

UniRío
editora



Reinvenciones de la memoria

Literatura y posdictadura

Silvina Barroso, Anahí Asquineyer
y José Di Marco (Comps.)

ISBN 978-987-688-529-4
e-book

Colección
Académico-Científica



Reinvenciones de la memoria : literatura y posdictadura / Silvina Barroso ... [et al.] ;
compilación de Silvina Barroso ; Anahí Asquineyer ; José Di Marco. - 1a ed. -
Río Cuarto : UniRío Editora, 2023.
Libro digital, PDF - (Académico científica)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-688-529-4

1. Crítica Literaria. 2. Literatura Argentina. 3. Dictadura Militar. I. Barroso,
Silvina, comp. II. Asquineyer, Anahí, comp. III. Di Marco, José, comp.
CDD 860.9982

2023 © *UniRío editora*

Universidad Nacional de Río Cuarto
Ruta Nacional 36 km 601 – (X5804) Río Cuarto – Argentina
Tel.: 54 (358) 467 6309
editorial@rec.unrc.edu.ar
www.unirioeditora.com.ar

Primera edición: *junio de 2023*

ISBN 978-987-688-529-4

Esta publicación cuenta con los avales de
Prof. Elena Berruti (UNRC) y Prof. José Lissandrello (UNRC)



Este obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 2.5 Argentina.
<http://creativecommons.org/licenses/by/2.5/ar/deed.es> AR



Uni. Tres primeras letras de «Universidad».
Uso popular muy nuestro; la Uni.
Universidad del latín «universitas»
(personas dedicadas al ocio del saber),
se contextualiza para nosotros en nuestro anclaje territorial
y en la concepción de conocimientos y saberes contruidos
y compartidos socialmente.

El río. Celeste y Naranja. El agua y la arena de nuestro
Río Cuarto en constante confluencia y devenir.

La gota. El acento y el impacto visual: agua en un movimiento
de vuelo libre de un «nosotros».
Conocimiento que circula y calma la sed.

Consejo Editorial

Facultad de Agronomía y Veterinaria
Prof. Mercedes Ibañez y Prof. Alicia Carranza

Facultad de Ingeniería
Prof. Marcelo Alcoba

Facultad de Ciencias Económicas
Prof. Clara Sorondo

Biblioteca Central Juan Filloy
*Bibl. Claudia Rodríguez
y Prof. Mónica Torreta*

Facultad de Ciencias Exactas,
Físico-Químicas y Naturales
Prof. Sandra Miskoski

Secretaría Académica
*Prof. Pablo Pizzi
y Prof. Hugo Aguilar*

Facultad de Ciencias Humanas
Prof. Graciana Perez Zavala

Equipo Editorial

Secretario Académico:

Pablo Pizzi

Director:

Hugo Aguilar

Equipo:

*José Luis Ammann, Maximiliano Brito,
Ana Carolina Savino, Lara Oviedo, Roberto Guardia,
Marcela Rapetti y Daniel Ferniot*

Índice

Prólogo. <i>Anahí Asquineyer</i>	6
--	---

Memoria, arte contemporáneo y política

Memoria, posdictadura y duelo: una trama teórica posible <i>Silvina Barroso</i>	12
Memoria y posmemoria: el poder transgresor de la literatura <i>Pamela Ferrero Leban</i>	27
De los fulgores que persisten en las ruinas. Política y memoria en el arte y la literatura contemporáneos <i>José Di Marco</i>	35
Una lectura de los movimientos de economía popular (MEP) como continuidad del proyecto socio-político-económico clausurado por el golpe del '76 <i>Carla Borghi y Silvina Barroso</i>	58

Malvinas y literatura

Malvinas y literatura: desde <i>Los Pichiciegos</i> (1983) a <i>Ovejas</i> (2021) <i>Silvina Beatriz Barroso</i>	75
Malvinas como tópico en la ficción y en la cultura: dispositivos áulicos en la trama popular y desde un enfoque de derechos <i>Julietta Celucci</i>	86
Construcción de sentidos sobre Malvinas: entre la desmalvinización y la remalvinización <i>María Belén Urquiza</i>	100

Memorias y rememoraciones

Más allá del trauma, la herencia política en la literatura de hijos. <i>El Diario de una princesa montonera</i> , de Mariana Eva Pérez <i>Pablo Dema</i>	118
Un diálogo con fantasmas. <i>Los niños perdidos</i> de Laila Ripoll y las voces de la memoria de la época franquista <i>Adriana Milanesio</i>	137
Las cronotopías históricas en <i>Bien de frontera</i> , de Oliverio Coelho <i>Adriana Milanesio</i>	151
La escritura como modo de resignificar una ausencia que nunca fue presencia: una mirada desde la literatura <i>María Belén Urquiza</i>	161
Género de terror y literatura contemporánea: ¿claves emergentes para leer el pasado reciente? <i>Cristina Giacobone y Anahí Asquineyer</i>	169

Prólogo

Anahí Asquineyer

Los artículos que conforman este libro se proponen a la lectura como maneras alternativas para imaginar y reflexionar acerca de los pasados que se han hecho cuerpo (¿presente-futuro?) en relatos, en preguntas, en reflexiones e hipótesis acerca de las maneras de hacer literaturas y memorias.

Nelly Richards en *La insubordinación de los signos* (1994) define al pasado como “[...] un campo de citas atravesado tanto por la continuidad (las formas de suponer e imponer una idea de sucesión) como por las discontinuidades: por los cortes que interrumpen la dependencia de esa sucesión a una cronología predeterminada”. Desde esta concepción, podemos atribuirle a la ficción, a la literatura que hace memoria, la capacidad para destrabar los nudos de temporalidad que generan una reformulación heterodoxa de la continuidad; podríamos decir que la literatura puede hacer flagrante las temporalidades en discordia. Los artículos aquí reunidos construyen perspectivas críticas, en el sentido de que se dejan interpelar por las “impurezas del recuerdo”, por las memorias no linealmente significadas, para inscribirse en los intersticios, en las roturas de las supuestas hegemonías del pasado.

Cada artículo, de manera diferente, se propone indagar, cuestionar, interpretar esas fronteras, esos momentos de inflexión entre pasado y futuro que se manifiestan en el presente, en nuestro presente. La posdictadura se constituye, así, como un topos argumentativo para estos ensayos que abordan literaturas y memorias. La posdictadura, como una opción crítica, se lee como un efecto permanente y difuso, hecho de suturas, de ensambles, de jirones de discursos diversos superpuestos, discontinuos y lineales. Desde estas configuraciones de sentidos, los textos que se proponen aquí se pueden leer como una manera de duelar el duelo, de inscribir las memorias en el hoy con sus fantasmas, espectros y temporalidades en conflicto.

Construimos tres ejes de lectura que permiten contener los artículos según sea la manera en que ensayan respuestas a la relación: memorias, arte contemporáneo y política como militancia; memorias y rememoraciones; y memorias y Malvinas. Estos ejes se implican en más de una manera, sólo son una arbitrariedad para guiar al futuro lector. Para introducirnos en los artículos críticos de este libro, en “Memoria, posdictadura y duelo: una trama teórica posible” (pp. 12-26), Silvina Barroso configura una trama teórica que nos permite pensar la memoria como un horizonte interpretativo que permea a las prácticas y discursos académicos, estéticos, intelectuales, retóricos y artísticos. También desde la conformación de esta trama la autora se posiciona ética y políticamente dispuesta a trazar, pero también a revisar, las coordenadas que guían el abordaje de las memorias en los sucesivos contextos de la posdictadura y en la reconfiguración categorial de la misma.

Memorias: el arte contemporáneo y la política como militancia

Pamela Ferrero Lebán reflexiona en su artículo sobre la construcción social y narrativa de la memoria (“Memoria y posmemoria: el poder transgresor de la literatura”, pp. 27-34). A partir de las perspectivas de autores como Ricoeur, Todorov y Jelin la autora relaciona los usos de la memoria con la literatura y advierte acerca de su relevancia simbólica.

El texto de José Di Marco se conecta reflexivamente con el desafío de conceptualizar los modos de presentizar el pasado (“De los fulgores que persisten en las ruinas. Política y memoria en el arte y la literatura contemporáneos”, pp. 35-57). A partir de la pregunta de Agamben: “¿Qué

es lo contemporáneo?”, inicia un recorrido teórico que explica qué hay en el arte de anacrónico e intempestivo en este estado de la cultura en el contexto del capitalismo tardío.

El artículo de Carla Borghi y Silvina Barroso (“Una lectura de los movimientos de economía popular (MEP) como continuidad del proyecto socio-político-económico clausurado por el golpe del ‘76”, pp. 58-73) aborda el programa político de dos de las organizaciones más representativas de la resistencia combativa de los 70: Montoneros y el partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP). Este recorrido rastrea qué cosmovisiones, miradas sobre la realidad propuestas por estas organizaciones opositoras al régimen dictatorial, lograron trascender y encarnar a modo de rastros espectrales (Derrida 1995) en las organizaciones de la economía popular actuales. Entienden, las autoras, que este diálogo propone una alternativa y una oposición con los modos de producción y distribución neoliberales, ya que estas organizaciones populares parecen reivindicar las promesas incumplidas de los movimientos políticos de los sesenta y setenta.

Memorias y Malvinas

“Malvinas y literatura: desde *Los Pichiciegos* (1983) a *Ovejas* (2021)”, el artículo de Silvina Barroso (pp. 75-85) sistematiza un recorrido de interpretación propio y del grupo de investigación acerca de un mojón clave en el hacer memorias: Malvinas y la guerra. La literatura de Malvinas se instala en las fisuras de un campo discursivo bélico triunfalista, nacionalista estatal y la contundencia de la derrota, de las pérdidas; de allí que resuelve sus formas narrativas en clave de parodia, farsa, tragedia, inversión de los regímenes de seriedad. ¿Será por eso que Malvinas siempre vuelve o nunca se fue? ¿Será que esta literatura ha transformado sus maneras de representación literarias en citas de sí misma que se reproducen más allá de sus obras de fundación y de su contexto de emergencia?

