sus dudas y elecciones, donde logra convertir al *fantasma* en un *ancestro* al que puede reconocerse y enterrarse. La novela se cierra con la disipación del fantasma del padre: “En el living no había cuerpos ni padres ni hijos, y por la ventana entraba toda la luz del día” (284).

En segundo lugar, en la Isla se rastrean los problemas de la memoria –sus alcances, límites y riesgos–. El peligro de reificar a los desaparecidos conduce a fijarlos en la imagen sacralizada del héroe o la víctima, convirtiéndolos en un legado “abrumador” para los hijos. El riesgo de anclarse en el pasado y descuidar el futuro atraviesa la experiencia de Rubén y se focaliza en la tensión entre la tentación de quedarse con Raquel en la Isla o la final elección de regresar con Clara, quien espera un hijo de ambos, a Estados Unidos –dilema análogo al que señalamos en el cuento de Bruzzone.

Rudolf y Rubén discuten sobre la propiedad de la memoria (“Estas escenas nos pertenecen”, 75), sobre el *copyright* (76) de los recuerdos, sobre los usos y los sentidos que se les pueden dar, actualizando así un debate central que ha puesto en cuestión la primacía de los familiares de los desaparecidos (el *familismo*, para decirlo en términos de Jelin)¹⁸ en las luchas por la memoria –y que en el caso de la

18 En *Pan y afectos*, Elizabeth Jelin (2010) indaga la centralidad del vínculo familiar (el *familismo*) en los organismos y las políticas de derechos humanos surgidas durante la dictadura, ya que eran sólo los parientes de las víctimas quienes podían reclamar por sus deudos ante la clausura de los canales democráticos. La creación de *Familiares de Detenidos y Desaparecidos* por razones políticas (1976), de *Madres de Plaza de Mayo* (1977) y *Abuelas* (1977) y posteriormente H.I.J.O.S. (1996) y *Herman@s* (2003) exhibe la injerencia del lazo familiar en las políticas de la memoria. Además, la búsqueda que *Abuelas* emprendió de los nietos apropiados condujo al desarrollo de técnicas de estudios genéticos por parte de la comunidad científica internacional –y luego, a la creación de un Banco Nacional de Datos Genéticos– que mostró una vez más la importancia de los lazos biológicos. De este modo el ADN, la genética, la biología y la sangre se volvieron centrales e indispensables para las políticas de los organismos de DDHH. Sin dudar de la importancia de las pruebas genéticas, Jelin también señala cierto riesgo del *familismo* en el campo político-cultural en tanto dota de autoridad y legitimidad a quienes tienen un lazo biológico con las víctimas: con ello no sólo se esencializa una “verdad” fundada en la biología (que les pertenece a quienes son familiares y afectados directos), sino que además se obstruye la posibilidad de participar en las luchas por la memoria a otros miembros de la sociedad. Este *familismo* se contraponen a la construcción de una ciudadanía universal e igualitaria, basada en los principios impersonales de las leyes y de los derechos, restringiendo

segunda generación reclama el derecho para hablar sobre el pasado reciente no sólo a los hijos de víctimas del terrorismo estatal, sino a todos los que compartan esa experiencia generacional. También esta discusión ha advertido sobre la manipulación de la memoria (similar a los abusos de la memoria en Todorov, 2000) como un instrumento de disciplinamiento social y de imposición de modelos por parte de diversos poderes o agrupaciones, y ha prevenido sobre la saturación de la memoria que desemboca en su cristalización: “a veces los recuerdos dejan de serlo y se vuelven un absoluto sin tiempo, un martillo retórico” (Semán, 2011: 77).

La filmación en torno a “1976 Gran Cena Gran: Luchemos por la Democracia 1976” reclama una “reflexión crítica” y avisa contra las lecturas anacrónicas de la historia ejercidas desde los paradigmas del presente, que por ejemplo critican la falta de interés por la democracia en las agrupaciones de la izquierda radical (“Ay, los desaparecidos no luchaban por la democracia”, 78).

En tercer lugar, en la Isla conviven diversos tipos y políticas de la memoria, que entran en conflicto y luchan entre sí, discuten sus razones y ventajas, conformando un “campo de batalla”. La Isla no es un museo sino una usina. El uso continuo del escáner señala el *boom de la memoria* y su desmesura en grabarlo y fotografiarlo todo, un Funes borgeano en clave tecnológica. En la escena entre Capitán y Luis Abdela se advierte una memoria crítica y autocrítica, que procura revisar las razones que cada uno tuvo para actuar en el pasado. Para Rubén Abdela están en juego los *trabajos de la memoria* (Jelin, 2001) para comprender las elecciones del padre y poder salir del círculo traumático. Rudolf y The Rubber Lady plantean, a su vez, un *parque temático* y el Tour de la *reconciliación*, y aunque ellos parecen gobernar la Isla, no tienen un dominio absoluto y sus propuestas son discutidas y rechazadas en más de una oportunidad. Y hasta el colectivo también exhibe un estilo *vintage*.

los mecanismos que amplían la participación social; en cambio, la autora propone el desafío de construir un compromiso cívico con el pasado que sea más democrático e inclusivo.

Por último, en este territorio insular Rubén va a asistir, gracias al *gadget* tecnológico al servicio de la memoria, a la proyección de varias escenas que siguen un encadenamiento, configurando una narración. Es la construcción de un relato por parte de los HIJOS, una de las vías privilegiadas para salir de la compulsión a la repetición (*acting out*) y elaborar el trauma (*working through*) –de allí su capacidad terapéutica–. En la primera de ellas el niño Rubén reclama, en la disputa por unos juguetes, el cariño de su padre, quien sin embargo ha antepuesto su entrega a la militancia por sobre los requerimientos del hogar, una demanda que continúa en el presente.¹⁹ La escena en la que el padre y la madre montan un dispensario en una villa para atender a los pobres destaca la entrega a ciertos ideales de solidaridad y explicaría las razones de la opción por la lucha armada.

Finalmente asistimos al encuentro entre Capitán (el perpetrador) y su padre, el camarada Abdela (la víctima), en el cual van a exponer las razones que impulsaron sus actos, a explicar los caminos elegidos, a describir los conflictos que atravesaron, a explorar las responsabilidades, las culpas, las pérdidas, y también las equivocaciones y sus cegueras. Entre otras cuestiones se dialoga en torno a ciertos tópicos: el “suicidio” de esa generación de la izquierda radical; el regreso a la Argentina para retomar la lucha armada en momentos en que los militantes estaban siendo aniquilados sin posibilidad de resistir; los estereotipos del “guerrillero” en sus gustos culturales; la cuestionable doble moral sexual y el machismo de las organizaciones armadas; la “entrega” a la causa como un acto sacrificial; las responsabilidades del héroe y las inquietudes del hombre; las tensiones entre criar a una familia y hacer la revolución; los alcances y límites del “perdón.”²⁰

19 Fernando Reati (2015) ha expuesto las tensiones que enfrentan el rol de padres al de militantes (“grandes militantes” y “terribles padres” o a la inversa). Por su parte, Ana Amado vislumbra los desajustes entre el “perfil épico” de los padres, protagonistas de una gesta histórica colectiva, y su impronta de “desertores” en la economía de los afectos privados (2009: 157). Sin duda, la pulsión entre la militancia y la familia es el marco en cuyo interior se juega parte importante de la vida del niño.

20 Maarten Geeroms analiza en *Soy un bravo piloto de la nueva China* la inclusión de la voz de un perpetrador (Capitán) junto a la presencia de su hijo Fausto, en tanto

A partir de este diálogo entre Capitán y Luis (donde el hombre, con sus imperfecciones y dudas, se impone y revela frente al héroe y la víctima), Rubén logra correrse del lugar del “hijo de” que se queja y victimiza por el abandono del padre (visible en la primera escena) para recolocarse en el lugar del padre y comprenderlo: “hasta ahora no había pensado en el dolor de mi padre [...] En lo terrible que tiene que haber sido para él [...] Nunca paré un segundo para ponerme en su lugar” (2011: 272). Este final conclusivo oficia como un rito de duelo que salda el reclamo y la deuda con el padre, para encarar su futuro con Clara, dejar de ser hijo y convertirse en padre, aunque sin olvidar el pasado que se cifra en el Chinastro guardado para legar a su propio hijo.²¹

La ciencia ficción como espacio de la memoria

Los espacios de la ciencia ficción se convierten aquí en el escenario para interrogar el pasado reciente, ya que definir un destino propio, proyectar una nueva utopía o renovar las militancias implica para

desvío de la centralidad que ocupa el vínculo familiar en las narrativas de HIJOS (lo que Jelin denomina “familismo”) y apertura progresiva a “formas de implicación [...] que trascienden el ámbito de la víctima” (2018: 367). Ello pone en cuestión la vivencia directa como único modo de abordar el pasado reciente. Geeroms indaga estas cuestiones considerando los vínculos entre lo autobiográfico y la ficción que se articulan en las autoficciones.

21 Cecilia González (2018) lee las múltiples implicancias del juego y del juguete en algunos textos de esta segunda generación de HIJOS, y se detiene especialmente en el análisis de las significaciones del Chinastro en *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Este juguete marca las distancias temporales entre aquellos años setenta en que su padre, de regreso de su viaje iniciático a China, le trajo un regalo emblemático de la época e índice de su afiliación al maoísmo, y el presente en que aquel tiempo histórico ha terminado. Pero también el Chinastro se convierte en objeto de transmisión generacional dentro de la familia y garantía de continuidad de la memoria, ya que él mismo lo atesora para entregarlo en el futuro a su propio hijo. Asimismo, Chinastro configura una “constelación léxica” al vincular el avión y el capitán del juguete con los vuelos de la muerte y con el personaje Capitán; y deviene un significante que permite establecer vínculos (invertidos) entre los padres Abdela (la víctima) y Capitán (el victimario) y sus respectivos hijos Rubén (que entierra a su madre) y Fausto (que mata a su padre).

los HIJOS un trabajo con la memoria. Este protagonismo del pasado coincide, incluso, con un giro presente en ciertas reflexiones culturales, desde la posmodernidad hasta los estudios sobre memoria. En este sentido, se advierte un cambio en las perspectivas sobre la temporalidad de la historia, que puede comprenderse desde el concepto de lo “contemporáneo” en Giorgio Agamben.

Agamben en “¿Qué es lo contemporáneo?” (2007) explora la condición de lo contemporáneo y sus vínculos con los desfases temporales y sus fracturas, con la oscuridad y las tinieblas, con el origen y lo arcaico. Parte de una imagen astronómica: la oscuridad que vemos en el cielo de noche se debe a que, en el universo en expansión, las galaxias más remotas se alejan de nosotros a una velocidad tan fuerte que su luz no logra alcanzarnos. De modo que aquello que vemos oscuro es la luz que viaja velocísima. Ser contemporáneos implica, entonces, auscultar en las penumbras del presente una luz que busca alcanzarnos, es ser interpelados por las sombras actuales, poder ver en sus tinieblas. A esta imagen matriz, Agamben añade otras significaciones convergentes: lo contemporáneo es una desconexión, un desfase, un anacronismo respecto a aquello que domina en el presente –es lo intempestivo en Nietzsche–; es una fractura en la columna vertebral de la temporalidad que invita a mirar hacia atrás para contemplar las huellas del daño; es no dejarse engeguecer por las luces del siglo y alcanzar a vislumbrar en ellas su íntima oscuridad. Es lo arcaico, el *arkhé*, el origen que como un embrión sigue actuando en el devenir histórico que cala en el hoy, ya que la clave de lo moderno se encuentra en lo inmemorial-prehistórico y el acceso al presente requiere un trabajo arqueológico que permita encontrar aquello que no es posible vivir en el presente, que se encuentra trabado por su carácter traumático. Lo contemporáneo requiere dividir el tiempo e introducir una cesura en la homogeneidad inerte del tiempo lineal para percibir la falla o el punto de rotura, para poner al presente en relación con otros tiempos con la intención de leer de modo inédito la historia según las interpelaciones del presente (como si aquella

invisible luz, que es la oscuridad del presente, proyectase su sombra sobre el pasado y éste pudiese responder a las tinieblas del ahora).