Desde esta visión acerca de la literatura que aborda la guerra de Malvinas, Julieta Celucci se introduce en el campo de la educación para integrar la lectura literaria y la revisión crítica del pasado reciente (“Malvinas como tópico en la ficción y en la cultura: dispositivos aúlicos en la trama popular y desde un enfoque de derechos”, pp. 86-99). Con

esta articulación indaga en la mediación de la experiencia lectora de ficciones y relatos de la cultura en torno de la guerra de Malvinas en la escuela secundaria, en la ciudad de Río Cuarto, Córdoba. A partir del hacer concreto de educar en territorio, la autora provoca y construye la imaginación literaria de sus estudiantes y se vale para hacerlo con herramientas de la educación popular y las propias de la educación literaria.

Belén Urquiza, en un primer texto, propone la construcción de un corpus literario que articula el discurso crítico con el discurso histórico que recupera el acontecimiento de la guerra de Malvinas para leer significaciones del presente (“Construcción de sentidos sobre Malvinas: entre la desmalvinización y la remalvinización”, pp. 100-116). Dicho corpus, integrado por novelas, se lee en diálogo con las políticas de desmalvinización del primer gobierno de Menem y desde las políticas de remalvinización del gobierno de Cristina Fernández de Kirchner. Ese diálogo se propone revisar los modos de narrar literarios y sus maneras de interpelar o no el discurso oficial de su época.

Memorias y rememoraciones

¿Cómo se hacen carne, dolor, identidades contemporáneas los pasados?
¿Qué relatos, qué sueños truncados emergen en las literaturas actuales que rememoran el pasado? ¿Qué se hace con el pasado?

La propuesta de Pablo Dema gira en torno de poner en discusión la hipótesis de que cierta literatura de HIJOS puede ser leída más allá del trauma por la desaparición de sus padres (“Más allá del trauma, la herencia política en la literatura de hijos. *El diario de una Princesa Montonera*, de Mariana Eva Pérez”, pp. 118-136). Desde la obra de Mariana Eva Pérez, *Una princesa montonera*, Dema dialoga con otras obras del corpus literario de HIJOS. Esta trama dialógica le permite al autor leer, por un lado, la configuración singular del personaje de *Una princesa montonera* y, por otro, la construcción de una herencia política que surge de los valores legados por sus padres.

Dice Adriana Milanés en su texto (“Un diálogo con fantasmas. *Los niños perdidos* de Laura Ripoll y las voces de la memoria de la época franquista”, pp. 137-150): “Los niños perdidos del franquismo han sido fantasmas para la sociedad española incluso manteniendo su corporeidad”. La autora aborda la obra teatral de la española Laila Ripoll *Los*

niños perdidos. Milanesio lee, desde la obra, cómo opera la construcción del trauma generacional —la escenificación de niños fantasmas— y desde allí cómo la literatura puede habilitar al diálogo social sobre el trauma transgeneracional en la sociedad contemporánea española.

Milanesio, en un segundo artículo, usa la categoría teórica de cronotopo para leer la novela de Oliverio Cohelo *Bien de frontera* (“Las cronotopías históricas en *Bien de frontera*, de Oliverio Cohelo”, pp. 151-160). Desde esa categoría, la autora va a construir a la última dictadura cívico militar como rastros espectrales cuyos efectos devastadores toman forma en la crueldad del capitalismo contemporáneo y se hacen cuerpo en la intimidad individual del personaje y la trama social que lo contiene.

Belén Urquiza se pregunta en su texto sobre cómo significar la ausencia de lo que nunca fue presencia y cómo la literatura se hace cargo de esta contradicción (“La literatura como modo de significar una ausencia que nunca fue presencia: una mirada desde la literatura”, pp. 161-168). La autora va a abordar *Los que volvieron* de Mária Averbach y *Nadar de pie* de Sandra Comino en esa clave dialéctica del hacer memoria: preguntarse, desde estas novelas, si la escritura literaria construye presencia que se ancla en la memoria social compartida y de qué modo lo hace.

El artículo de Cristina Giacobone y Anahí Asquineyer (“Género de terror y literatura contemporánea: ¿claves emergentes para leer el pasado reciente?”, pp. 169-185) gira en torno a la relación entre el género gótico, el terror político y cierta literatura contemporánea. Las autoras indagan el uso del gótico en dos obras de Mariana Enríquez, *Los peligros de fumar en la cama* y *Nuestra parte de noche*, y en la antología de cuentos de Luciano Lamberti *La casa de los eucaliptus*. Esa lectura del género de terror habilita significar reactualizaciones de tradiciones de lectura de lo político en la literatura argentina y de sentidos en torno al pasado reciente y su pervivencia en el presente.

Referencias bibliográficas

Richards, N. (1994). *La insubordinación de los signos. Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Editorial Cuarto propio.

**Memoria, arte contemporáneo
y política**

Memoria, posdictadura y duelo: una trama teórica posible

Silvina Barroso

Pensar la memoria, constituir las prácticas de memoria y su derrotero académico, estético, intelectual, retórico, artístico en un objeto de indagación —y reflexión— conceptual y teórica implica asumir un posicionamiento ético y político dispuesto a trazar, pero también a revisar, las coordenadas que guían su abordaje en los sucesivos contextos de la posdictadura argentina¹.

1 Ver Paula Canelo, quien identifica en los abordajes intelectuales de la dictadura argentina tres grande ciclos coincidentes con las décadas de los 80, 90 y 2000 y sostiene: “Debido a los cambios conceptuales que se han venido gestando en los estudios históricos y sociológicos sobre las dictaduras en la región, y el creciente interés en los procesos políticos represivos de los regímenes autoritarios y sus actores (Franco y Ramírez, 2016) también se vienen realizando interpretaciones políticas del Proceso como aspecto también necesario para poder dar cuenta de la complejidad del fenómeno. En esta línea de estudios políticos sobre la dictadura argentina podemos encontrar los primeros trabajos de González Bombal (1991), Yannuzzi (1996) y Quiroga (2004), hasta los más reciente de Vezzetti (2002), Novaro y Vicente Palermo (2003), Canelo (2008) y Franco (2014), entre otros”. *La política secreta de la última dictadura argentina (1976-1983): A 40 años del golpe de Estado*, Edhasa. 2016.

La revisión de las prácticas del hacer memoria no puede abordarse como un itinerario intelectual apolítico, meramente descriptivo de procesos traumáticos en el ámbito de la historia política nacional; la mirada objetiva y pragmática sobre el pasado reciente no puede desligarse de su carnadura afectiva, subjetiva, íntima y social a la vez, porque esos traumas involucraron a personas individuales, a colectivos y a la sociedad en su conjunto; todas víctimas del horror perpetrado por el estado terrorista de la última dictadura. Por lo que construir conocimiento sobre estas temáticas y problemáticas es una práctica compleja, atravesada de tensiones epistemológicas, metodológicas, conceptuales, discursivas, políticas y éticas.

Para el trabajo intelectual como práctica del hacer memoria que el equipo de investigación abordó, se hace necesario explicitar que se adscribe a la vez al campo de las memorias sociales y al de la experiencia subjetiva, ambos como ámbitos epistemológicos articulados. Espacio que define un campo de conocimiento atravesado por lo social y lo político; por lo multi y transdisciplinar, que selecciona lo memorable social y lo olvidable para hacer proteico ese pasado doloroso en el entramado de construcción de una cultura política que aprenda del pasado, articulado con el abordaje de la vivencia personal, única, irrepetible de los cuerpos individuales sobre los que actuó la violencia estatal. Lo político social y lo íntimo personal se implican, se condicionan, se completan y complementan en este estudio. No hay posibilidad de hacer memoria sin las vivencias. Pilar Calveiro, quien es en el campo de las memorias una referente que articula las reflexiones políticas con su propia experiencia como detenida en el contexto de la dictadura del '76, sostiene que

[...] justamente la memoria no solamente es múltiple, no solamente son memorias, sino que además arranca de otra cosa, arranca de lo vivido, de la experiencia. Y al arrancar de la experiencia, pienso que toma como punto de partida lo que podríamos llamar la “marca”, la marca que la experiencia vivida graba sobre el cuerpo individual o sobre el cuerpo social (Calveiro, 2006, p. 71).

La reflexión sobre la memoria de la dictadura integra las experiencias traumáticas de las personas y del colectivo social y los intentos de duelarlas; así, experiencia —individual y social—, trauma y duelo se

constituyen en categorías centrales del abordaje de las memorias de la posdictadura. Abordaje que asume posicionamientos éticos y políticos, que tienen en cuenta que en ese ejercicio están involucrados saberes, pero también emociones, las vivencias individuales enmarcadas en los procesos y narrativas colectivas atravesadas por códigos compartidos, valores, sentidos socioculturales que recortan las memorias y los olvidos, lo memorable y lo olvidable (Halbwachs, 2011, p. 172)

Narrar el trauma es parte de la tarea de duelar, “llevar a cabo el trabajo del duelo presupone, sobre todo, la capacidad de contar una historia sobre el pasado” (Oyarzum, 2000, p. 2). El imperativo de contar “una historia” sobre ese pasado traumático, de rememorar la experiencia del horror y de los aparatos disciplinadores y monstruosos de la dictadura interpela la narración y la escritura, las complejiza y las vuelve una herramienta política en el orden social y una estrategia de superación “terapéutica” en lo personal. Narrar la experiencia implica, en primer lugar, otorgarle sentido: “El acontecimiento rememorado o “memorable” será entonces expresado en una forma narrativa, convirtiéndose en la manera en que el sujeto construye un sentido del pasado, una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia” (Da Silva y otros (Jelin), 2020, p. 430). Sin embargo, lo narrable no surge despojado de la voluntad rememorativa/conmemorativa de los sujetos o de las sociedades, sino que dialoga con —y se entrama a— los marcos de aceptabilidad social de los sentidos de la experiencia, a las condiciones de posibilidad de los discursos, a lo que puede decirse y lo que no, a los imperativos de silencios, a las censuras, a lo olvidable. Sin narración, en sentido amplio, como proceso de construcción de sentidos culturalmente compartidos sobre un acontecimiento traumático, no hay posibilidades de construcción de memoria (individual o social); así también, el hacer memoria no es un proceso lineal ni problemático, no es unívoco ni su sentido se fija en la cultura para siempre. La memoria social colectiva dialoga y se modifica de acuerdo con las agendas cambiantes socio/políticas/culturales de los también cambiantes horizontes de época.

En los procesos de investigación que compila este libro, la reflexión sobre los procesos narrativos involucrados en el hacer memoria, a partir de otorgarle sentido a la experiencia traumática, se vuelve central. Y se vuelve central en tanto la literatura, como ficción, pero también desde una poética de la representación política que merodea por la poesía, por

el teatro, el ensayo, los relatos testimoniales, las biografías y autobiografías —ficcionalizadas o no— se constituye como dispositivo capaz de conjurar, desde la construcción del relato, el vacío del silencio y del silenciamiento; la imposibilidad de la palabra y el sentido, la carnadura negada a la experiencia del trauma. La literatura, como práctica de memoria, participa en la disputa de sentidos de interpretación y comprensión del pasado dictatorial y su descarnada violencia ejercida sobre los cuerpos, físicos y sociales; recupera el ejercicio de la palabra imposible del testigo y de la víctima, imagina modulaciones posibles para la perversión política, ensaya tonos para el espanto y, también, se interroga por las propias poéticas de las memorias.

Al igual que las mismas concepciones y prácticas de memoria adquieren rasgos distintos según el horizonte de posibilidad político-cultural en que se enclaven, las estéticas y poéticas de la memoria también han recorrido un necesario derrotero en la búsqueda y definiciones —siempre provisorias y, por qué no, polemizadoras— de las formas de narrar la experiencia y los efectos del horror de la violencia estatal². El lenguaje y sus límites para narrar la experiencia del terror, cuando el terror no es poética, sino marca en los cuerpos y las memorias, se ha constituido en uno de los enclaves críticos de la literatura argentina posdictadura; al respecto, Patricia Rotger al estudiar la literatura argentina a 35 años del golpe sostiene:

Muchos intelectuales han abordado el estudio de las representaciones literarias de la violencia de la última dictadura militar en nuestra literatura. En efecto, se han desarrollado largos debates en torno a las posibilidades y límites a la hora de representar el horror y se han analizado las formas más directas u oblicuas de hacerlo registrando variaciones y transformaciones discursivas evidentes en estos casi treinta años de democracia (Rotger, 2011, p. 190).

2 Para ampliar, puede verse Miguel Dalmaroni, “V. Memorias”, en *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002* (pp. 116-176), Editorial Melusina, 2004; José Di Marco, Ficción y memoria en la narrativa argentina actual. La escritura como táctica, en *Memoria Académica*, FaHCE. UNLaPlata https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.11/ev.11.pdf, 2003; Rosana Nofal, Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura en *Revista Kamchatka*, <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7603/7731>, n.º 6, pp. 835-851, 2015, entre otros.

Estas formas más directas u oblicuas que describe Rotger se sostienen en variaciones que van desde las perspectivas de denuncia testimonial de algunos textos de la primera época que narran explícitamente las violencias de la tortura y el hiperrealismo a las series que toman distancia del tono experiencial y controlan los mecanismos de la ficción para que aparezca en la superficie de los textos la perversidad en su expresión más banal, más enquistada en los modos de ser, de vivir y de pensar la cotidianidad desde la idiosincrasia argentina³; de los relatos testimoniales que construyen el “yo estuve allí” como operación de legitimación de la palabra y exponen la denuncia con la incuestionable veracidad y contundencia del testigo que desnuda lo abominable y lo perverso a los textos de hijos que revisan en tensión la ética política privilegiada por padres militantes setentistas desde la moral filial de los hijos que se criaron con, en y desde ausencias; desde las autoficciones a las poéticas que apelan a los géneros como el terror, el fantástico, el policial, la ciencia ficción distópica, entre otras. Esa diversidad de opciones estéticas y poéticas configura un itinerario —no lineal ni libre de contradicciones, encuentros y desencuentros, líneas de fuga, contaminaciones, cruces, préstamos— poético definido por la inquebrantable voluntad de reencontrar el sentido sobre el pasado dando lugar a múltiples voces, formas narrativas, registros, tonos capaces de expresar “la tensión de la memoria por sus narrativas, narradores y sus teoréticas de las narratividades” (Casullo, 2006, p. 33).

Así, en la lógica de este libro, las “reinventiones de la memoria” se vinculan con las preguntas por las nuevas formas de narrar la dictadura en un contexto de posdictadura cuando —y donde— los efectos del pasado dictatorial aún persisten en diferentes matrices y formas de vivir socialmente. De allí que “reinventiones” de la memoria se ancla en la concepción de que este presente, a más de 45 años del golpe y a casi 40 de recuperada la democracia, invita (¿exige?) revisar los sentidos con los que comprender el pasado y las narrativas que los hacen posibles (legibles), invita a dialogar con otros horizontes de época y a intentar

3 Ver Dalmaroni, Miguel, *La ficción controlada. Novelas argentinas y memorias del terrorismo de Estado, 1995-2002*, *Foro de investigadores en literatura y cultura argentina*, 2003.

superar la etapa del duelo y la melancolía⁴, hacer el “duelo del duelo” a partir de otros “usos de la memoria”⁵.

A 25 años del golpe cívico militar de 1976, Gabriela Cerruti (2001) recorta tres momentos en la historia de la memoria nacional⁶: una primera etapa a la que identifica con *la Teoría de los dos demonios*, una segunda a la que titula *la Teoría de la reconciliación nacional* y la tercera denominada *el Boom de la memoria*. Cada una de esas etapas se ubica en una década: 80, 90, 2000 y dialoga con un momento especial de la cultura política. La autora asocia a cada uno de esos momentos o etapas un discurso social acordado y negociado entre diferentes sectores de la sociedad civil, la cultura y los organismos de poder; en ese discurso consolatorio se condensan algunos puntos básicos que le permiten a la sociedad encontrar, en cada uno de los sucesivos tiempos políticos, cierta racionalidad y consuelo frente al innegable horror del que fue parte y sobre el que tiene que proyectar futuros.

Los tres momentos que Cerruti recorta en la historia de la memoria argentina se podrían nombrar como un momento de emergencia, uno

4 En *Duelo y melancolía* (1917), Sigmund Freud distingue entre el duelo propiamente tal, que significa la pérdida que finalmente es aceptada como una parte de la vida, y la melancolía, como un duelo que no se resuelve y que permanece inmanente en el tiempo, es decir, que el tiempo no pasa frente a esta pérdida. El duelo no es concebido como un estado patológico, sino como una reacción normal frente a la pérdida (real o afectiva) de un objeto amado, que puede ser real (como una persona) o abstracto (como la libertad, la patria, el ideal). Se supera con el tiempo; mientras que la melancolía es una desazón profundamente dolorosa. No es un afecto o un proceso; es una estructura. La melancolía se halla fuera del campo de la neurosis: por eso es patológica. Se da un distanciamiento máximo entre el Ideal del yo y el Yo, por lo que éste último se ve empobrecido.

5 Tzvetan Todorov (2013) en *Usos de la memoria* describe el proceso de construcción de la memoria colectiva a través de los procesos de selección, jerarquización y comprensión de los acontecimientos memorables, a la vez que explicita que ese pasado rememorado es usado en el presente. Memoria opuesta y complementaria a la Historia que, en tanto memoria se sumerge en la vivencia de los actores y testigos, sin sacralizar ni banalizar la experiencia. Para Todorov, no basta recordar, sino ver qué se hace, qué uso se le da a ese recuerdo y lo liga indefectiblemente a la búsqueda de verdad y justicia, como principios políticos generales no solo como resarcimiento a las víctimas.

6 Pilar Calveiro en *Puentes de la memoria: terrorismo de Estado, sociedad y militancia* (2004-2005) traza un itinerario similar al de Cerruti, planteando su posicionamiento teórico sobre el campo de las memorias y su vínculo con los usos políticos del presente, recorta los diferentes momentos de ese derrotero iniciando por *la Teoría de los dos demonios* a la que más que refutar propone revisar críticamente en términos de las responsabilidades que dicha teoría tranquilizadora de conciencias deja afuera; no solo a la sociedad civil, sino también a las organizaciones políticas, los sindicatos, las organizaciones armadas, la iglesia católica, entre otras. Recorre los 90 como un momento de continuidad con formas autoritarias de organizar la política a partir del personalismo, el triunfo del goce, etcétera.

de silenciamiento y uno tercero de reemergencia de la memoria, y cada uno se vincula a un proceso o momento jurídico, político, cultural de los imperativos del hacer memoria. Un primer momento, de emergencia de la memoria, vinculado con el juicio a las juntas y los testimonios de las víctimas que sacan a luz las aberraciones que cometieron las FF. AA., impone la necesidad de una narrativa consolatoria que ubicara a la sociedad civil en el lugar de víctima ante el sentimiento (remordimiento) de complicidad; Cerruti, tomando a Bartlett y su teoría de los momentos de conformación de la memoria colectiva, recorta como primer momento de *nivelación*, aquel que encuentra los puntos básicos para que a nadie le resulten tan traumáticos los hechos que toman estado público en el relato de las víctimas en el Juicio; así la *Teoría de los dos demonios* y el *Nunca Más* se configuran como relato y expresión de esa etapa.