Asimismo, el ángel de la historia de Walter Benjamin (en su novena tesis de las “Tesis de la filosofía de la historia”) mira hacia atrás para ver ya no la estela del progreso sino el espectáculo de la catástrofe que acumula sin cesar ruina sobre ruina, y quiere detenerse para despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Una temporalidad contraria al despliegue hacia el futuro, al impulso revolucionario tendido hacia adelante característico de los ‘60 y ‘70 en América Latina.

Las posibilidades de la ciencia ficción ofrecidas en “La Isla”, en el viaje en el tiempo y en los universos paralelos parecerían ser los únicos medios, por su capacidad para ir más allá de lo dado, de lo “real” y de los límites espacio-temporales, para encontrarse con los padres, dialogar con ellos, tener aquel contacto que nunca tuvieron. Saltar esa distancia inconmensurable con los muertos, provocada por el acto de la desaparición, únicamente puede acontecer a partir de fantástico, auspiciado por este género. El duelo sólo parece poder tramitarse en un universo paralelo. El dispositivo de la ciencia ficción, a la vez que promete ese camino en un espacio irreal, exhibe su imposibilidad en el mundo de lo real, y con ello ilumina la desmesura (la hipérbole) ocasionada por la desaparición, su hiato. En esta paradoja se juega la instancia del duelo –un duelo simbólico y precario– que requiere dialogar con los padres y comprender sus argumentos para dejar atrás la repetición compulsiva de la búsqueda, la herencia del pasado y la condición de “hijos de”, y así poder elegir un camino propio junto a sus compañeras, proyectado hacia el futuro. La elección del duelo y el entierro de los padres como instancia final que ambos textos suscriben constituye uno de los polos transitados por los HIJOS, distante de quienes optan por resucitarlos para continuar su militancia, tal como postula la agrupación de Derechos Humanos H.I.J.O.S. cuando afirma: “Nacimos en su lucha, viven en la nuestra”. Los textos de Bruzzone y Semán, sin embargo, no evitan una toma de posición política. Ambos coinciden en socavar las oposiciones ta-

jantes, el empleo de binarismos, y prefieren esgrimir la complejidad de una mirada crítica para evaluar los alcances y límites de la lucha revolucionaria elegida por los padres.

Bibliografía

- Agamben, G. (2011). “¿Qué es lo contemporáneo?”. En *Desnudez* (pp. 17-29). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Basile, T. (2016). “La orfandad suspendida: la narrativa de Félix Bruzzone”. *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (32), 141-169.
- Basile, T. (2018). *El desarme de Calibán. Debates culturales y diseños literarios en la posdictadura uruguaya*. Editorial Iberoamericana del IILI de Pittsburgh.
- Basile, T. (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Editorial EDUVIM.
- Benjamin, W. (1989). “Tesis de la filosofía de la historia”. En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Blejmar, J. (2014). “*Copyright* de la memoria, autoficción y novela familiar en *Soy un bravo piloto de la nueva China*”. *Kamchatka*, (3), 169-179.
- Bruzzone, F. (2008). *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori.
- Bruzzone, F. (2014a). 76. *Un clásico + dos nuevos cuentos*. Buenos Aires: Momofuku.
- Bruzzone, F. (2014b). “Las siete de Paradigma a Felix Bruzzone”, en el blog de Paradigma Libros, 5 de septiembre de 2014. URL: <https://paradigmolibros.wordpress.com/?s=Bruzzone>
- Capanna, P. (1966). *El sentido de la ciencia ficción*. Buenos Aires: Columba.
- Chiani, M. (2012). *Cuando el narrador escucha. Sobre la presencia de la música en los textos críticos y narrativos de Marcelo Cohen (1973-2008)*. Memoria Académica FaHCE <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.764/te.764.pdf>

- Chiani, M. y Sánchez, S. (2015). “Entre quebrados y leales: Sobre *Una muchacha muy bella* de Julián López”. Presentado en el IX Congreso Internacional *Orbis Tertius. Lectores y lecturas*.
- Friera, S. (2011). “Quise hacer un collage de distintos recuerdos y memorias”. Entrevista a Ernesto Semán. *Página/12*, 7 de marzo.
- Gelman, J. y La Madrid, M. (1997). *Ni El Flaco Perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Planeta.
- Geeroms, M. (2018). “Autoficción y legitimidad de voces en la generación de los ‘hijos’: *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán y *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela”. En Semilla Durán, M. A., Rosier, M. y Hernández, S. (eds.). *Memoria de la ficción, ficción de la memoria: entre el ritual y la crítica* (pp. 351-371). alter/nativas, e-book, The Ohio State University.
- González, C. (2018). “Variaciones poéticas sobre el libro, el juego y el juguete en *El premio*, de Paula Markovitch y *Soy un bravo piloto de la Nueva China*, de Ernesto Semán”. En Semilla Durán, M. A., Rosier, M. y Hernández, S. (eds.). *Memoria de la ficción, ficción de la memoria: entre el ritual y la crítica* (pp. 306-329). alter/nativas, e-book, The Ohio State University.
- González del Solar, J. (2014). “Los marcianos y las chanchas”. Entrevista a Félix Bruzzone, 31 de octubre, en el blog de Eterna Cadencia. URL: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/los-marcianos-y-las-chanchas.html>
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo Veintiuno editores.
- Jelin, E. (2010). *Pan y afectos. La transformación de las familias*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kordon, D. y L. Edelman (2007). *Por-venires de la memoria: efectos psicológicos multigeneracionales de la represión de la dictadura: hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo.
- LaCapra, D. (2008). *Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma*. Buenos Aires: Ed. Prometeo.

- Logie, I. (2015) “Reformulaciones literarias del imaginario posdictatorial argentino: el caso de *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán”. En Amar Sánchez, A. M. y Avilés, L. (eds.). *Representaciones de la violencia en América Latina: genealogías culturales, formas literarias y dinámicas del presente* (pp. 95-119). Iberoamericana / Vervuert.
- Pérez, M. E. (2012). *Diario de una Princesa Montonera -110% Verdad-*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Reati, F. (2015). “Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en la posdictadura argentina”. *Alter/nativas Latin American Cultural Studies Journal*, (5), Dossier *Las tramas de la memoria*, T. Basile y A. Trigo (eds.). Universidad Estatal de Ohio. En línea.
- Semán, E. (2011). *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Buenos Aires: Mondadori.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Trelles Paz, D. (2016). *El futuro no es nuestro*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Miriam Chiani y Silvina Sánchez

“Todas las épocas que vienen después de la dictadura suenan más bien pálidas, desencantadas, apáticas. En cierto sentido, seguimos girando por fidelidad, por lealtad o por decepción, en la órbita de los años setenta”, afirmaba Alan Pauls en una entrevista del año 2010, a propósito de la publicación de su *Historia del pelo*, constatando así que la lógica de la historia está hecha de retornos, reparaciones y fantasmas. En efecto, desde mediados del 2000, numerosos textos sobre los setenta o con alusiones a la dictadura comienzan a publicarse. No son de sobrevivientes de la represión ni de hijos de desaparecidos, sino de escritores nacidos a fines de los cincuenta o en los primeros años de la década del sesenta –la generación intermedia entre la de los desaparecidos y la segunda generación de “hijos” e HIJOS–, y de escritores, también, de la llamada nueva narrativa argentina, es decir, un poco más jóvenes y con una experiencia todavía más mediada en relación con los episodios del Terrorismo de Estado.¹ Estos escri-

1 Partimos de la distinción establecida por Elsa Drucaroff (2018) entre dos “generaciones de la posdictadura” (quienes entraron a la conciencia ciudadana antes de la masacre y quienes lo hicieron con la guerra de Malvinas) y la “nueva narrativa argentina” (transformaciones textuales en relación a la hegemonía estética anterior) para detenernos en algunas novelas y *nouvelles* publicadas a partir de los últimos años del 2000 que dan cuenta tanto de un trauma generacionalmente compartido, como de algunas modificaciones operadas en el campo literario y cultural argentino en la última década (entre otras, la emergencia de la producción de HIJOS, la literatura sobre la profundización del modelo neoliberal y la crisis del 2001, la narrativa sobre violencia de género, y fenómenos como el “giro subjetivo” y el “giro afectivo”). Novelas y *nouvelles* que muestran, además, algunos cambios con respecto a fases anteriores de

tores que ponen de manifiesto cómo los recuerdos individuales no ocurren sino en redes de relaciones sociales, institucionales y grupales, están siempre inmersos en narrativas colectivas, reforzadas en rituales y conmemoraciones; cómo las memorias son compartidas, superpuestas, producto de interacciones múltiples, abren un amplio abanico de posibilidades en los juegos de distanciamiento y de acercamientos que hacen de la *proximidad* (Ricoeur, 2013) una relación dinámica, variable.

Propondremos aquí, primero, una serie de variantes de retorno a los setenta en textos que representan particulares experiencias de proximidad y despliegan vínculos relacionales de distinto carácter con los sucesos y las víctimas del terrorismo de Estado (hacerse próximo/prójimo o sentirse tal). Textos que, con diferentes movimientos de cercanía y de desvíos, revelan, si determinadas opciones estéticas, también indicios de los posicionamientos etarios de los escritores, refractando de distintos modos –en sus tramas, en los géneros, perspectivas o estrategias narrativas adoptadas– la experiencia de quienes vivieron los años de la dictadura durante la primera infancia o la adolescencia, cuya distancia con los hechos es escenificada ya en dinámicas del entrever (ver de lejos, por afuera, de manera confusa o imprecisa), o de la contigüidad y superposición (fundir, hacer repercutir, la violencia de los setenta en otras diferentes formas de violencia). Nos detendremos, finalmente, en particular, en las inflexiones que estas dinámicas imprimen a la literatura testimonial en *Una muchacha muy bella* de Julián López y *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara.

la llamada narrativa del horror (Cfr. por ejemplo las periodizaciones ensayadas por Gramuglio (2002) y Dalmaroni (2003). El reciente volumen de la *Historia crítica de la literatura argentina*, “Una literatura en aflicción” (2018) reúne también una serie de artículos que organizan de diferentes modos esta narrativa, en particular “Literatura y genocidio. El terrorismo de Estado en la narrativa argentina” de Gustavo Lospada; “Visiones y versiones de la dictadura: libros y temáticas” de Damián Paredes; “La temporalidad del duelo en la posdictadura de Idelber Avelar”.

Muchas veces la literatura supera el afán veritativo (compensar los silencios de los otros discursos sociales, competir con otras versiones de la historia) y asume el reto moral: no necesaria o únicamente ir hacia la búsqueda de la verdad o cierta zona de verdad sino –o a través de esa búsqueda– cuestionarse acerca del bien, del mal, del grado y tipo de culpabilidad en episodios históricos traumáticos. Así, expresa un elemento imperativo que se impone y se suma al trabajo de memoria, al trabajo de duelo, sentido subjetivamente como obligación. Es lo que se llama el deber de memoria, el deber de justicia, de hacer justicia, mediante el recuerdo, a otro distinto de sí. El deber de memoria se vincula a la noción de deuda y herencia: no se limita a guardar la huella material de los hechos pasados, sino que cultiva el sentimiento de estar obligados respecto a los que ya no están. Este deber hesita continuamente entre uso y abuso porque su proclamación permanece cautiva de la obsesión y supone una dirección de conciencia que se proclama a sí misma portavoz de la demanda de justicia de las víctimas. En algunos casos son los escritores que tratan experiencias traumáticas ajenas, los *próximos* generacionales, los que asumen este compromiso, explorando por ejemplo la complicidad de la sociedad, la responsabilidad moral, el conjunto de actos individuales que contribuyeron (por su aquiescencia tácita o expresa) a la culpabilidad criminal del Estado. Esta es una línea ya trabajada desde mediados de los años noventa cuando la literatura se empieza a preguntar también sobre las condiciones de posibilidad de la dictadura, indagando en la figura de los represores y en los diferentes niveles de consentimiento, colaboración y complicidad civil de la sociedad argentina:

La novela argentina imagina ahora, con una intensidad y una focalización antes no ensayada, las hablas privadas de los torturadores, asesinos y apropiadores en la rutina horrenda de los chupaderos, en las metódicas sesiones de tormento, en las miserias y vericuetos cotidianos del cuartel, en la sórdida sociabilidad militar o la vida familiar [...]

la insistencia de estos relatos en el problema de las diversas formas y grados de contigüidad entre aquellas voces y las de [...] los argentinos ordinarios que colaboraron, consintieron, o callaron y prefirieron olvidar (Dalmaroni, 2004: 159-160).