Un segundo momento de silenciamiento, tiene como premisa *perdón y olvido* y su correlato en el orden jurídico es la amnistía; ante la desestabilización política y la hiperinflación económica,

[...] el Estado generó una nueva narrativa: la *Teoría de la reconciliación nacional*. El pasado era el caos, el pasado era el atraso. Había que dejarlo atrás para avanzar. En ese dejar atrás el pasado se involucraban antinomias políticas, garantías constitucionales y derechos adquiridos (Cerruti, 2001, p. 20).

En el tercer momento, al que denomina de reemergencia y al que vincula con la aparición de Hijos por la Identidad, la Justicia y contra el Olvido y el Silencio (HIJOS), nacida como organización en 1996, a 20 años del golpe, a 20 años de la desaparición de los padres, Cerruti identifica

[...] un inusual Boom de la memoria [que] comenzó a tomar forma. Las “caras” que representaron las luchas reivindicativas de los 80 dejaron su lugar a nuevos rostros y nuevas voces. Los hijos de los desaparecidos irrumpieron en los más diversos ámbitos [...] junto a sus palabras, otros discursos comenzaron a aparecer: las “confesiones” de los torturadores, los ejecutores, la autocrítica de algunos jefes militares (Cerruti, 2001, p. 21).

A las voces de Hijos y arrepentidos se suman la apertura de nuevas causas (juicios por la verdad) en el país y en el extranjero y la incorporación de la memoria como tema y campo de estudios, los objetos y monumentos conmemorativos o memoriales, entre otros. En ese derrotero se leen las tensiones para sostener el vínculo entre memoria, política y DD. HH.⁷ Hugo Vezzetti, en un conocido ensayo aparecido en el n.º 1 de la revista *Lucha armada en la Argentina* y al respecto de diferentes momentos del hacer memoria en Argentina sostiene:

En el surco de los derechos humanos, el ideal positivo de construcción de una tradición democrática ha girado sobre todo en torno de una idea y de una demanda de estado, no solo como remedio frente a la impunidad de los poderosos, sino como garante del bien común, espacio y ámbito de prácticas en la formación de una comunidad de ciudadanos. En esa dirección sigue abierta una recuperación pública y una edificación política y jurídica de la memoria y de una acción efectiva sobre el pasado. En la intersección de memoria y política se sitúan las apuestas decisivas e inciertas de una formación duradera, equilibrada, de la relación justa entre memoria del pasado e imaginación y voluntad proyectadas al futuro (Vezzetti, 2006, p. 57).

Es en esos usos políticos que hace el presente de la memoria del pasado reciente que intentamos leer nuevas/otras formas de narrar ese pasado para proponer nuevos/otros sentidos que permitan comprender el presente y proyectar posibles futuros desde ese pasado de violencias que dejó marcas, al decir de Calveiro, en los cuerpos individuales, en el cuerpo social, en las identidades y en la imaginación.

En la propuesta del proyecto de investigación cuyos avances publicamos aquí, nos posicionamos en la idea de “reinención de la memoria”, en el sentido de proponer trazar los rasgos de una etapa “nueva” de la memoria, siguiendo con el devenir de la memoria en la cultura argentina que propone Gabriela Cerruti, y sostenemos que es “nueva” porque resignifica la historia reciente desde nuevas u otras configuraciones de

7 Recién en 2001, y a partir de una causa por sustracción de menores, el juez federal Gabriel Cavallo dicta la primera nulidad de las leyes de Punto final y Obediencia debida en un fundamental fallo que califica los delitos que enmarcaron esos hechos como “crímenes contra la humanidad” y, por lo tanto, sujetos al derecho internacional y no susceptibles de ser beneficiarios de leyes de amnistía como las objetadas.

sentido que vayan más allá del proceso de duelo, que vayan más allá del duelar. O que hagan del proceso de duelo, como práctica (de escritura, de narrar) para la superación del trauma de la dictadura, su objeto de reflexión, de metanarración o de propuesta y alternativa. De ahí la idea “del duelo del duelo” (Moreiras y Richard, 2001). Así nuevas/otras formas de narrar el pasado de terror para nuevos/otros sentidos que tracen futuros posibles a partir de la experiencia y la memoria del horror.

Los estudios en el campo de las memorias sobre las dictaduras del Cono Sur abordan sus reflexiones a partir de algunas categorías psicoanalíticas, como la noción de duelo y melancolía (esta última como etapa estructural que imposibilita u obtura la superación de la pérdida). Las prácticas de memoria, personal o colectiva y social, se organizan en función de un imperativo: la superación del trauma del pasado a partir del trabajo del duelo.

La experiencia del golpe (1976-1893) en el vivir, en el sentir, en el pensar obtura la proyección utópica, el futuro ya no es posible, el futuro imaginado, el de la liberación y no dependencia es “un sueño eterno”, lo que equivale a la peligrosa primacía de la melancolía. Superado el periodo político de la dictadura, la escena del pensamiento posdictadura impone un proceso de duelo. Alberto Moreiras (1993) imprime al pensamiento posdictatorial un signo, el hecho de pensarlo desde la matriz psicoanalítica que comprenden el trauma desde las nociones de duelo y melancolía:

En la postdictadura el pensamiento piensa lo mismo en condición de duelo. Marcado por la pérdida de objeto, el pensamiento en la postdictadura piensa desde la depresión, o incluso piensa antes que nada la depresión misma. La reforma del pensamiento en la postdictadura es siempre un pensamiento de duelo en trance de constituirse como tal: lo cual significa no solo pensamiento de duelo, sino también duelo del pensamiento. El duelo, por supuesto, no solo conmemora, sino que también olvida, y en esa doble y contradictoria especificación está su más estricta determinación (Moreiras, 1993, p. 26).

El pensamiento posdictatorial tiene que duelar el abandono o la pérdida del imaginario revolucionario, de la utopía revolucionaria en el orden del pensamiento; duelar la pérdida del sentido histórico “enten-

didado como el proyecto de construcción social desde una racionalidad emancipatoria” puede llevar, vaticina Moreiras en 1993, a condiciones de melancolía radical incapaces de reconfigurar el pensamiento crítico en pos de agendas emancipatorias comunitarias.

Más allá de las pérdidas personales y colectivas, de las identidades fracturadas por los dispositivos de disciplinamiento con las metodologías del terror y de la pérdida de sentido histórico, revolucionario, emancipador y comunitario que produce el Golpe; más allá de la melancolía radical que los trabajos de la memoria intentan conjurar en ese duelo del pensamiento que Moreiras propone como umbral intelectual para las agendas académicas del pensamiento crítico posdictatorial, es posible, hoy, a más de 45 años del golpe, a casi 40 años de instauradas las democracias liberales en el Cono Sur, repensar los posibles “duelos del duelo”, exorcizar la melancolía radical y proyectar futuros posibles, si no ya utópicos, al menos proyectivos, como la utopía.

El proceso de aniquilamiento de la imaginación revolucionaria y de cuerpos, identidades, trayectorias vitales y sentidos no pasa indemne por la vida de las personas y de las sociedades ni en la vida del pensamiento. Rearticular las luchas populares, los nuevos movimientos sociales y una imaginación capaz de darle sentido a esas formas de la política contemporánea sería uno de los desafíos del proceso de duelar el duelo y la melancolía. Ante la obturación de la posibilidad de concreción del imperativo emancipatorio supranacional o regional surgen -y se movilizan- microgrupos con intereses comunes y colectivos que encarnan movimientos de lucha, como feminismos, disidencias genéricas, comunidades de aborígenes, colectivos agrupados en asociaciones vecinales, barriales, territoriales que unen, suman y/o articulan sus reclamos de derechos y emancipación fragmentados, aunque el primer y fundamental reclamo sea la satisfacción de necesidades básicas. Esos microcolectivos movilizados pueden ser pensados-intelectualizados- como dispositivos o tácticas de proyección en una sociedad atravesada por la melancolía radical. Proyección que admite, quizá, ser comprendida como superación del duelo, capaz de generar un pensamiento alternativo, crítico, transformador de la lógica mercantilista propia de las posdictaduras o las recobradas democracias posdictatoriales.

Interrogarnos sobre las posibilidades de los trabajos del hacer memoria que permitan mantener viva la conmoción de la experiencia del trauma del pasado dictatorial y que al mismo tiempo “vaya entretejiendo

ese pasado de duelos con nuevas formas de sentido animadas por lecturas críticas generadoras de futuro” (Richard, 2001, p. 13), se constituye en propuesta de lectura para ciertas líneas o series de la literatura argentina como prácticas del hacer memoria. Pensar las formas en que emergen nuevas poéticas que dan cuenta de proyectos de microcolectivos, leer en ellas proyecciones de futuro en diálogo con el proyecto emancipador obturado por la dictadura; leer las claves de una razón neoliberal en narraciones de proyectos alternativos o de denuncias de las consecuencias en el orden social, económico, familiar, personal del liberalismo económico como ordenador de sentidos en la contemporaneidad es uno de los ejes desde los que leemos prácticas de memoria en los discursos literarios, principalmente y en otras narrativas posibles de lo que llamamos posdictadura.

Adoptamos la categorización “posdictadura” no como registro temporal sino como opción crítica en tanto categoría política. En lugar de designar el periodo posterior al golpe como de democracias transicionales o restauradas, la denominación “posdictadura” sitúa la comprensión en el campo de las persistencias presentes de ciertos núcleos de significación y acción política de la época de los gobiernos autoritarios militares. Nelly Richard en la introducción de *Pensar en/la posdictadura* delimita claramente las impicancias políticas en el campo de las memorias y del pensamiento crítico de las opciones léxicas (y simbólicas) de la denominación del período que le sigue a los gobiernos autoritarios en el Cono Sur,

La palabra “posdictadura” (la parte resentida de ella que no logra disolver lo cortante de su prefijo) retiene el eco de la de una nominalidad sombría que nos recuerda la opacidad conflictiva, el atormentado residuo que el dispositivo simbólico (y también nominalista) de la ‘transición’⁸ quiso borrar para que no echaran a perder la lisura y la transparencia de los nuevos signos de la democracia liberal (Moreiras y Richard, 2001, p. 10).

La periodización basada en la categoría “postdictadura” implica posicionarnos en opciones discursivas, genéricas, estéticas que operan

8 Los desarrollos teóricos de Richard y Moreiras citados piensan desde Chile, donde la transición del autoritarismo a la democracia transita otros procesos específicos vinculados a la modalidad transicional de gobierno.

como políticas de la memoria; es decir, recorta textualidades que en sus opciones estéticas y tópicas o en sus proyecciones espectrales, en el sentido derrideano, abordan, vuelven, se repliegan y despliegan su narración sobre los restos del pasado dictatorial, dejándolo insepulto, denunciando su condición monstruosa de fantasma eterno.

Nuestro objeto de estudio está configurado por narrativas de la posdictadura, entendiendo las narrativas desde los usos que las Ciencias Sociales hacen de la categoría; narrativas como discursos que operan en el campo de la cultura para la construcción de conocimiento sin dar cuenta exactamente de los rasgos de la narratividad. La narrativa actúa como una estructura de pensamiento; una forma de organización de los significados de la vida de las personas y de las relaciones sociales que estas establecen. Estructura un conocimiento situado, es decir, un discurso en torno a la subjetividad que explicita su dimensión política y social para representarse y actuar en lo público y colectivo. Abarca una heterogeneidad de géneros discursivos ficcionales y no ficcionales: la novela, la poesía, el ensayo, el testimonio, entre otros.

Sin abandonar la solidaridad ética, moral y política con la experiencia traumática de los cuerpos e identidades torturados y desaparecidos pensamos en otros lenguajes y sistemas o configuraciones de significación soportadas en narratividades de cursos renovados capaces de mutar críticamente, de relocalizarse en otros juegos de continuidades y discontinuidades; proponemos leer la narrativa de la posdictadura desde los avatares, la conflictividad y las disyuntivas del presente para interrogar(nos) sobre las posibilidades del sentido en orden a nuevas formas de hacer memorias o posmemoria (Hirsch, 2019)⁹, la construcción de nuevas memorias sobre los restos del horror y la derrota desde nuevas voces y nuevos sujetos.

Derrota que en tiempos del triunfo del neo-liberalismo y el mercado demandaría duelo, duelo del duelo y resignificación proyectiva (utópica). En esta última premisa, intentamos la posibilidad de leer proyecciones utópicas en un territorio-tiempo en el que pareciera que ha ganado

9 La discusión teórica a partir del concepto de posmemoria incorporado al campo de los estudios de la memoria por Marianne Hirsch (2019) para referirse a la práctica de memoria de generaciones que no fueron los actores directos del acontecimiento traumático, sino que toman como herencia o legado la experiencia de las generaciones de sus padres y las convierten en experiencias propias. Esta línea teórica es parte de los abordajes de los estudios de hijos de las generaciones de militantes setentistas.

la desesperanza. Nos proponemos leer en las narrativas de posdictadura ¿cómo irrumpen las tentativas del pasado de hacer un mundo justo en el presente y en qué medida moldean las consignas progresistas de hoy? De otro modo: cuando actores colectivos irrumpen en la esfera pública, qué piden para el futuro y cómo se anuda esa demanda a las de quienes los antecedieron. De otro modo: ¿cómo se construye una herencia política para luego construir un legado?, y qué operaciones discursivas se ponen en juego en estas narrativas a las que ubicaríamos en un nuevo momento de la historia de la memoria; en este (im?) posible momento del duelo del duelo, de superación de la “nostalgia o la melancolía” como imperativo ético y político (Derrida, 1998); qué lenguajes se habilitan para la representación de ese proceso, de esa trayectoria socio-histórica-política desde la literatura. Qué herencias se deconstruyen, se resignifican y cómo, con qué códigos o, parafraseando a Dalmaroni (2004), qué conflictos, o respuestas retóricas, estéticas e ideológicas, estas narrativas articulan.

En las huellas de la derrota, del destrozo y del horror habita fantasmagóricamente, espectralmente (Derrida, 1998) nuestro presente que se tensiona entre el mandato ético y político de la recuperación del sentido para la memoria, la verdad y la justicia y la sospecha del vaciamiento del sentido; entre las oscuridades persistentes de ese pasado en el presente y la duda de una (im)posibilidad de hacer el duelo y el duelo del duelo (Avelar, 2000). En esta encrucijada del sentido, y de la identidad, qué giros, torsiones, cortes se imponen en el terreno discursivo de la experiencia social y cómo se refiuran en procedimientos literarios.

Pensar el duelo y narrarlo, implica operaciones de introyección y extroyección (Moreiras, 1993) que se distancian de las operaciones de proyecciones propias de la utopía, una reflexión que se inscribiría más en lo a-tópico que en lo utópico. A partir de estas consideraciones nos proponemos leer, en las narraciones de posdictadura, en los intersticios de la derrota, posibilidades proyectivas: nos preguntamos qué sentidos de futuro es posible (si lo es) leer en estas narrativas. A la vez, nos interrogamos por las formas de narrar, de decir o dar cuenta sobre las ideas de nacionalidad, sociedad, ciudadanía o pertenencia en un mundo globalizado y líquido cuando los aparatos categoriales heredados de la modernidad parecieran resultar incómodos o inadecuados (Gatti, 2011).

La sociedad posdictatorial está atravesada por la sospecha de la imposibilidad de narrativas capaces de explicar las totalidades, ni desde

la lógica dictatorial ni desde la lógica militante, la fragmentación del sentido cuando no hay relato capaz de nombrar la experiencia política total/lizante se experimenta como búsqueda, tanteo, exploración, experimentación, pesquisa; insiste en remarcar lo contingente, lo inestable y controvertido de las categorías articuladoras de la historia moderna, que son discutidas y discutibles: estado, pueblo, revolución, democracia, ideología, hegemonía, nacionalidad; y en esa busca proponemos leer sentidos sobre las identidades nacionales, las voces disidentes, los colectivos emergentes desde la melancolía y la derrota, pero también sobre las proyecciones del futuro, nuevos mundos posibles, renovados horizontes utópicos.

Referencias bibliográficas

- Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Editorial Cuarto Propio.
- Calveiro, P. (2004-2005). Puentes de la memoria: terrorismo de estado, sociedad y militancia. *Revista Lucha armada en la Argentina*, año 1, n.º 1, pp. 71-77. <http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2019/03/LUCHA-ARMADA-01.pdf>
- Casullo, N. (2006). Memoria y revolución. *Revista Lucha armada en la Argentina*, año 2, n.º 6, pp. 32-42. <http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2019/03/LUCHA-ARMADA-06.pdf>
- Canelo, P. (2016), *La política secreta de la última dictadura argentina (1976-1983): A 40 años del golpe de Estado*. Editorial Edhasa.
- Cerruti, G. (2001). La historia de la memoria. Entre la fetichización y el duelo. *Revista Puentes*, vol. 1, n.º 3.
- Dalmaroni, M. (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina (1960-2002)*. Melusina / RIL editores.
- Da Silva, L., Cerruti, M. y Pereyra, S. (Comps.) (2020). *Elisabeth Jelin. Las tramas del tiempo: Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales. Antología esencial*. CLACSO.
- Derrida, J. (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Editorial Trotta.
- Freud, S. (1992). Duelo y melancolía (1917). *Obras completas. T. XIV.*, pp. 235-255. Amorrortu editores.

- Gatti, G. (2011). El lenguaje de las víctimas: silencios (ruidosos) y parodias (serias) para hablar (sin hacerlo) de la desaparición forzada de personas. *Universitas humanística*, n.º 72, pp. 89-109.
- Halbwachs, M. (2011). *La memoria colectiva. Estudios Durkheimianos V*. Miño y Davila.
- Hirsch, M. (2019). *La generación de la posmemoria*. Carpe Noctem.
- Moreiras, A. (1993). Posdictadura y reforma del pensamiento. *Revista de Crítica cultural*, n.º 7, pp. 27-36.
- Oyarzum, P. (2000). *Duelo y alegoría de la experiencia A propósito de Alegorías de la derrota, de Idelber Avelar*. Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS, Santiago, Chile.
- Richard, N. y Moreiras, A. (2001). *Pensar en/la posdictadura*. Cuarto Propio.
- Rotger, P. (2011). Narrativas de la memoria: apuntes a un mapa literario a treinta y cinco años del golpe. *ESTUDIOS*, n.º 25, pp. 189-204.
- Todorov, T. (2013). Los usos de la memoria. *Colección Signos de la memoria*. Museo de la Memoria y Derechos Humanos, Santiago, Chile. https://web.museode-lamemoria.cl/wpcontent/files_mf/1541602168SIGNOS_TODOROV.pdf
- Vezzetti, H. (2006). Conflictos de la memoria en Argentina. Un estudio histórico de la memoria social. *Revista Lucha armada en Argentina*. Buenos Aires, año 1, n.º 1, pp. 46-63. <http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2019/03/LUCHA-ARMADA-01.pdf>

Memoria y posmemoria: el poder transgresor de la literatura

Pamela Ferrero Leban

La memoria no es un depósito pasivo de hechos, sino un activo proceso de creación de significados.
(Portelli, 1983, p. 45)

Según Paul Ricoeur (1999), parafraseando a Aristóteles, por medio del recuerdo experimentamos no solo el carácter pasado de las cosas ausentes, sino el propio tiempo. Es decir, la memoria además de ser retrospectiva es memoria crítica, entendida ésta como capacidad de aprehender el tiempo presente, como un medio efectivo para reabrir la cuestión de la identidad y para permitir el estudio de la memoria colectiva de los recuerdos y los relatos ritualizados. Nuestros recuerdos se encuentran inscritos en relatos colectivos que son reforzados mediante conmemoraciones y celebraciones públicas.