Dalmaroni cita, además de *Villa* (1996) y *Ni muerto has perdido tu nombre* de Guzmán (2002), *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan y *El secreto y las voces* (2002) de Carlos Gamerro.

En *Chicos que vuelven* (2010) de Mariana Enríquez, *Una misma noche* (2012) de Leopoldo Brizuela, *Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010) e *Historia del dinero* (2013) de Alan Pauls se verifica un desplazamiento: aunque en algunos de estos textos pueda reconocerse un regreso a las cuestiones que plantea Dalmaroni, en ellos, a diferencia de los de Carlos Gamerro (1962) o de Martín Kohan (1967), no prevalece la experiencia de los *actores principales de la época* (los detenidos desaparecidos y sus hijos, o los represores y sus colaboradores), sino una experiencia espectral o lateral.

Fantasmas/vecinos

En el caso de Mariana Enríquez (1973) ese tipo de experiencia se manifiesta en la recuperación siempre sesgada de la violencia política en sus relatos de terror. Una línea destacada de su narrativa es precisamente cruzar “lo gore” o el fantástico con temáticas político sociales; politizar el género, o abrir en él un cauce a la memoria.²

2 En distintas entrevistas y conferencias Mariana Enríquez se ha referido a los rasgos y materiales que adopta su literatura para componer una narrativa de terror propia. Ésta, en síntesis, recurre a veces al elemento sobrenatural (en la línea de Lovecraft) pero especialmente a la instancia gore vinculada a fobias sociales (en la línea de King), a violencias político/sociales y a paranoias urbanas. Incluye, por otro lado, “monstruos” propios pertenecientes a supersticiones locales (San La Muerte, Gauchito Gil).

En *Chicos que vuelven* (2010) el terror de los setenta regresa como fantasma, ya que, si bien la *nouvelle* no se centra en los desaparecidos de la dictadura, éstos no dejan de evocarse en los jóvenes desaparecidos en barrios de Buenos Aires por otros motivos vinculados a problemas de la Argentina de los últimos años (pobreza, violencia familiar, trata, maltrato y prostitución infantil, menores en situación de calle, drogadicción).³ La historia se presenta desde la perspectiva de Mechi, quien trabaja en el Consejo de los Derechos de Niños, Niñas y Adolescentes del Centro de Gestión y Participación del Parque Chacabuco. En una oficina que comparte, casi sin relación, con solo dos compañeras que atienden al público, y que funciona bajo una autopista cuyos ruidos la torturan, se dedica a un trabajo aislado y silencioso: mantener y actualizar el archivo de chicos perdidos y desaparecidos. Su archivo solo tiene un valor documental –los expedientes importantes estaban en comisarías y fiscalías–, es inútil como una memoria, “una especie de memoria en perpetuo crecimiento, pero sin capacidad de acción” (Enríquez, 2015: 11); y aunque su tarea había permitido descifrar parte de un armado de una red de prostitución, cruzando datos, nunca había recibido atención de los grandes medios. Su rutina y la de los habitantes de la ciudad se altera cuando los chicos (muertos, secuestrados, perdidos) que en sus ficheros dormían en fotos pésimas, desdibujados, comienzan a instalarse en los parques de la ciudad con una mansedumbre que resulta inquietante: sentados en los terraplenes, en las escaleras, en los juegos. Aparecen todos juntos y con sus cuerpos intactos, con los mismos rasgos y apariencias que tenían en el momento de su desaparición; ocupan barrios casas. El fenómeno provoca una histeria colectiva, y diferentes reacciones entre los vivientes: el deseo de anestesia y olvido, la huida, el miedo, la culpa, la negación. Los padres y familiares los rechazan –son iguales, pero no son sus hijos–, se suicidan, incluso piden a las autoridades que los maten. Los otros ciudadanos huyen, se refugian

3 Otros cuentos donde se filtran alusiones al accionar represivo del estado en los setenta son “La hostería” (*Las cosas que perdimos en el fuego*) o “Cuando hablábamos con los muertos” (*Los peligros de fumar en la cama*).

o los atacan con palos, piedras y disparos. Los medios intentan neutralizar y dominarla anomalía, el escándalo, la sinrazón: “habían decidido que padre y madre de Juan Miguel eran pobres y borrachos, por lo tanto, poco confiables, y que se habían confundido de chico” (Enríquez, 2015: 51).

Con un paisaje que combina la ciudad de la miseria y el crimen organizado ocasionados por las crisis económicas reiteradas ya ciudad tomada, desierta, fantasmal de la dictadura, Mariana Enríquez torsiona el género hacia una representación crítica del trabajo de duelo, de la exclusión social, de las relaciones conflictivas que se tejen entre los vivos y los muertos o excluidos y del rol que tienen las instituciones y los medios. En *Chicos que vuelven* el fantasma –los aparecidos– es la proyección de un trauma en el espacio exterior: encarna los fallos de un proceso memorial encriptado, subterráneo, dominado por la burocracia, la pasividad, la desprotección y la inercia político institucional. Por otro lado, supone la transferencia de lo individual a lo colectivo: los jóvenes se presentan juntos su invasión será el regreso de carne organizada, sus cuerpos se volverán cuerpo político. Después de morar en las plazas y ante las diferentes manifestaciones de horror generalizado de la gente –que con sus reacciones de nuevo los someten al desamor, a la exclusión a la violencia–, comienzan en “éxodo” a congregarse en las calles, salen “en procesión”, marchan; se mueven en columnas, conforman “grupos”. Uno de ellos ocupa el barrio “Caferatta”, un barrio obrero de la ciudad autónoma de Buenos Aires que debe su nombre al diputado Juan Caferatta, autor a principios del siglo XX, del proyecto de Casas Baratas;⁴ pero ese nombre activa también otra resonancia: la llamada “masacre de Ayolas y Caferatta”, ocurrida en la provincia de Santa Fe en enero de 1977, donde fueron asesinados seis estudiantes universitarios que pertenecían a la Corriente Universitaria por la Revolución Socialis-

4 El proyecto de Casas Baratas, decretado ley en 1915, fue presentado por el diputado J. Caferatta para revertir la deplorable situación de las familias obreras, hacinadas en conventillos e inquilinatos, sin condiciones mínimas de higiene, que había motivado numerosos reclamos obreros y la Huelga de inquilinos de 1907.

ta (CURS), una rama de la organización política Poder Obrero. Se mueven, además, guiados por una líder llamada Vanadis –Enríquez recurre aquí al nombre de una diosa escandinava que, según algunas tradiciones, albergaba a los caídos en combate–;⁵ y finalmente terminan por atravesar las paredes de “una casa pintada de rosa” –en alusión tal vez a la casa rosada, sede del poder ejecutivo de nuestro país–, desde cuya ventana transmiten a través de su líder su deseo de no volver jamás con sus familias y se dejan ver como “un organismo, un ser completo que se movía en manada” (Enríquez, 2015: 90). En este “retiro fúnebre”, con “algo de religioso” (Enríquez, 2015: 81), los aparecidos insinúan, aun en su mansedumbre y su silencio, operaciones del activismo, la militancia, la manifestación o la protesta.

El relato roza, entonces, la alegoría de una comunidad que se reapropia del espacio público para clamar por su presencia en la memoria y por un lugar en la sociedad que les ha sido negado. En varias ocasiones *Chicos que vuelven* subrayará una falta de espacio que remite a la maquinaria de muerte contemporánea, al sinnúmero de vidas postergables, a la cantidad ilimitada de vidas para las que no hay consideración, ni lugar. Mechi, por ejemplo, ante las apariciones recuerda la creencia japonesa de que las almas de los muertos van a un sitio limitado, y cuando éste se acaba son forzadas a retornar. Pedro, su amigo periodista, relaciona esa creencia con el traslado de los cementerios a las afueras de París en el siglo XVIII:

Mudaron los huesos durante años, de noche, en carros, con caballos con frazadas negras encima para que estuvieran a tono y monjes cantando, y claro las velas. Quedé medio obse con eso que dijiste de que los japoneses creen que cuando no hay más lugar para las almas, se vuelven.

5 Vanadis Freya es la diosa nórdica del amor, la belleza, las profecías, la fertilidad y el liderazgo. Pero también esta diosa se asociaba con la guerra y la muerte: recibía en el hall de su palacio, llamado “campo de la gente”, a las almas de los muertos, pues tenía derecho a la mitad de los guerreros abatidos en combate.

El hueso de las catacumbas es medio así, terminaron allá abajo porque en los cementerios no había más lugar (Enríquez, 2015: 79).

Una misma noche de Leopoldo Brizuela (nacido en 1963) da cuenta de una experiencia de proximidad, en términos de configuración espacial, de cuadrícula urbana. Un barrio de La Plata, Tolosa; una calle; un mapa con sus casas; una vecindad. Leonardo Diego Bazán regresa a la casa de sus padres para cuidar de su madre viuda cuando es testigo del asalto a la vivienda de sus vecinos por parte de las fuerzas de seguridad. Esto le hace recordar un asalto similar ocurrido durante la dictadura: en su primera adolescencia fue *vecino* de una joven secuestrada, en relación con el caso Graiver, y *testigo* de un hecho de violencia contra ella que involucra a su propio padre. Leonardo empieza entonces a investigar aquel ataque y a escribir una novela con la intención de rescatar y exorcizar un pasado que había querido olvidar. Esta figura, la del vecino, grafica el particular posicionamiento generacional –la relación de cercanía/lejanía, fuerte y distante a la vez– de estos escritores con los hechos históricos, con la época, y esa percepción lacunar, mediada, diferida, ese ver y oír de lejos, o a medias, que domina en los textos. Esta figura es clave también en *Historia del llanto* (el vecino “militar” que sueña con la muerte de Aramburu): en estas novelas los roles de víctima, revolucionario, victimario, delator o colaborador con el régimen dictatorial son representados por vecinos.

Además de avanzar sobre el tema del silencio y la sumisión al atropello y a la violencia sin denunciar–no haber concretado una denuncia es una culpa que persigue al protagonista–, de volver sobre la cuestión de la complicidad civil, *Una misma noche* abre un escenario donde se disponen y dramatizan los problemas y tensiones enfrentados por este escritor próximo/prójimo que se proclama “hijo, el último, el menor de aquella generación de la que se sospecha, a la que se persigue” (Brizuela, 2012: 49): ponerse en el lugar de la víctima; iden-

tificarse con ella –lo que culmina en la visita a la ESMA, haciendo el mismo recorrido de los detenidos desaparecidos–; temer no estar a la altura de las circunstancias, sentir vergüenza por apropiarse, por invadir un terreno ajeno; concebir la escritura como sucedánea de la condena judicial.

Este *deber moral* y este grado de cercanía con la víctima y con los hechos de *Una misma noche* decaen en la trilogía de Alan Pauls (1959). Pauls escribe a partir de un elemento menor con el que instala una óptica desplazada u oblicua para abordar esos años. Sus tres novelas escapan al afán documental haciendo hincapié en la distancia y en lo ínfimo. En *Historia del llanto* se problematizan las condiciones de la literatura testimonial con un relato en tercera persona cuyo protagonista ha participado de esa época solo a través de la lectura y se lamenta por su incapacidad para llorar el asalto al Palacio de La Moneda. En *Historia del pelo*, es la aparición inesperada de la peluca con que Norma Arrostito participó en el secuestro y asesinato de Aramburu lo que nos introduce en los primeros setenta. Dinero para sobornar a sindicalistas amotinados o para financiar su exterminio, sumas exigidas por las organizaciones políticas para la liberación de los empresarios que se secuestraban en la época circulan en la tercera novela de la trilogía. Esos tres elementos que arbitrariamente organizan los textos constituyen vías de acceso indirectas, laterales, que funcionan como ángulos o prismas; un “comportamiento mediado, oblicuo, discontinuo, disruptivo”, que permite hacer circular la relación entre literatura y política no a través de una reconstrucción de la verdad de los hechos sino de una “cierta sensibilidad, algo muy confuso y a la vez muy complejo” (Pauls, 2013a).