La memoria no se realiza de manera aislada porque las personas no recuerdan en soledad, sino con la ayuda de los recuerdos de otros. Muchas veces, los recuerdos que una persona asume como propios son, en

realidad, préstamos tomados de los relatos contados por otros. Así, el lenguaje, las narraciones juegan un rol fundamental en la construcción de la memoria: nos cuentan historias antes de que seamos capaces de apropiarnos de la capacidad de contar y de contarnos a nosotros mismos.

Esta dimensión narrativa de la memoria supone una relación dialéctica entre memoria e historia: como sociedad nos vemos en la permanente necesidad de reelaborar el sentido de los acontecimientos, dado que los mismos no se reducen a su materialidad. La verdad histórica siempre se encuentra en suspenso y siempre puede reescribirse debido a su carácter probable, plausible y discutible. Dicho de otro modo, Ricoeur sostiene que la idea de que el pasado no puede cambiarse es solo cierta en parte, dado que,

[...] aunque los hechos son imborrables y ya no podemos deshacer lo que se ha hecho, ni hacer que no pase lo que pasó, el sentido de lo que sucedió, por el contrario, no está fijado de una vez por todas. Además de que los acontecimientos del pasado pueden interpretarse de otra manera, la carga moral vinculada a la relación de la deuda con el pasado puede aumentarse o aligerarse (Ricoeur, 1999, p. 98).

En el marco de esta concepción de memoria crítica que se construye en relación con otros a partir del lenguaje y que tiene la capacidad de otorgar nuevos significados a los hechos del pasado, Ricoeur propone situar el estudio de la memoria en el marco de una dialéctica más amplia que permita vincularla con las expectativas que crea el futuro y la presencia del presente.

Esta perspectiva supone, además, concebir que la memoria y la tradición son fenómenos que dependen el uno del otro y poseen la misma estructura narrativa. Es necesario aprender, mediante la presión de la crítica histórica, a desdoblar el fenómeno de la tradición y la memoria de “memoria repetición” a “memoria reconstrucción”. Esto supone pasar de una idea de tradición “muerta” a una concepción abierta y viva de las tradiciones, de modo tal que la mirada del pasado quede proyectada hacia el futuro.

Asimismo, el análisis crítico de las relaciones entre memoria y tradición supone examinar las relaciones entre memoria y olvido. El olvido,

por lo tanto, no es aquello que se opone a la memoria, sino una estrategia y una necesidad, ya que recordar supone forzosamente hacer una selección que deje de lado algunos rasgos del suceso recordado. Como es imposible conservarlo todo en la memoria, recordar es decidir qué merece ser olvidado. No se trata de olvidarlo todo, sino de superar una concepción prescriptiva del pasado con el objetivo de convertirlo en un medio para mejorar el presente.

Sobre la base de esta concepción del pasado como instrumento para la revisión crítica del presente, Todorov (2000) acuñó el término “memoria ejemplar” o “memoria simbólica” que supone la capacidad de utilizar al hecho histórico como un modelo útil para comprender situaciones nuevas. Con la memoria ejemplar o memoria simbólica, el recuerdo se abre a la analogía y a la generalización y se convierte en un *exemplum* del cual podemos extraer una lección. El pasado se convierte, así, en un principio de acción para el presente (Castany Prado, 2009).

En este mismo sentido, Huyssen (2002) afirma que lo que está en cuestión es poder distinguir entre los pasados utilizables y los datos descartables y, para ello, se requiere discernimiento y recuerdo productivo. También es necesario, según el autor, tener en cuenta que la memoria siempre es transitoria (sometida al cambio político, generacional e individual), poco confiable, acosada por el fantasma del olvido, humana y social.

Elizabeth Jelin (2002), por su parte, afirma que es imposible encontrar una memoria e interpretación única del pasado que sea compartida por toda la sociedad en su conjunto. Pueden encontrarse momentos o períodos históricos en los que el consenso es mayor; pero siempre habrá otras historias, memorias e interpretaciones alternativas que se constituirán como la resistencia. Esto se debe a que siempre existe una lucha política activa acerca del sentido de lo ocurrido, pero también acerca de la memoria misma. El espacio de la memoria es un lugar de trabajo dentro del cual hay luchas, disputas y conflictos en el que los participantes de las mismas desempeñan un rol activo en la producción de sentidos y se desenvuelven en el marco de relaciones de poder.

Siguiendo con esta perspectiva, Ansaldi (2012) afirma que en el marco de las memorias colectivas existe una confrontación entre aquellas memorias que tienden a imponerse como “la memoria” por corresponder a aquellos que ejercen el control de la sociedad y aquellas que corres-

ponden a los grupos dominados. Es decir, el proceso de construcción de las memorias colectivas se da en el marco de juegos de poder y, por ello, la memoria —además de ser una conquista— es un instrumento de lucha. En otras palabras, las memorias colectivas son:

[...] memorias compartidas, superpuestas, producto de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y en relaciones de poder. Lo colectivo de las memorias es el entretejido de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización social —algunas voces son más potentes que otras porque cuentan con mayor acceso a recursos y escenarios— y con alguna estructura dada por códigos culturales compartidos (Jelin, 2002, p. 22).

Los sujetos no son receptores pasivos, sino agentes sociales con capacidad de respuesta y transformación. La memoria como construcción social y narrativa es compleja, contradictoria, llena de tensiones y conflictos y, por ello, implica el estudio de las condiciones históricas, sociales, políticas y hasta subjetivas de quien narra y de la institución que le otorga o niega poder y lo autoriza a hablar. Entonces, partiendo del lenguaje, encontramos una situación de luchas por las representaciones del pasado, que implican diferentes estrategias para oficializar o institucionalizar las propias narrativas sobre lo sucedido.

Esta perspectiva acerca de las memorias sociales permite centrar la atención en el trabajo realizado por diferentes actores sociales para llevar a cabo procesos de construcción de significados que operan —al mismo tiempo— la construcción de las identidades individuales, grupales y nacionales. De esta forma, las identidades y las memorias no son “cosas en las que pensamos”, sino “cosas con las que pensamos” y, como tales, no tienen existencia fuera de nuestra política, nuestras relaciones sociales, nuestras historias y nuestro lenguaje.

Asimismo, son los períodos de crisis los que implican la tarea de reinterpretar la memoria y cuestionar la propia identidad. Son los momentos en los que puede haber una vuelta reflexiva sobre el pasado, reinterpretaciones y revisiones que suponen el cuestionamiento y la redefinición de la propia identidad grupal. Es por ello que —al igual que como afirman Ricoeur y Todorov— Jelin (2002) sostiene que el pasado cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de recordar/

olvidar. El acto de recordar supone tener una experiencia pasada que se reactiva en el presente, por un deseo o un sufrimiento, unidos a la intención de comunicarla. Esta memoria narrativa implica “construir un compromiso entre el pasado y el presente”, una operación de dar sentido al pasado.

Sin embargo, el acto de recordar no implica solo a quienes han tenido la experiencia del hecho pasado en primera persona. Están también quienes no tuvieron la experiencia pasada propia. Para ellos, la memoria es una representación del pasado construida como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas y por diversos “otros”. Se trata de pensar la memoria en su dimensión intersubjetiva o social: las memorias se encadenan unas con otras, los sujetos pueden elaborar sus memorias narrativas porque hubo otros que lo hicieron antes y lograron transmitir las y dialogar sobre ellas.

Siguiendo las ideas de los autores citados anteriormente, adoptamos el concepto de memorias sociales, dado que consideramos que en el marco de cada sociedad y cada período histórico los distintos actores sociales disputan entre sí por imponer los sentidos que cada uno de ellos otorga al pasado. De esta forma, no podemos creer que la memoria suponga simplemente un acto retrospectivo en el que se recuerda un hecho pasado. Por el contrario, la memoria es una actividad crítica que se realiza en el intercambio social y que implica trabajo por parte de los distintos actores sociales para lograr otorgar sentidos y significaciones a los hechos del pasado.

Por medio de la memoria ejemplar o simbólica, el pasado se constituye en un medio para mejorar el presente y se lo vincula, también, con las expectativas que crea el futuro. Además, en la construcción de las memorias sociales, el lenguaje desempeña un rol fundamental. La capacidad de narrar el pasado, de hacerlo comunicable a otros es lo que permite producir nuevos significados en torno a él. Es por esta razón que la memoria, además de ser una conquista, es un instrumento de lucha por las representaciones de ese pasado, que implica diferentes estrategias para oficializar o institucionalizar las propias narrativas.