Niños/cuerpos memoriosos

Un caso diferente de proximidad se da con *Una muchacha muy bella* de Julián López (nacido en 1965), cuya madre murió en la década del setenta, pero de una muerte civil: no era militante, no la secuestraron ni la torturaron. Sin embargo, López escribe una novela que se presenta como el recuerdo autobiográfico, el testimonio de un hijo de una madre desaparecida, centrado en la experiencia de orfandad.

Hay un libro del cual me siento absolutamente deudor y es *Poder y Desaparición* de Pilar Calveiro. Es un texto que me sacudió verdaderamente. Cuando lo leí, hace ya varios años, me generó un deseo de escribir, de pronunciarme sobre el tema. Un deseo que es solamente por sentirme miembro de una generación. A mí no me tocó la desaparición en el seno familiar, pero sí a muchos de mis amigos y yo mismo crecí en la dictadura. Es también mi historia. Es una marca absoluta, innegable (López, 2013b).

Es más, López usa un término particularmente resonante entre los Hijos para referir a esa superposición de lo personal y lo colectivo: “hice una operación de *apropiación*. Lo siento como un derecho por haber pertenecido a esa generación” (López, 2013b). No obstante, otra cuestión evidente en *Una muchacha muy bella* es la estrategia de acercarse a los años setenta construyendo la novela como un sistema de velos o de pistas, “no hablar directamente de eso sino merodearlo” (López, 2013b). La elección de un niño para tratar la situación de las víctimas de la represión, en la primera parte de la novela, ya es optar por una modalidad oblicua, sobre todo cuando ese niño sabe a medias, lee signos que se proyectan en imágenes reflejas de un clima asfixiante, opresivo. A esa perspectiva se suma además una elipsis casi absoluta de los sucesos acaecidos en 1975 (año en el que desaparece la madre del protagonista): solo hay una única referencia –y también

velada, indirecta– al fallido asalto del ERP al Batallón Depósito de Arsenales 601 Domingo Viejobueno en Monte Chingolo.⁶

Otra manera de filtrar los setenta o de imprimir torsiones al testimonio aparece en textos de Gabriela Cabezón Cámara (1968), donde las referencias a la violencia política argentina de esos años son más oblicuas y las alusiones indirectas a la dictadura se conectan a la experiencia de precariedad–la condición humana básica de estar expuesto al otro, de vulnerabilidad, de interdependencia necesaria para sobrevivir– que se intensifica con la realidad social y política transformada por el neoliberalismo, con sus desmontajes de los derechos ciudadanos, el despojo material que impone sobre los cuerpos, la multiplicación de distintas formas de violencias, de exclusiones y desamparos, y las distinciones jerárquicas entre vidas a proteger y vidas a abandonar, entre vidas que valen y vidas que no (Butler, 2006; 2010). El vínculo con el pasado no es un eje claramente expuesto y central en los textos de Gabriela Cabezón Cámara, pero cada cuerpo en ellos parece cargar con el peso de los muertos anteriores, volviéndose cuerpo memorioso: el epígrafe de *Beya. Le viste la cara a Dios*, por ejemplo, actualiza los desaparecidos de la dictadura en las desaparecidas de la trata (“Aparición con vida de todas/ las mujeres y nenas desaparecidas/en manos de las redes de prostitución./ Y juicio y castigo a los culpables”); el epígrafe de Jorge Semprún en *Le viste la cara a Dios* evoca el exterminio de los campos de concentración nazis; y, en *Las aventuras de la china Iron*, el proyecto modernizador del país representado por la *Instrucción del estanciero* de Hernández, ese proyecto optimista para educar al gaucho e incorporarlo al desarrollo civilizatorio del modelo latifundista, es inescindible de la aplicación sistemática de la violencia. Hernández –presentado aquí como un estanciero borracho, soez y vulgar, además de haber robado sus veros a Martín Fierro– incorpora a su programa educativo el “Campo

6 Una borradura semejante hace Pauls, aunque en *Historia del llanto*, por ejemplo, está la mención explícita a la caída de Salvador Allende y, si bien de forma afantasmada, la referencia a la ejecución de Aramburu y la muerte de Gatica, más figuras como el cantautor y el oligarca torturado.

malo”, reducto de castigos que remite a los espacios concentracionarios de los totalitarismos modernos, y a nivel fónico incluso a los centros clandestinos de nuestro país (Campo Malo-Campo de Mayo).⁷

A diferencia de los textos de Enríquez, de Pauls y de Brizuela, donde la vecindad generacional se proyecta en un acople fantasmático o en una vecindad textual (los protagonistas adolescentes son vecinos, ya de víctimas, ya de represores), *Una muchacha muy bella* de Julián López y *Le viste la cara a dios* de Gabriela Cabezón Cámara miman de distinto modo el discurso del “haber estado ahí”, se apropian de ciertos procedimientos discursivos y presupuestos de la literatura testimonial y problematizan sus condiciones dando la voz a víctimas directas de la violencia.

***Una muchacha muy bella.* La memoria como cinta de fotogramas.**

Una muchacha muy bella (2013), de Julián López, no puede sino pensarse luego de que los debates sobre la “posmemoria” y las narraciones argentinas sobre la década del setenta, han transitado un largo e intenso recorrido. Si nos atenemos a los ensayos de periodizaciones realizados hasta el momento donde las narrativas sobre la dictadura se distribuyen, ordenan e interpretan con base a los contextos que habilitan particulares regímenes de lo decible, quizás al interior mismo de la tercera etapa –que según algunos comenzaría alrededor del 2004 y estaría representada por una fase crítica en los modos de na-

7 Hernández escribe ese texto, cuyo título completo es Instrucción del estanciero. *Tratado completo para la plantación y manejo de un establecimiento de campo destinado a la cría de hacienda vacuna, lanar y caballar*, en 1881 por encargo de Dardo Rocha, entonces gobernador de la provincia de Buenos Aires. Siendo senador y estanciero él mismo, e influido por el optimismo positivista y cientificista de la época, propone allí una serie de instrucciones para montar una estancia, organizarla faena del campo, discriminar las funciones del personal de los establecimientos y criar distinto tipo de ganado. Sin negarse a los aportes del inmigrante sugiere la formación de colonias con “hijos del país”, planteando que de este modo se podría sustraer a éstos de las desviaciones que el ocio les generaba.

rrar, iniciada con algunos artistas de la segunda generación de “hijos” e HIJOS– es tiempo ya de hablar de *narrativas del exceso de memoria*.

Después de la derogación de las leyes del perdón, de los juicios, de la instalación del discurso de la memoria, van apareciendo algunos textos nuevos sobre la dictadura –algunos de hijos de militantes y desaparecidos–con evidentes registros de una necesidad de olvido, de purgar una carga memorística impuesta desde este nuevo horizonte político social que –sumada al proceso interno de rememoración– implica, a modo nietzscheano, “una rumia del pasado”, una conciencia de la repetición que paraliza y enferma. En Nietzsche el olvido se presenta esbozado, más que como un defecto de la memoria, o como su contracara pasiva, como una facultad activa que cumple una función propia y necesaria para la vida. Y la memoria, en cambio, como un obstáculo que, al atar al hombre de manera involuntaria a su pasado, no permite el pleno desarrollo de la vida presente; sin memoria no existiría melancolía, cada instante se revelaría como único, un momento de riqueza inigualable, que espera ser aprendido en su plenitud. La insistencia en la memoria hace que el hombre antes de *estar siendo* se convierta ya en un *haber sido*. Contra una actitud *antituaría o de insaciable curiosidad* que deglute toda huella, todo dato de manera idéntica, y lleva a venerar el pasado en su totalidad y a rechazar lo nuevo y cambiante, Nietzsche propondrá un uso razonado del olvido implicado en el *trabajo del recuerdo: un olvido selectivo*. No se trata de negar el sentido histórico sino de contenerlo, encauzarlo, devolverlo a sus exactos límites. “El sentido histórico y su negación son igualmente necesarios para la salud de un individuo, de un pueblo, de una civilización” (Nietzsche, 1999: 209).

La casa de los conejos, Pequeños combatientes, Diario de una princesa montonera, como también *Una muchacha muy bella*, trazan una dirección particular no solo porque construyen una memoria alternativa que gira alrededor de la experiencia de los hijos, de su relación con la figura de los padres y con su militancia; no solo porque se alejan de los modos narrativos al uso hasta el momento (testimonio, etc.),

sino porque de distintas maneras adoptan el gesto doble, paradójico, del deber de memoria y de su cuestionamiento. En estas novelas se desliza que el discurso institucional, el de los organismos de derechos humanos, provoca el desarrollo de una memoria voluntaria excesiva, perjudicial en un sistema que puede hacer de ésta un negocio, un espectáculo o la directa anulación de sí. Laura Alcoba confiesa en el preámbulo a *La casa de los conejos* que hace un esfuerzo de memoria sobre todo “para ver si consigue de una vez olvidar un poco” (Alcoba 2008: 7); Mariana Eva Pérez, frente a esa sobrecarga vinculada al abuso y al aspecto conmemorativo de la memoria, vomita historia, “vomita mientras recita con una voz que no es la suya un manifiesto apocalíptico, ahí en el sexto piso de Comodoro Py” (Pérez, 2012: 81); “Un día me harté de escuchar slóganes como ‘nosotros tenemos los mejores muertos [...] un día me harté de construir mi propia desaparición’ (López, 2013a: 150) dice, por su parte, el protagonista de *Una muchacha muy bella*.

Julián López propone una especial experiencia de la pérdida: el hijo quebrado y arrasado, paralizado por la memoria, con una enorme incapacidad para amar. Reducido a la exclusiva condición de ser hijo y al deber de recordar, no puede acceder a una vida propia. Frente a un escritorio con una foto de su madre ensaya mínimos ritos de olvido, estrategias de vaciado o descarga que cree encontrar en la lectura o en el té. Porque allí cada línea, cada sorbo, anulan los precedentes, ayudándolo a afincarse en el presente.

Una muchacha muy bella es la exposición de un ejercicio de rememoración, un ejercicio próximo al proceso de duelo –el esforzado y lento desligarse de la repetición, la paulatina renuncia de ese sintagma “Mi madre era una muchacha muy bella”, que convoca, escande y sostiene los recuerdos–; proceso que culmina con el abandono final de ese lugar de memoria –el cuarto, el escritorio, santuario o templo, espacio de veneración de la imagen materna– para salir y respirar en la calle.

La novela se instala en esa constelación textual de Hijos y recupera varios de sus motivos y tópicos más persistentes –desde tendencias

más generales, como el énfasis puesto en lo privado, íntimo y familiar o la discusión sobre la identidad vinculada a la condición de hijo y al rol de los padres, a cuestiones más específicas como el dispositivo que escoge el punto de vista de un niño/a, ahora devenido adulto-escritor, para contar la vida cotidiana junto a sus padres militantes-, pero a la vez ensaya deslizamientos, ejerce sobre ellos sutiles puntos de fuga. Los niños de estas novelas parecerían estar signados por cierta tensión hacia la “normalidad”, el deseo de tener una casa con tejas rojas y un jardín, una hamaca y un perro (Alcoba, 2014: 13), de ser educados con juguetes didácticos, música y libros infantiles (Robles, 2013: 43), de que la navidad sea una “celebración prolija”: arbolito con borlas y guirnaldas, juntarse a comer pollo y abrir regalos (López, 2013a: 67, 68); en fin, de que su vida sea como la de los otros niños, los “tan normales, tan diferentes” (Robles, 2013: 83), expectativas que la mayoría de las veces se ven defraudadas por aquello que disponen y realizan sus padres. Sin embargo, en el protagonista de la novela de López pareciera imponerse, por sobre los atisbos de insatisfacción o reclamo, el amoroso lazo con la madre. Su voz encendida por el relato de un viaje imaginario, su aparición hipnótica al final del sendero del jardín botánico, su cuerpo palpitante trenzado en un abrazo: retazos de verdad o de alegría, breves puntos de intensidad que el niño quiere resguardar de cualquier interrupción, prolongar o atesorar para esos tiempos porvenir en los que la incredulidad arrecia.

Allí donde puede leerse un trabajo de desacralización de la figura de los padres, mirados por los hijos con un distanciamiento crítico que muchas veces incluye el reclamo por cierto descuido, abandono y desprotección, o donde puede observarse una recuperación de los padres como militantes sostenedores de determinados ideales, la novela de López construye la figura de la madre coloreada por un tamiz de idealización. Y la veneración del hijo pasa mucho más por el pequeño universo doméstico compartido, por “los momentos de verdadero contacto” (López, 2013a: 51), que, por la militancia, los saberes y discursos que esta condición le habilita. Por otro lado, en la tradición

anterior prevalece la imagen del niño devenido adulto, como la protagonista de la novela de Raquel Robles, quien comienza diciendo: “Yo sabía que estábamos en guerra. [...] Sabía que me tocaba resistir” (2013: 11), o la niña de *La casa de los conejos*, que aclara: “Yo ya soy grande, tengo siete años, pero todo el mundo dice que hablo y razono como una persona mayor” (2014: 17-18). Niñas que juegan “a la militante” (Alcoba, 2014: 59), con dotes de niña prodigio, con “la mejor educación política” (Robles, 2013: 56, 15), capaces de recitar la marcha de la Juventud Peronista de memoria (Alcoba, 2014: 18), pequeñas combatientes, que sabían demasiado o lo sabían todo; o niñas compañeras como Marta Dillon, quien comparte con su madre viajes furtivos hasta Puerto Iguazú para sacar amigos por la frontera: “Ella tenía ansiedad por decírmelo todo, quería que entendiera del amor, de la muerte y de la revolución; y yo creía que entendía” (Dillon, 2015: 62). La novela de López construye, en cambio, una perspectiva infantil tensionada por las posibilidades del saber y no saber: el saber es corroído por elipsis, silencios y preguntas que nunca se contestan o no pueden formularse.⁸ Aquello que se conoce, siempre por intuiciones, indicios y sospechas, nunca es del todo explicitado. El niño se vuelve especialista lector de los gestos de su madre: los ojos rojos o la cara gris, cierta posición al sentarse en el sillón, como ovellada, cierto estado de concentración y de reserva. Las concesiones que ella le da como ver la tele, las comidas especiales o las golosinas, todo lo que se corre levemente de lo habitual, por exceso o por carencia, se vuelve síntoma de algo para su mirada, capaz de entrever un dejo de peligro o preocupación allí donde parece no pasar nada.

Con la borradura general de los numerosos episodios ocurridos en 1975 en Argentina y una perspectiva al margen de los hechos que involucran a la joven, *Una mucha muy bella* va moldeando el discurso testimonial bajo el primado de la impresión visual. La dinámica del

8 Este aspecto ha sido trabajado por Martín Kohan (2014), quien establece una analogía entre esta condición particular del niño y el lugar de la sociedad en general durante la dictadura. Kohan propone que la novela despliega, de manera inédita para la perspectiva filial, una “fenomenología de lo entrevistado”.

entrevé se literaliza y el relato del “haber estado allí” se despliega como edición de imágenes: montaje o “cinta de fotogramas” maternos. Lo que se recuerda es muchas veces lo que se veía –“yo miraba”, “recuerdo ver”–, como el viaje a San Antonio en un Renault prestado, todo un trayecto que el adulto rememora sostenido en su mirada infantil: la veía manejar, fumar, mirar por el espejito retrovisor, tomar café, sonreír, sostenerse el pelo con los anteojos. Pero, además, aunque no se empleen estos verbos, los recuerdos se presentan en términos de aparición, manifestación ante la vista de lo que estaba perdido u oculto; epifanías como las gloriosas llegadas de la joven en el Jardín botánico o en la escuela, donde se subraya un objeto parcial con fuerza expansiva –una vez que aparece, insiste, se repite:

De entre multitud de abrigos salió una chispa dorada que se aproximaba. Y otra. El paño azul venía hacia mí como hacia una última oportunidad para la sortija del calesitero. *Una muchacha muy bella* corría y clavaba sus pupilas brunas en mis ojos, unas pupilas llenas de angustia y devoradas por un conflicto que solo pude comprender muchos años más tarde (López, 2013a: 62).⁹

En esa cinta de fotogramas maternos se trasunta la mirada siempre fascinada del hijo en pasajes donde parece recrearse el *punctum* barthesiano de *La cámara lúcida*. Ese detalle, azar que despunta, se eleva de la escena “como una flecha que viene a clavarse” y conlleva una interrupción de la lectura (una cualidad de la imagen, un raptó, una captura, una pausa en la direccionalidad del relato): la detención en ese objeto parcial (sinécdoque: abrigo), al que se sobreimprimen la metáfora (chispa dorada) y la sinécdoque de la sinécdoque (del

9 La desaparición misma, consumados ya los hechos de violencia, es aparición, cae también ante los ojos: “Los ojos me dolieron de tanto resplandor que entraba por la persiana levantada hasta el cielo, como jamás la levantábamos, como si ya no hubiese persiana, como si ahora fuese nada más que un agujero” (López, 2013a: 128), “Una luz como no creo haber visto. Vi mi casa rota” (López, 2013a: 129).

abrigo al paño) pero ahora vuelta además prosopopeya (el paño azul venía). Lo que irrumpe en la imagen es la propia experiencia subjetiva del intérprete. Barthes, se sabe, con el *punctum* (por oposición al *studium*, el sentido de la foto, su tema), aludía a ese fragmento irracional, innombrable; un afecto, por naturaleza disperso, que se une sin embargo y termina por conservar su fuerza debido a la presencia/ausencia de una sola imagen: la figura de su madre muerta. Un afecto que la novela logra plasmar.

Otros fotogramas se forjan haciendo figura de figuras. Es el caso de las descripciones detalladas de programas televisivos (*Pobre diablo*), películas (*Lili*) –proyecciones ficcionales de lo que el niño no puede ver directamente, intuye o imagina–, y de fotos. En otro nivel, pero en el mismo sentido están los procesos figurativos, las metafóricas continuas. Éstas asaltan cualquier objeto, situación, espacio, sensación o sentimiento, logrando su transfiguración a un lenguaje fotogramático que muchas veces dice “la amenaza de lo inminente”, premoniciones hechas también imágenes (en los dos sentidos de presencia sensible y operación de desplazamiento): los monstruos impalpables que acechan en la oscuridad del ropero o en el cubículo del incinerador; las fieras aullando, prestas a la cacería, que se cuenta para no dormir; los buques imaginarios que prometen una huida, cruzando el mar, para llegar a otra parte, para estar vivos y a salvo.

La rememoración tiende a discurrir así en un fluir temporal sin nexos temporocausales. Situaciones sueltas, escenas visuales sin más enlace que el que puede otorgar el pretérito imperfecto: el énfasis puesto en el aspecto de repetición y continuidad en el tiempo, la acción contemplada como durativa, sin especificación del comienzo o el final; el rodeo por las circunstancias, el marco, el contexto sin que la acción avance. De hecho, más que historia o fábula, hay tensión unidireccional hacia el único hecho con consecuencias: la constatación de la destrucción de la casa y la pérdida de la madre. Todos estos elementos contribuyen al entrelazamiento de dos lógicas de concatenación: la lógica de la visualización constituye una cadena paralela y

más potente que el encadenamiento narrativo (Rancière, 2010), tan potente como para convertir la imagen materna casi en alegoría de belleza de la juventud setentista; casi en estatua, como una de esas Venus del Jardín botánico, que el niño visita y ante las que se rinde confesando un deseo similar al que le provocan las ausencias de su madre: “tenía el desaforado anhelo de que me avistaran desde su piedra y posaran su mirada en mí. Que me eligieran por sobre su belleza eterna. Que me miraran y volvieran a la vida” (López, 2013a:23).

“¿Quién pensaba esas cosas en mí, cómo se fueron construyendo esos pensamientos?” (López, 2013a: 150). Si la primera parte de la novela hace re-aparecer el universo de la infancia, la segunda inquieta el relato anterior con un interrogante acerca de la configuración de la experiencia y de la memoria. La subjetividad disgregada del narrador—quien no aguanta las marcas del horror, se esconde para temblar sin que lo vean, y no puede dejar de preguntarse quién fue esa muchacha bella—se debate no solo entre el imperativo de memoria y la necesidad del duelo y del olvido, sino también entre los diversos modos en que el pasado perdura y se organiza en palabras. ¿Quién piensa, quién habla en nosotros, cuando contemplamos el pasado, cuando nos contamos nuestra historia? ¿Qué dicen, y permiten decir, de ella las palabras que la evocan?

El hijo rehúsa a la figura de la madre desaparecida tal como aparece en las imágenes y discursos de la memoria más difundida y generalizada: “No quiero ser el hijo de ese cuerpo en los días entre el secuestro y el final. [...] No lo aguanto. No puedo. Y no me interesa vivir para contarlo” (López, 2013a:152). Prefiere conservar aquello de la madre que la hace única, que la mantiene viva. Una pila de tostadas bien finitas para un largo desayuno juntos, las tardes en el Jardín botánico, recorriendo esos senderos de oscuridad luminosa, “la extraordinaria sensualidad de una cena de salchichas frías y humo de 43/70” (López, 2013a:76), el abrazo de dos cuerpos palpitantes, escuchando detrás de la puerta lo que charlan las vecinas, una Navidad con ananá fizz y dígallo con mímica; una madeja de escenas

cotidianas que se entrelazan en su densidad sensorial, que si aparecen como imágenes conservan las huellas de sus olores y sabores, el roce de ciertas telas, la tersura de la piel en sus caricias, todos los matices auditivos de la voz: susurro, indignación, grito. Momentos fugaces que son “un signo inequívoco de felicidad”, donde despunta “la alegría de estar vivos” (López, 2013a: 113, 114). De esa materia, de esa densidad de sentidos y texturas, se hace su relato.

En la infancia del protagonista pueden identificarse algunos momentos donde, ante la escucha de palabras que se pretenden didácticas, ejemplares, moralmente correctas, acontece una visión descreída, un dejo de sospecha, un ruido que suena inconsistente. Algo de esos discursos impartidos por los adultos, por el saber, la enciclopedia y la cultura, algo de eso que quiere ser legado como consejo o enseñanza, le resulta indefectiblemente falso e impuesto. Esa palabra se muestra desencajada, se corre o se resbala de la experiencia tal como es efectivamente vivida por el niño, de sus percepciones, sus expectativas, sus afectos. Durante el paseo por la pampa argentina, el campo y el avestruz nada se parecen a las fotos del libro *Preguntas y respuestas para niños curiosos*; la pampa se tiñe de sangre cuando el peón le abre la panza a ese “animal idiota”, los consejos graves de su tío quedan flotando sin sentido allí donde lo real deslucen las palabras. Las líneas de continuidad y solvencia entre la palabra didáctica y el mundo se pueblan de fisuras. Durante el acto escolar, que consiste en una representación fuertemente moralizante donde chicos de distintos planetas se reúnen a festejar un cumpleaños tolerante y feliz, la palabra instructiva es doblemente desarticulada. Por un lado, cuando su madre desatiende las tan marcadas indicaciones de la señorita Zulma al realizar un disfraz que parece más un insecto de película que un extraterrestre. Pero, además, cuando el niño desconfía del mensaje: “que nadie se preocupe por los regalos” dice la letra de “Que se vengán los chicos”, y ese dejo de corrección le resulta espantoso.

Así como de niño se sentía ajeno a los saberes y discursos disciplinadores, de adulto se muestra refractario a los relatos cristalizados,

atreviéndose a cuestionar no solo las versiones de la historia reciente que se han vuelto escolares, oficiales o mediáticas, sino también las lecturas que las víctimas construyen del pasado. “Nosotros tenemos los mejores muertos” o “todo se dirime entre quebrados y leales” se vuelven frases hechas que poco dicen de su experiencia, eslóganes que finalmente no hacen más que enfurecerlo (López, 2013a: 150). Su modo de memoria se aproxima a un ejercicio de buceo, donde el recuerdo no puede distinguirse ni definirse nunca del todo, y menos aún acoplarse con las palabras dadas, petrificadas por la *doxa*. La voz capaz de contar el recuerdo también es un ejercicio de búsqueda, donde vale mucho más la posibilidad de quiebres, intermitencias y destellos que la lealtad a las interpretaciones heredadas y los relatos preestablecidos.