En este sentido, Todorov (2000) afirma que en todas las épocas los poderosos han tratado de reescribir la historia a su medida; sin embargo, las memorias colectivas de los grupos dominados se mantenían vivas en otras manifestaciones de la cultura como los relatos orales y la poesía.

Según el autor, fue en el siglo XX, con el nacimiento de los totalitarismos, cuando se sistematizó la apropiación de la memoria y se empezó a controlarla hasta en sus rincones más recónditos.

En estos contextos de totalitarismos, caracterizados por la existencia de acontecimientos traumáticos de carácter político (persecución a los opositores de los regímenes, asesinatos, desapariciones, torturas), la memoria y el olvido, la conmemoración y el recuerdo se tornan cruciales. Estas ideas nos resultan de vital importancia para pensar, en el contexto de la historia argentina, la construcción de memorias sociales en el marco de la posdictadura y la imposición, con el retorno a la democracia, de un modelo económico neoliberal que resignificó las relaciones sociales y humanas.

La literatura argentina no resultó ajena a estas transformaciones y problemáticas. Desde una mirada sociocrítica, entendemos a la literatura como dispositivo cultural y estético capaz de operar en orden a la cultura y a los sujetos, no como mera representación de la realidad, sino como dispositivo que permite evidenciar los marcos de significación desde los cuales nos comprendemos como sociedad. La literatura es un lugar propicio desde el que se puede realizar un análisis crítico de las memorias simbólicas de una sociedad.

Los momentos de transformaciones sociales, como así también los de crisis, producen grietas en la dimensión narrativa de la memoria. Estos acontecimientos sacuden las representaciones habituales del pasado. Es en estos momentos en los que se pone en evidencia el sustento cultural e intersubjetivo de la memoria, ya que no se recogen los acontecimientos “crudos”, sino que es necesario que tomen la forma de relatos capaces de condensar sentidos y valores.

Es en este punto donde toma vital importancia la literatura que, si bien no es un reflejo o representación fiel de la realidad, puede —en un momento determinado— convocar a la historia ante la pregunta por cómo narrar los hechos históricos y, de este modo, volver a abrir los interrogantes, mostrar versiones de la realidad que han sido silenciadas por los discursos dominantes y proponer modos diversos de recuperar las memorias colectivas de las experiencias pasadas, pero también de construir relatos sobre los acontecimientos sociales del devenir presente.

Así, según el escritor Martín Kohan (2001), la literatura tiene capacidades expansivas frente a otros discursos sociales como los de la Historia, los medios de comunicación y, también, ante aquellos discursos provenientes del poder político hegemónico.

En lo relativo a la Historia, la literatura -por ser un discurso que establece un pacto de ficcionalidad con sus lectores- no necesita presentar documentos que certifiquen lo que está narrando. Gracias a ello, tiene capacidades expansivas en la medida en que puede contar los intersticios, lo no dicho.

Por otro lado, en su vinculación con los discursos del poder que pretenden imponer su versión acerca de la realidad como si se tratara de “la verdad”, la literatura permite poner en evidencia el proceso de mediación/reconstrucción que existe entre todo acontecimiento histórico y el relato o narración que se propone dar cuenta de él. Así, el discurso literario, al elaborar diferentes versiones/perspectivas de un mismo acontecimiento, cuestiona la concepción de que la verdad existe por sí misma y de que es solo el discurso de la historia el encargado de dar cuenta de ella.

A su vez, la literatura puede discutir las versiones de los sectores dominantes dando voz a los sectores dominados, a los vencidos. De esta forma, además de proponer visiones diferentes acerca de la realidad, puede transformar las certezas y verdades absolutas en interrogantes que quedan abiertos a la discusión, la problematización y la discrepancia.

Mediante estos mecanismos, la literatura puede devolver las preguntas sobre la experiencia, las memorias, los documentos y las certezas sin resignar su propia conciencia de ser narración, ficción y escritura. Puede tomar ciertos materiales que provienen de la historia, pero lo hará para someterlos a otros sistemas de representación y para contar, de ese modo, otra cosa.

En la misma línea en que Kohan se pregunta sobre cómo narrar el pasado histórico, es posible preguntarse acerca de cómo hablar de “lo real”. En este sentido, el filósofo Darío Sztajnszrajber (2011) reflexiona acerca de que todo eso que se presenta como “lo real” puede ser, en realidad, abordado desde diferentes perspectivas porque lo comúnmente llamamos “lo real” no es más que una interpretación que realizamos situados en una perspectiva propia. Se trata de una forma de acceso, un

camino posible, y por eso mismo puede ser cuestionado. Puede haber otros accesos posibles en la medida en que las cosas no son lo que son, sino lo que somos.

De esta forma, quien habla en nombre de lo real, está queriendo imponer su interpretación como si fuese la verdadera. Ante esto, lo importantes es garantizar la diversidad de perspectivas. No puede suceder que haya interpretaciones que no tengan voz. Solo la pluralidad y diversidad de voces puede garantizar que ninguna interpretación anule a las demás. Así, los discursos históricamente oprimidos podrán manifestarse; los puntos de vista minoritarios, emanciparse; las voces de los excluidos, escucharse. Así no habrá pensamiento único.

La literatura se presenta, para nosotros, como una manera propicia de rodear desde ángulos diferentes, una totalidad que no puede ser representada por completo. Las narrativas renuncian a la construcción de grandes explicaciones, diseñando un espacio abierto a la interpretación y la pluralidad de voces.

Referencias bibliográficas

- Ansaldi, W. (2012). La memoria y el olvido como cuestión política. A propósito de Malvinas. *Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales*, Universidad de Buenos Aires, n.º 90.
- Castany-Prado, B. (2009). Los abusos de la memoria de Tzvetan Todorov [reseña]. Universidad de Barcelona.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Ed. Siglo XXI.
- Kohan, M. (2001). Historia y literatura: La verdad de la narración. En, Drucaroff, E. (Dir.). *La narración gana la partida. Historia crítica de la literatura argentina. Tomo 11*, pp. 245-259. Emecé editores.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Sztajnszrajber, D. (2011). *Mentira la verdad: lo real* [video]. Canal Encuentro. <https://www.youtube.com/watch?v=EGIdlHCwLaQ>
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Ed. Paidós.

De los fulgores que persisten en las ruinas. Política y memoria en el arte y la literatura contemporáneos

José Di Marco

Lo contemporáneo es lo intempestivo

En el comienzo de “¿Qué es lo contemporáneo?” —la transcripción de la clase con que el autor inaugura un seminario cuyo tema principal es la contemporaneidad¹—, Agamben pronuncia las preguntas que orientarán el desarrollo del curso: “¿De quién y de qué cosa somos contemporáneos? Y, sobre todo, ¿qué significa ser contemporáneo?” (2014, p. 17). Para responder a esos interrogantes cruciales, Agamben examina diferentes textos y discursividades, de los cuales extrae distintos conceptos e imágenes. Un ensayo de Nietzsche, un poema de Mandelstam, la neurofisiología de la visión, la moda, las reflexiones que Foucault dedica

1 En nota al pie, se lee: “El texto retoma la lección inaugural del curso de Filosofía Teórica 2006-2007 en la Facultad di Arti e Design del Istituto Universitario di Architettura di Venezia” (2014: 17).

a la arqueología del presente, son las fuentes más significativas a las que Agamben recurre para articular su visión acerca de lo contemporáneo.

Basándose en Nietzsche, más precisamente en *La segunda consideración intempestiva: sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida* (1874), Agamben entrega esta definición de la contemporaneidad:

Pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con este ni se adecua a sus pretensiones, y entonces, en este sentido, es inactual; pero, justamente por esto, a partir de ese desvío y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo (p. 18).

Junto a Nietzsche, Agamben piensa lo contemporáneo en términos temporales:

La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es *esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo*. Quienes coinciden de una manera demasiado plena con la época... no son contemporáneos ya que... no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella (p. 19).

Se trata, entonces, de una relación que el pensador construye con su presente, la que no es estrictamente cronológica, sino, más bien, intempestiva, dislocada, inactual: el contemporáneo se reúne con el tiempo que lo toca vivir a partir de un alejamiento, de un desvío, de un anacronismo. No obstante, esa falta de concordancia plena con su tiempo le permite percibirlo y aferrarlo como tal. ¿Y qué percibe de su tiempo el pensador contemporáneo?

Glosando “El siglo”, un poema de Ossip Mandelstam, fechado en 1923, y recogiendo primero argumentos aprovisionados por la ciencia, en particular la neurofisiología de la visión, y luego ciertas nociones de temporalidad encriptadas en el concepto de la moda, Agamben señala que el contemporáneo, al fijar la mirada en su tiempo, ve la oscuridad; no se deja encandilar y divisa las tinieblas íntimas que relumbran en el

presente, que no es otra cosa que una luz que se aleja. Para el contemporáneo, todo tiempo es oscuro.

Según Agamben, el vínculo del contemporáneo con el presente adquiere la forma de una cita “a la que sólo se puede faltar”: un “demasiado pronto” que es, también, un “demasiado tarde”, un “no aún” (p. 26). Entonces, la vía de acceso al presente “tiene necesariamente la forma de una arqueología”, es decir, implica una reflexión que se remonta al origen y, asimismo, presta atención a los restos de épocas pretéritas que reverberan en la actualidad, la que conforma un plexo, una retícula de temporalidades diversas. Por lo tanto, esa remisión al origen entraña tanto la posibilidad de transformar el presente como la ocasión de enlazarlo con otros tiempos pasados:

Esto significa que el contemporáneo no es sólo aquel que, percibiendo la oscuridad del presente, aferra luz que no llega a destino; es también quien, dividiendo e interpolando el tiempo, está en condiciones de transformarlo y de ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer en él de manera inédita la historia, de «citarla» según una necesidad que no proviene en algún modo de su arbitrio sino de una exigencia a la que él no puede dejar de responder (pp. 28-29).