El narrador escande repetida la frase que describe su casa, su cuarto, su escritorio, aquello que ve por su ventana, como una geografía de la nada. Donde su madre solía atesorar adornos, fotos y postales, marcas de cierta construcción identitaria y de cierto imaginario de época, el hijo prefiere un paisaje de despojo: allí no hay nada y se aspira a la nada. Donde su madre hacía de la lectura una devoción clamada con “espíritu de escuela”, el hijo ensaya un modo propio: leer como “un ejercicio brutal de desmemoria” (López, 2013a:82, 137). El protagonista quiere ser algo que se distancie de algún modo de lo anterior, de lo que su madre ha sido y de lo que ha proyectado para él, y en este sentido aboga por construir prácticas y rituales aparentemente novedosos, sin historia. La lectura y el té se afirman como elecciones porque cortan el discurrir de las líneas de permanencia, empiezan de nuevo a cada momento, cada vez, con cada libro que se olvida al cerrarse, con cada sorbo que “astringe el anterior y es definitivo” (López, 2013a:138). Sin embargo, ese té que se pensaba propio de repente se revela como un rito heredado, lo anterior se cuela por los resquicios del presente. El legado de su madre es el té, pero también lo es el tono del relato que cautiva y las torsiones poéticas que pueden hacerse a las palabras.

El hijo atesora no tanto aquellos momentos en que la madre se ensimismaba en ciertas argumentaciones indignadas –“la Navidad como la mentira más escandalosa de Occidente” (López, 2013a:68), por ejemplo– sino cuando su voz se encendía por la narración, cuando imaginaba viajes por una geografía de ensueño. Es deudor de ese tono que convoca la escucha haciendo de la narración un periplo fascinante. La madre pervive en la memoria de ciertos usos del lenguaje, como cuando “En medio de alguna palabra poco usual, adoraba acicatear su lenguaje con insectos verbales que lo mantuvieran despierto” (López, 2013a: 10), o cuando ejercía cierto desplazamiento en la dicción de una palabra, para conseguir el efecto de decir algo distinto a lo que literalmente estaba diciendo. Estos modos especiales de torcer el lenguaje trazan un lazo de continuidad y otro modo de la herencia en el relato que el hijo se hace del pasado. Hay en ese relato un desfase entre el uso de ciertas palabras –como “picana”, “salvoconducto”, “terminar todos chupados”, “que aparezca”– y sus implicancias más actuales: se adosan múltiples capas de sentidos y se escuchan las resonancias del horror, allí donde la palabra insinúa algo distinto de lo que aparenta decir. O también cuando, intermitentemente, a una palabra corriente, común, le sigue otra que de algún modo sutil la descoloca, conjugándose no lo que esperaríamos encontrar junto y acoplado, sino aquello que usualmente se organiza en órdenes distintos. De este modo, proliferan los *insectos verbales* que mantienen el lenguaje despierto, que disuelven la fijación de los relatos cristalizados y tensan las palabras hacia el decir quebrado de lo no dicho. El hijo hace de su tránsito por el pasado una experiencia poética.

Le viste la cara a Dios: transmutaciones de la memoria

Le viste la cara a Dios de Gabriela Cabezón Cámara cuenta la historia de una mujer en situación de trata, cautiva en un puticlub del Conurbano bonaerense. La protagonista, denominada Beya, se encuentra

en condición de encierro y privación de su libertad, su cuerpo pasa a merced de otros que lo entrenan y lo disponen para la violación sistemática y permanente. La experiencia es espeluznante y atroz: agresión física y verbal por parte de quienes regentan el puticlub, laceración de su cuerpo en manos de los clientes. Su subjetividad atraviesa un proceso de transformación-aprendizaje, continuamente tensada entre la adaptación al mal, la sobrevivencia y el impulso de rebeldía. Desplegando ciertas tretas del débil, y luego de pasar un importante rito de iniciación cuando el Rata Cuervo, dueño del burdel, la incita a dispararle al cuerpo ultrajado y casi muerto de una compañera, logra integrarse a la banda y convertirse en la favorita del antro. A partir de ese momento, además de que el cashio empieza a alternar sus piñas con regalitos, se abren algunas, aunque mínimas, posibilidades de negociación –trabajar menos cantidad de horas diarias, pasar a la sección sadomaso–, y el sujeto cosificado intensifica su potencia de transformación, atravesando un proceso de empoderamiento que culminará en su venganza-liberación. Este desenlace se hace posible porque López, oficial de la policía bonaerense y cliente habitual, se enamora de ella y le facilita los elementos necesarios para su fuga. Beya, vestida con el uniforme de sadomaso, con la Miniuzi –ofrenda que le legó el oficial López– dispara ráfagas de su ametralladora a Medina, el Rato Cuervo, los vigilantes y el juez, cómplices del negocio, en una “escena memorable” de cuerpos trozados y litros de sangre regando el puticlub infecto. Finalmente, con pasaporte y pasaje conseguidos por el mismo López, consigue salir del país hacia Madrid.

El argumento se liga a referentes geográficos y sociales verificables y a un tema político de gran actualidad y repercusión mediática, de modo tal que el texto podría ubicarse en el mapa de las ficciones argentinas como *nouvelle* sobre la violencia de género, o más específicamente *nouvelle* sobre trata de personas. Sin embargo, *Le viste la cara a Dios* no puede ser leída solo como narrativa de violencia de género, porque allí la violencia no funciona únicamente como motivo de testimonio, o como tema-objeto de ficcionalización. La *nouvelle* se cons-

truye en el pasaje, especie de trance nunca concluido o definido del todo, entre la violencia como tema y la violencia como dispositivo de lenguaje. Es posible entonces deslindar distintas dimensiones del vínculo entre palabra y violencia. Por un lado, lo que el lenguaje tiene de violencia cuando se inscribe en los cuerpos con efectos concretos sobre las subjetividades, pero además su posibilidad contraria, el lenguaje como gesto de amparo y autoprotección. Por otro lado, la experiencia del mal radical como comunicación histórica impertinente, la palabra como impulso de sobrevivencia del testigo, la construcción de lo vivido como testimonio anómalo y la apuesta por la escritura ficcional.

Un momento central y bisagra del texto es cuando la protagonista tiene un alumbramiento divino, “ve la cara de Dios” en un instante de luz que condensa la energía radiante de todas las cosas buenas, donde la propia vida se le presenta en escenas que aparecen y refulgen. Luego la protagonista se entera de que esa experiencia recibe el nombre de epifanía y tiene una explicación científica, relacionada con un aumento del dióxido de carbono cuando se sufre un paro cardiorrespiratorio, y por tanto es una sensación bioquímica totalmente desligada de la intervención celestial. Sin embargo, Beya se burla de esta interpretación: “Qué pedazos de boludos”, se dice, algo de su experiencia mística y de su relación con Dios se escapa a las discursividades de la racionalidad científica. Este momento-condensación-epifanía también alumbra el modo de operar de la *nouvelle*: la escritura no pretende construir explicaciones pertinentes, descrece de la lógica y las certezas racionales, porque aspira a captar los modos en que se transita la vivencia desde la subjetividad y desde la corporalidad. De ahí los saltos temporales y el uso del anacronismo, si la comunicación entre situaciones históricas distintas y alejadas permite alumbrar la experiencia del mal radical. La intención de tender lazos entre la situación de trata y los campos de concentración-exterminio en el nazismo, visible ya desde el inicio del texto con el uso de un epígrafe de *La escritura o la vida* de Jorge Semprún, sobreviviente de Buchenwald, recorre todo el texto y se reactiva especialmente cuando

se imaginan las modalidades en situación de encierro y violencia: la vida a disposición del torturador, la inminencia de la muerte como destino manifiesto, la posibilidad del ser humano de adaptarse al mal, la increíble tendencia de la situación extrema a convertirse en hábito.

Hay dos límites que son muy difíciles de sostener pero que Beya se preocupa fuertemente de no franquear. Por un lado, el lazo afectivo con el torturador: la protagonista hace del odio un objeto de culto y cuidado, y se recuerda continuamente la diferencia entre participar como ejercicio de simulación e integrar verdaderamente la banda. Por otro lado, convertirse en una figura emparentada con “el musulmán en Auschwitz”. Según las formulaciones de Agamben, el musulmán era el prisionero que había abandonado cualquier esperanza, hombre momia o muerto vivo que parece haber perdido toda forma de voluntad o de conciencia. El musulmán es el punto en que, a pesar de mantener la apariencia de hombre, el hombre deja de ser humano. Entonces, lo que está en juego en la situación extrema es “seguir siendo o no un ser humano”, convertirse o no en un musulmán (2010: 56). Este es el umbral que Beya avizora –cuando ve los cuerpos zombis de sus compañeras, que “parecen muertas vivas con sus lentes de contacto colores fluorescentes y con la merca en las venas y llenas de lastimaduras en la carne que no sienten” (Cabezón Cámara, 2011: 14)– y que, aun cuando admite múltiples transformaciones, se resguarda de cruzar; puede atravesar los más diversos estados en el impulso de su potencia de cambio, pero mantiene siempre como límite la posibilidad de transformarse en una muerta-viva. Su metamorfosis constante no olvida nunca la apuesta por conservar ese resto de humanidad, por seguir siendo un ser humano.

Siguiendo a Primo Levi, Agamben recuerda que son los musulmanes, los hundidos, los que tienen la condición de testigo integral. Los que han sido destruidos y han tocado fondo son los que podrían dar testimonio del campo, pero aquí se presenta una paradoja porque ese testimonio toca su imposibilidad, “los mejores han muerto todos” dice Levi. Si las compañeras zombis, pura carne lacerada, sin concien-

cia ni impulso ni voluntad, probablemente hayan perdido el poder de observar, de recordar o de expresarse, o hayan muerto todas, entonces la voz de las sobrevivientes debe hacerse cargo del relato. El convertirse en testigo puede ser según Agamben una de las razones que impulsan a un deportado a sobrevivir (2010: 13). Beya se empodera para vengarse, hace justicia por mano propia donde el Estado ausente no protege y donde se licúan los sistemas de legalidad. Pero además sobrevive y huye para dar testimonio del horror, para poner las palabras allí donde la memoria se llena de vacíos porque sus compañeras se han quedado sin habla, convertidas en momias o fantasmas.

La especificidad del testimonio consiste en que la aserción de realidad es inseparable de su acoplamiento con la autodesignación del sujeto que atestigua. De allí procede, según Ricoeur, la fórmula tipo del testimonio “yo estaba allí”, emplazada en el uso de un triple deíctico: la primera persona del singular, el tiempo pasado del verbo y la mención del allí respecto al aquí (2013: 211). Esa autodesignación, además, se inscribe en un intercambio que insta una situación dialogal: el testigo pide ser escuchado y ser creído (212). Considerando estos parámetros, el relato de Beya no puede sino ser un testimonio anómalo, que implica la dislocación de los modos discursivos y del pacto de persona para realizar un relato de su experiencia, transitar un distanciamiento que lo libere del sí mismo, que le permita ver la situación extrema como si la estuviera viviendo otro, o el propio yo en otro momento y lugar, devenido extraño y ajeno. Este desacoplamiento del yo, que funciona en sentido inverso al dispositivo de autodesignación que postula Ricoeur, puede pensarse en continuidad con esos momentos en que la protagonista experimenta un desdoblamiento como modo de neutralizar el sufrimiento:

lo ves todo muy arriba, ahí está tu cama, ahí tu cuerpo debajo de otro, ahí tu garganta aullando, ahí abajo y desde ahí o más bien desde allá arriba, lo único que te une a vos es una línea de plata (Cabezón Cámara, 2011: 16).

La voz que testimonia es una segunda persona que interpela a Beya haciendo el relato retrospectivo de su vida en cautiverio. La situación dialogal también se complejiza porque el interlocutor es, en la instancia más inmediata, la misma Beya, y luego los lectores por ubicarse en situación de empatía y proximidad con la protagonista cuando es interpelada por la voz narradora. La voz en esta segunda persona, lejos de las condolencias de una víctima, se construye como un decir logorreico y exacerbado que no da respiro, que se permite las mixturas más impertinentes. Lo culto y lo popular, el lenguaje cuidado y el más prosaico, lo coloquial y lo hiperescrito, todos los registros, todas las zonas de la cultura, todos los matices participan en el tramado de este testimonio cantado que arrastra un impulso de afrenta y dolor. La voz narradora no remite a una ubicación fija—“la mención del allí respecto al aquí” que formula Ricoeur— es una voz fuera de foco y lugar, que ha podido verlo todo, que esboza ciertas caracterizaciones con tono de generalidad —por ejemplo, las del torturador y del torturado—, que puede hacer saltos temporales y anticipaciones del devenir de los acontecimientos, que sabe más que la protagonista al momento de los hechos porque ha logrado atravesar la vivencia y transformarla en historia. Para consumir el relato y dar testimonio del horror ha sido necesario dejar de ser tan yo —la chica de clase media de pueblo convertida en Beya durmiente, en víctima, en prisionera, en torturada—, renunciar a los roles prefijados, a las discursividades pautadas y a la subjetividad en lo que tiene de compacta; pasar por esta posibilidad del sujeto desujetado, locuaz e irreverente. Un sujeto que ha visto la cara del mal en los ojos fantasmales de sus compañeras zombis, que ha visto de frente al musulmán temiendo convertirse en él, intuye que la experiencia solo puede ser contada por un habla impura, atrocemente descarriada.

Por otra parte, la secuencia de hechos, para lograr ser transmitida, se presenta como “una secuencia de figuras” (White, 2010 y Butler, 2014), o más bien como la secuenciación de una misma figura predominante: la transmutación, que reaparece bajo diversas formas

dejando ver sus resonancias en varias dimensiones. La transmutación organiza las temporalidades, cuando los traumas del pasado se transforman en la lente que permite narrar las violencias del presente. El relato decide calcar la violencia de género, la cacería, laceración y tortura de los cuerpos de las mujeres, sobre la violencia de la última dictadura cívico-militar argentina y la experiencia de los campos de concentración del Holocausto. Las metáforas, las imágenes y los nombres que sirvieron para contar los horrores de la historia reciente argentina y de la Alemania nazi transmigran para decir la violencia sobre los cuerpos de las mujeres, eclipsando la distancia histórica entre lo pasado y lo actual, o transmutando la secuencia de figuras de relatos anteriores para figurar la dimensión afectiva y vivencial de los acontecimientos presentes.

Además, la figura de la transmutación permite pensar la subjetividad de la protagonista. La iniciación en el puticlub implica un ablandamiento del cuerpo a fuerza de golpes, un aprendizaje del trabajo a partir de la violación reiterada, pero también un bautismo y un nuevo nombre:

Te enguascaron, te domaron, te peinaron para adentro y te hicieron el ablande: ahí aprendiste a los gritos nuevo nombre y apellido y te hicieron pura carne a fuerza de golpe y pija y así empezaste a saber que en el centro de ese antro lo que sos iba a ser muerto (Cabezón Cámara, 2011: 6).

El disciplinamiento del cuerpo implica arrebatar la subjetividad tal como es narrada. “La tortura tiene diccionario propio” (Cabezón Cámara, 2011: 7), se dice en la *nouvelle*: los modos de contarse del torturado comienzan a ser minados por la voz del torturador y el nombre de cada cosa se enferma de podredumbre. Despojada la identidad de ciertos atributos permanentes que permitirían reconocerla, la protagonista se ve impulsada al suceder constante de múltiples mutaciones. Así se vuelve “medio transformer” (Cabezón Cámara, 2011:

11): vegetal, madre, monstruo, sadomasoquista, heroína cinematográfica, santa peregrina. La trayectoria impredecible de Beya pone en primer plano el poder de cambio y la intensidad virtual de una vida desustancializada y abierta, diferente a cada momento (Giorgi y Rodríguez, 2009), y que ensaya la transmutación como ejercicio de sobrevivencia. La protagonista le reza a Dios repetidamente y, en el acontecer de esa reiteración, las oraciones se transforman en mantra. Con el recitado, el sonido va adquiriendo tal fuerza que se impone ante la disposición de los sentidos y el ritmo de la palabra mística permite auto acunarse como ritual de salvación.

Coda

En los debates sobre la posibilidad de testificar la sustancia del mal radical—sobre los límites de la representación, la idea de lo inimaginable, indecible, impensable o irrepresentable—, Jacques Rancière intervenía para afirmar que la experiencia extrema de lo inhumano no conoce la imposibilidad de representación ni la especificidad de una lengua particular. Acercaba *La condición humana* de Robert Antelme y el film *Shoah* de Lanzmann a experiencias artísticas, a escrituras literarias para corroborar que no hay irrepresentable como propiedad del acontecimiento; que éste por sí solo no impone ni prohíbe ningún medio: “No hay lengua propia del testimonio” (2011: 134). Rancière habilita así múltiples posibilidades al discurso testimonial, a las relaciones que pueden establecerse entre hechos reales y ficcionales y a los juegos respecto de la figura del testigo. Yendo aún más lejos, Hayden White, en “Realismo figural en la literatura testimonial”, coloca la escritura de Levi en el centro de la pregunta, de carácter teórico, por la forma correcta de escribir sobre el Holocausto. Según White, Levi “retoma las eternas distinciones que han plagado el discurso teórico desde Platón: distinciones tales como prosa y expresión poética, lenguaje literal(ístico) y figurativo, eventos reales e imaginarios, realidad

y ficción” (2010: 186). Pero lo interesante del análisis de White es que observa una contradicción entre lo que Levi pretende para su escritura y lo que efectivamente sucede en la *Trilogía de Auschwitz*. Mientras Levi “transforma la cuestión del estilo en un asunto ético” y hace manifiesta su obsesión por mantener un poder de observación objetiva, una racionalidad de juicio y una claridad de expresión que condena cualquier tipo de exceso retórico, sus propias prácticas de escritura se oponen a estos declarados deseos (2010: 186). White, a partir del análisis de *Si esto es un hombre*, postula que la escritura de Levi es

desde el principio hasta el fin, sistemáticamente (y brillantemente) figurativa y, lejos de estar desprovista de ornamentos y adornos retóricos, constituye un modelo de cómo un modo de escritura específicamente literario puede intensificar tanto las valencias referenciales como las semánticas de un discurso factual (2010: 187; bastardilla en el original).

También Judith Butler (2014) participa en este debate cuando recupera el análisis de White y, en la misma dirección, afirma que la tarea presente en el testimonio no es meramente la de transmitir una secuencia de acontecimientos, sino más bien presentar el sentido de los acontecimientos en cuestión, incluso cuando los acontecimientos producen una crisis de la actividad creadora de sentido. Según Butler, no hay comunicación si el modo en que se transmiten los acontecimientos pretende separar su ocurrencia de sus dimensiones afectivas y psíquicas, y aquí retoma la tesis de White para postular que las narraciones suelen apoyarse en “figuras” para transmitir esa realidad afectiva. En este sentido, Butler concluye que “una secuencia de figuras a veces puede ser más importante que una secuencia de hechos”, y que “bien es posible que ninguna comunicación de hechos pueda tener lugar sin alguna aserción lingüística que descansa en alguna medida en la figuración” (2014: 37-38).

Tanto Julián López como Cabezón Cámara han apostado por el cruce entre ficción y prosa poética. Quizás sea en esa apuesta donde puede leerse el sentido de la cita-faro de Semprún que, si aparece antes de dar inicio al canto furioso del testigo en *Le viste la cara a Dios*, también parece iluminar el texto de López. En *La escritura y la vida* los prisioneros conversan sobre las posibilidades de convertir la vivencia del campo en relato, y uno de ellos dice que seguramente serán abundantes los testimonios, los documentos, los eruditos análisis de los historiadores, allí todo se dirá y todo será verdad, pero sin embargo “faltará la verdad esencial, aquella que jamás ninguna reconstrucción histórica podrá alcanzar, por perfecta y omnicomprendida que sea [...] la verdad esencial de la experiencia no es transmisible... O, mejor dicho, solo lo es mediante la escritura literaria...” (Semprún, 2004: 141).

Ya Mariana Eva Pérez, Raquel Robles o Félix Bruzzone cuestionaban de diferentes maneras la economía del testimonio poniéndola en tensión con el valor estético que pretenden alcanzar sus producciones.¹⁰ Este terreno abierto por los textos de hijos –que legitima el pacto ambiguo de la autoficción (Alberca, 2007; Arfuch, 2015) o una “expresividad no solo potenciada por la condición de hijo sino también por la poética del relato y por el campo intelectual que lo autoriza” (Nofal, 2015)– parece posibilitar o favorecer la emergencia de estos testimonios diferidos de los escritores prójimos, como *Una muchacha muy bella* y *Le viste la cara a Dios*: escrituras ficcionales que se construyen de manera oblicua (a través de la dinámica del entrever o de la contigüidad y superposición) pero en proximidad con la experiencia de los hijos de desaparecidos y de las mujeres víctimas de trata. Es-

10 “Sabendo que iba a ser leído en clave testimonial, me interesaba entonces seducir, despistar, jugar a qué es verdad y qué no lo es, qué es fantasía, qué es exageración, qué es ese plus de 110% verdad que promete el subtítulo de mi libro”, dice Pérez (2012b). En una dirección semejante plantea Bruzzone (2014): “Para un hijo de desaparecidos hay una falta de datos certeros sobre los ‘70 que sólo pueden recrearse a partir de la ficción. El hijo de desaparecidos es el que tiene que lidiar con todo eso, con un pasado que se le escapa, con algo que no se tiene, que no se vivió. Hay un gran vacío alrededor. Pero esa falta de datos servía para inventar cosas, como si fuera una plataforma literaria para construir la identidad de los personajes”.

crituras también que juegan con las posibilidades de un testimonio anómalo al dislocar sus características predominantes, y, frente a la exposición clara, diáfana y transparente que éste pretende, optan por una estética fundada en el exceso retórico y los usos de la figuración.

Bibliografía

- Agamben, G. (2010). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo (Homo Sacer III)*. Valencia: Pre-textos.
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Alcoba, L. (2008). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.
- Arfuch, L. (2015). "Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura". *Revista Kamchatka*, 6, 817-834.
- Basile, T. (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: EDUVIM.
- Brizuela, L. (2012). *Una misma noche*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Bruzzone, F. (2014) "Recrear los '70. Ficción y origen en la narrativa de Félix Bruzzone". Entrevista de Manuel Mannarino <http://www.archivoinfojus.gob.ar/nacionales/ficcion-y-origen-en-la-narrativa-de-felix-bruzzone-3013.html>
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2014). *¿A quién le pertenece Kafka? y otros ensayos*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Cabezón Cámara, G. (2011). *Le viste la cara a Dios*. Barcelona: Siguel leyendo.
- Cabezón Cámara, G. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura RandomHouse.
- Cabezón Cámara, G. y Echeverría, I. (2013). *Beya (Le viste la cara a Dios)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Chiani, M., H. Pas, S. Sánchez (2014) *Dossier "Algunas coordenadas (más) sobre narrativa argentina del presente"*. *Katatay Revista crítica de literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Ediciones Katatay, pp.6-79.

- Dalmaroni, M. (2004). *La palabra justa: literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Santiago de Chile: RILEditores.
- Drucaroff, E. (2018). "El quiebre en la posdictadura: narrativas del sinceramiento". En Monteleone, J. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina 12. Una literatura en aflicción* (pp. 287-315) [dirección general: Noé Jitrik]. Buenos Aires: EMECÉ.
- Enríquez, M. (2015). *Chicos que vuelven*. Villa María: Eduvim.
- Enríquez, M. (2016) *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama.
- Enríquez, M. (2016) *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama
- Giorgi, G. (2016). "Las vueltas de lo precario". En Dahbar, V., Canseco, A. y Song, E. (comps.) *¿Qué hacemos con las normas que nos hacen?* (pp. 7-11). Córdoba: Sexualidades doctas.
- Giorgi, G. y Rodríguez, F. (2009). "Prólogo". En *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 9-34). Buenos Aires: Paidós.
- Gramuglio, M. T. (2002). "Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar". *Punto de vista*, 74, 9-14.
- Kohan, M. (2014). "Cosa de niños". *Estudios de Teoría Literaria*, 3 (6), 17-21.
- López, J. (2013a). *Una muchacha muy bella*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- López, J. (2013b). "La aparición de la novela más que una catarsis fue una reparación", Entrevista de Natalia Páez. *Tiempo Argentino*, 2 de agosto.
- Nietzsche, F. (1999). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida. II Intempestiva*. Traducción y notas de G. Cano. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nofal, R. (2015). "Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura". *Revista Kamchatka*, 6, 835-851.
- Pauls, A. (2007). *Historia del llanto. Un testimonio*. Barcelona: Anagrama Narrativas Hispánicas.

- Pauls, A. (2010). *Historia del pelo*. Barcelona: Anagrama Narrativas Hispánicas.
- Pauls, A. (2013a). “Plata quemada”. Entrevista de Fernando Bogado. *Página 12, Radar Libros*, 31 de marzo.
- Pauls, A. (2013b). *Historia del dinero*. Barcelona: Anagrama Narrativas Hispánicas.
- Perez, M. E. (2012). *Diario de una princesa montonera. 110 % verdad*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ricoeur, P. (2013). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Robles, R. (2013). *Pequeños combatientes*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Semprún, J. (2004). *La escritura o la vida*. Buenos Aires: Tusquets.
- White, H. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires: Prometeo.

Autores

Ana María Amar Sánchez es Doctora en Letras (UBA). Catedrática emérita de Literatura Latinoamericana y Teoría Literaria en la Universidad de California-Irvine. Autora de *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura* ([1992] 2008, Ed. De la Flor), *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas* ([2000] 2017, Almenara), e *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores* (2010, Anthropos).

Claudia Bacci es Socióloga y Magister en Investigación en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires/UBA). Docente de grado en la Carrera de Sociología (UBA) y en la Maestría en Historia y Memoria (Universidad Nacional de La Plata). Investigadora en el Proyecto UBACyT “Pasado/Presente: Afectos, testimonios y archivos en la cultura argentina contemporánea” (IEGE-UBA) e integrante del Grupo de Estudios sobre Feminismos en América Latina del Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe (IEALC-UBA).

Teresa Basile es Doctora en Letras, profesora de Literatura Latinoamericana en la Universidad Nacional de La Plata y Magister en Letras Hispánicas por la Universidad de Mar del Plata-Argentina. Directora (2018-) del Centro de Teoría y Crítica Literaria (UNLP). Vicepresidenta del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI) de la Universidad de Pittsburgh (2016-2020). Ha publicado *El desarme de Calibán. Debates culturales y diseños literarios en la posdictadura uruguaya* (Pittsburgh, 2018) e *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS* (2019).

Miriam Chiani es Doctora, Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, donde ha ejercido los cargos de Directora del Departamento de Letras y Directora del Centro de Teoría y Crítica Literarias, IdHICS – UNLP/CONICET. Actualmente se desempeña como Profesora de Teoría literaria. Investiga temas y problemas de literatura argentina de la posdictadura. Ha publicado *Cuadernos de Teoría* (Ed. Al Margen, 2014); *Escrituras compuestas: letras, ciencia, artes. Sobre Silvina Ocampo, Arturo Carrera, Juana Bignozzi, Marcelo Cohen* (Ediciones Katatay, 2014); *Intensa brevedad. Microrrelato y ELSE* (Chiani, Miriam y Ana Principi eds., EDULP/EUDEBA 2017).

Victoria Daona es Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS) y el Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES); Magister en Ciencias Sociales (UNGS-IDES) y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán (UNT). Desde 2007 trabaja temas vinculados a las memorias de la represión en el Cono Sur, sus representaciones, poéticas e imaginarios. Actualmente es Investigadora y Entrevistadora del Archivo Oral de Memoria Abierta y Secretaria de la Comisión Directa del Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES).

María Laura de Arriba es Doctora en Letras y se desempeña como investigadora y profesora asociada en la Universidad Nacional de Tucumán (Argentina). Ha dictado cursos y conferencias en diversas universidades norteamericanas y europeas y publicado en 2018, además de numerosos artículos y capítulos de libros, el volumen *La invención de sí. Escritura autobiográfica en Latinoamérica (siglos XIX y XX)* en la editorial Katatay.

Cecilia González es catedrática de Estudios Latinoamericanos en la Universidad Bordeaux Montaigne. En 2013 obtuvo su tesis post-doctoral en la Universidad Paris 8, con la presentación del ensayo *Figuras de la militancia. “Los 70” contados por la literatura y el cine argentino contemporáneos*. Entre sus publicaciones recientes figura el volumen *Militancias radicales. Narrar los 60 y 70 desde el siglo XXI* (coeditado con A. Sarria Buil).

Ramón Inama se encuentra realizando la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Integrante del Proyecto de investigación “Violencia, literatura y memoria en el campo latinoamericano de las últimas décadas” dirigido por Teresa Basile y Miriam Chiani. Miembro fundador de H.I.J.O.S. La Plata. Columnista literario en el programa de radio *HIJOS de 30.000*, emitido en la FM 107.5 – Radio Universidad de La Plata.

Susana G. Kaufman es egresada y docente de grado y postgrado en la Facultad de Psicología de la UBA. (1967-2016). Especialización de post-grado en Psicología clínica de Niños. Psicóloga concurrente del Servicio de Psicopatología del Policlínico de Lanús hasta 1974 y coordinadora del sector de Adolescentes en el Centro de Salud n° 2 de

la Ciudad de Buenos Aires hasta 1976. Miembro del staff docente del Programa Internacional de Estudios de Memoria en el Cono Sud, a cargo de Elizabeth Jelin (1999-2004), y parte del colectivo fundador del Núcleo de Estudios sobre Memoria (IDES-CABA). Investigadora en temas de subjetividad y memoria, y autora de ensayos y artículos sobre los procesos de construcción de memorias y violencias políticas.

Rodrigo Montenegro es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Jefe de Trabajos Prácticos en la asignatura “Teoría y Crítica Literarias I”, Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Becario Postdoctoral del CONICET. Integrante de proyectos de investigación radicados en el Centro de Letras Hispanoamericanas (FaH-UNMDP) y el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (FaHCE-UNLP).

Fernando Reati enseña narrativa latinoamericana en Georgia State University (Atlanta) con énfasis en literatura argentina de la pos-dictadura, representaciones del trauma y políticas de la memoria. Autor de *Nombrar lo innombrable: Violencia política y novela argentina, 1975-1985* (1992); *Postales del porvenir: La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal, 1985-1999* (2006); y, con Mario Villani, *Desaparecido. Memorias de un cautiverio (Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA)* (2011).

Susana Rosano es Profesora adjunta de Literatura Iberoamericana II en la Universidad Nacional de Rosario e investigadora del IECH-UNR-Conicet (Argentina). Es Doctora en Literatura latinoamericana por la Universidad de Pittsburgh. Publicó *Eva Perón. Imaginario populista y representación* (Beatriz Viterbo, 2006) y numerosos artículos en revistas académicas y capítulos de libros de Argentina,

Estados Unidos y Europa. Se especializa en la relación entre literatura y política, y en cuestiones de memoria reciente en el Cono Sur.

Silvina Sánchez es Profesora en Letras (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Nacional de La Plata) y actualmente se encuentra finalizando su tesis de Doctorado (UNLP). Se especializa en narrativa argentina de las últimas décadas y su investigación aborda los cruces entre literatura y neoliberalismo. Es ayudante diplomada de Teoría Literaria I de la carrera de Letras (UNLP).

María A. Semilla Durán es Licenciada en Letras en la Universidad Nacional del Sur (Argentina); Doctora en Filología Hispánica de la Universidad Central de Barcelona (España) y Doctora en Estudios Ibéricos de la Université de Provence, Aix en Provence (Francia). Habilitada a dirigir Investigación (HDR) por la Universidad de Burdeos, Francia. Profesora emérita honoraria de Literatura y Civilización Latinoamericana en la Universidad Lumière Lyon 2, Francia. Especialista en literatura latinoamericana y española del siglo XX y XXI, ha estudiado particularmente el género autobiográfico, la literatura testimonial y las problemáticas de la memoria. Ha publicado más de cien artículos, dos libros y dirigido 13 publicaciones colectivas en América Latina y Europa.

Paula Simón es Investigadora Adjunta del CONICET con sede de trabajo en el Centro de Literatura Comparada (Universidad Nacional de Cuyo). Forma parte de la cátedra de Literatura Comparada de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo. Sus temas de investigación giran en torno a la literatura testimonial concentracionaria europea y latinoamericana (siglos XX y XXI), a la literatura del exilio y a las relaciones entre literatura y memoria. Es autora del libro *La escritura*

de las alambradas. Exilio y memoria en los testimonios españoles sobre los campos de concentración franceses (2012).

Eugenia Straccali es docente de Teoría Literaria II en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP) e investigadora del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Compiló el *Atlas de la poesía argentina 1* (2017) y el *Atlas de la poesía argentina 2* (2019). Coordinó la *Antología Federal de la Provincia de Buenos Aires* organizada por el CFI 8 (2019).

¿En qué medida el testimonio sobre la historia reciente, producido en la caldera del Cono Sur, redefine al género? ¿Podemos hablar de un giro en las escrituras testimoniales de América Latina que ahora se enuncian desde la matriz de los derechos humanos? ¿O acaso postular una segunda reinstitucionalización de este género, luego de su primera canonización en 1970 por Casa de las Américas bajo el contexto de la revolución cubana?

Los trabajos de este volumen permiten leer un enriquecedor debate en torno al testimonio actual. La primera sección ofrece un conjunto de perspectivas teóricas provenientes de la filosofía, el psicoanálisis, los estudios culturales y la crítica literaria, para observar desde diferentes ángulos la naturaleza, las figuras, variantes y problemas del testimonio en el campo latinoamericano y argentino, desde sus configuraciones clásicas hasta los índices de su deconstrucción. Otra zona concentra trabajos que abren el testimonio a circuitos más específicos: ya a diferentes ámbitos institucionales (prisión, escena judicial, arte) y a géneros discursivos (cartas, novelas, teatro) por los que éste circula, ya a las determinaciones que le confiere el género sexual. Finalmente, un tercer núcleo reúne los artículos que contemplan las singulares tensiones político/estéticas características de la producción de la segunda generación –es decir, tanto de los “hijos de” las víctimas de la dictadura como de sus coetáneos o prójimos.

Teresa Basile es Doctora en Letras, Profesora de Literatura Latinoamericana en la Universidad Nacional de La Plata y Magister en Letras Hispánicas por la Universidad de Mar del Plata. Directora (2018) del Centro de Teoría y Crítica Literaria y miembro asesor de la Maestría en Historia y Memoria (UNLP). Vicepresidenta del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IIL) de la Universidad de Pittsburgh (2016-2020). Sus trabajos abordan el vínculo entre violencia, literatura y memoria en América Latina. Ha publicado *El desarme de Calibán. Debates culturales y diseños literarios en la posdictadura uruguaya* (Pittsburgh, 2018) e *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS* (EDUVIM, 2019).

Miriam Chiani es Doctora, Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, donde ha ejercido los cargos de Directora del Departamento de Letras y Directora del Centro de Teoría y Crítica Literarias, IdHICS (UNLP/CONICET). Actualmente se desempeña como Profesora de Teoría literaria. Investiga temas y problemas de literatura argentina de la posdictadura. Publicó *Cuadernos de Teoría* (Ed. Al Margen, 2014); *Escrituras compuestas: letras, ciencia, artes. Sobre Silvina Ocampo, Arturo Carrera, Juana Bignozzi, Marcelo Cohen* (Ediciones Katatay, 2014); *Intensa brevedad. Microrrelato y ELSE* (Chiani, Miriam y Ana Príncipi eds., EDULP/EUDEBA 2017).