¿Qué hay, qué habría de anacrónico, de intempestivo en el arte contemporáneo? Acaso —en esta instancia la respuesta no puede no ser una conjetura, una especulación provisoria—, lo propio del arte contemporáneo se enlace con la mixtura e intercalación de estilos dispares, con la cita y la apropiación de temas múltiples, con el uso local e idiosincrásico de procedimientos que provienen de disímiles y contrapuestos períodos de la historia del arte.

El *presentismo*

Mientras que Agamben considera lo intempestivo en términos de una dislocación y una incongruencia voluntarias con respecto al presente, F. Hartog se vale de la noción de *régimen de historicidad* para referirse al presente como un tiempo desorientado (2007):

“Régimen de historicidad”... podía entenderse de dos maneras. De acuerdo con una acepción limitada: ¿cómo trata una sociedad a su pasado?, ¿cómo se refiere a él? Según una acepción más amplia: «régimen de historicidad» habría de servir para designar la modalidad de conciencia de sí misma por parte de una comunidad humana (p. 30).

Conforme la perspectiva del investigador, la que Hartog despliega en su trabajo, el régimen de historicidad funciona como una categoría metahistórica y un instrumento metodológico que permite la identificación de los modos en que una sociedad ordena y articula, piensa y nombra, percibe y estructura su experiencia del tiempo, las relaciones del pasado y el futuro con cada presente, lo que deriva en un entramado de temporalidades disímiles:

El régimen de historicidad intenta brindar una herramienta heurística, que contribuya a aprehender mejor no el tiempo, ni todos los tiempos ni el todo del tiempo sino, principalmente, momentos de crisis del tiempo, aquí y allá, justo cuando las articulaciones entre el pasado, el presente y el futuro dejan de parecer obvias (2007, p. 38).

Así, Hartog entiende que las categorías con que San Agustín y Kant analizaron la experiencia humana del tiempo, en su división tripartita de pasado-presente-futuro, son formas universales y que en el régimen de historicidad —que prevalece en nuestra contemporaneidad— su articulación complementaria se ve afectada como nunca antes, debido sobre todo al agotamiento del régimen moderno de historicidad, un tiempo regido por el futuro como horizonte de cambio, evolución y progreso colectivos.

Extenuada —por razones históricas (por ejemplo, la caída del Muro de Berlín), políticas (por ejemplo, la desintegración de la Unión Soviética) y económicas (por ejemplo, la entronización planetaria de la economía de mercado y el incremento exponencial de las prácticas de consumo)— la expectativa del progreso infinito, abolido el deseo de la proyección de la modernidad hacia un porvenir inexorable, se impone el *presentismo*; parafraseando una afirmación de H. Arendt, que Hartog cita (más de una vez) en su trabajo, se trata de un tiempo determinado por cosas que *ya* no son y por cosas que *todavía* no son. Un interva-

lo crítico, turbulento, inestable, vacilante. Una brecha temporal (*en el tiempo y del tiempo*). Por eso, la atención y el interés de Hartog se enfocan y concentran en los límites, los umbrales, los momentos de inflexión o de vuelco, las discordancias entre pasado y futuro que se manifiestan en el presente.

Kosselleck acuñó los conceptos de “campo de experiencia” y “horizonte de espera” para explicar el significado del tiempo histórico en base a la distancia y las tensiones que se producen entre ambos. Según Hartog, en la configuración temporal que predomina en nuestra época se impone una distancia máxima, casi una ruptura, entre el campo de experiencia y el horizonte de espera:

De allí, quizá, la experiencia contemporánea de un presente perpetuo, huidiza y casi inmóvil, que intenta a pesar de todo producir por sí misma su propio tiempo histórico. Todo sucede como si ya no hubiera más que presente [...]. Este momento y esta experiencia contemporánea del tiempo constituyen lo que yo designo con el nombre de “presentismo” (p. 40).

El *presentismo* sería el entrelazamiento, tenso y hostil, entre un presente comprimido, estrecho, efímero, un pasado recurrente e inagotable y un futuro ausentado o, al menos, diferido sin solución de continuidad.

No obstante, en medio de esa perturbación y de esa incertidumbre, en la que el pasado (los pasados) se actualiza(n) vorazmente, el futuro se presenta como un enigma indescifrable o una amenaza corrosiva y el presente se mira y vuelve sobre sí mismo como si consistiera en un pasado (ya acontecido, ya vivido), descuellan ciertas palabras, determinados conceptos, a saber, *memoria, patrimonio, historia, nación*. Nuestra contemporaneidad es una época en la que proliferan los monumentos, los memoriales, las conmemoraciones, en la que se multiplican los museos (y no sólo de arte) y los parques temáticos, en la que se escriben y reeditan las historias nacionales, en la que se fundan y reorganizan los archivos. Una época obsedida en la conservación del pasado, acaso porque no haya nada (bueno ni nuevo) que esperar.

Culturas de la memoria

El *presentismo*, tal como lo formula Hartog, se aproxima en cierto punto a lo que A. Huyssen denomina “culturas de la memoria” con el propósito de identificar el estado de la cultura en el contexto del capitalismo tardío en base a la siguiente tesis:

En términos políticos, muchas de las prácticas de la memoria refutan el triunfalismo de la teoría de la modernización en su último disfraz, la “globalización”. En términos culturales, expresan la creciente necesidad de un anclaje espacial y temporal en un mundo caracterizado por flujos de información cada vez más caudalosos en redes cada vez más densas de tiempo y espacios comprimidos (Huyssen, 2002, p. 37).

Para Huyssens, las culturas de la memoria conforman prácticas de resistencia y dispositivos de discurso críticos porque incorporan y compendian una agenda urgente que se vincula con la defensa de los derechos humanos, las demandas de género y las reivindicaciones étnicas, blandidas por los colectivos feministas y los movimientos indigenistas, y con la revisión de diversos pasados efectuada por la historiografía disidente. Esas formaciones discursivas y esas acciones “están abriendo un camino para otorgar nuevos impulsos a la escritura de la historia en una nueva clave y, por ende, para garantizar un futuro con memoria” (Ibídem).

El origen de estas culturas que se sostienen en la potencia disruptiva de la memoria proviene de

[...] una transformación lenta pero tangible de la temporalidad que tiene lugar en nuestras vidas y que se produce, fundamentalmente, a través de la compleja interacción de fenómenos tales como los cambios tecnológicos, los medios de comunicación masiva, los nuevos patrones de consumo y la movilidad social (p. 29).

A raíz de que la memoria ocupa el espacio público y convoca la participación de la sociedad civil, Huyssens subraya que su presencia y

circulación sociales están fuertemente tramadas por las recientes tecnologías de la información y la comunicación:

No podemos discutir la memoria personal, generacional o pública sin contemplar la enorme influencia de los nuevos medios como vehículos de toda forma de memoria. En este sentido, ya no es posible seguir pensando seriamente en el Holocausto o en cualquier otra forma de trauma histórico como una temática ética y política sin incluir las múltiples formas en que se vincula en la actualidad con la mercantilización y la espectacularización en películas, museos, docudramas, sitios de internet, libros de fotografías, historietas, ficción... Aun cuando el Holocausto ha sido mercantilizado interminablemente, no significa que toda mercantilización lo trivialice indefectiblemente como hecho histórico [...] es mucho lo que depende de las estrategias específicas de representación y mercantilización y del contexto específico en que ambas son puestas en escena (p. 25).

De allí que Huyssens evite oponer una memoria seria a una trivial (forzosamente mediatizada, la una; ajena a lógica del espectáculo y la mercancía, la otra), sino que, por el contrario, prefiere indagar los cruces entre formas y funcionamientos variados de la memorialización.

Por otra parte, los discursos de la memoria están atravesados por la tensión, irresuelta, entre lo global y lo nacional. Esa tensión básica se espeja y reproduce en otras, que el autor registra puntillosamente: las memorias digitales (externas y portátiles) versus la memoria colectiva, la memoria pública mediática versus la memoria colectiva, los pasados utilizables versus la memoria indiscriminada, la memoria traumática versus la memoria del entretenimiento, la amnesia como corolario de la mercantilización versus la transformación de la temporalidad...

Huyssen considera al Holocausto como un *tropos* universal, un prisma de interpretación dominante. Si bien la memoria consiste en un fenómeno extendido, transnacional, los usos políticos de la misma constituyen agenciamientos particulares, prácticas fuertemente vinculadas con circunstancias locales, nacionales y regionales. Huyssens se pregunta si el Holocausto es una metáfora válida y eficiente a la hora de comprender la profusión de las prácticas concretas de la memoria o si,

por el contrario, bloquea la interpretación de sus condiciones específicas, ligadas a geografías y a historias diversas y dispares.

Las prácticas críticas de la memoria que se desarrollan en las esferas de la historiografía, la literatura y el arte, distan de los usos ligados al entretenimiento y al consumo masivo por la puesta en práctica de estrategias de memorialización que derivan del empleo de “pasados utilizables”, es decir, de tramos y fragmentos del pasado (de acontecimientos, escenas y figuras) que se recortan y recuperan del flujo informativo porque permiten posicionarse ante el aluvión del presente con la intención de dotarlo de sentido e imaginar un futuro factible: “Si estamos sufriendo de hecho un excedente de memoria, tenemos que hacer el esfuerzo de distinguir los pasados utilizables de aquellos descartables” (p. 40).

Según el autor, la tendencia contemporánea a privilegiar la memoria y el pasado, que encuentra en la musealización una configuración resonante, se debe a la necesidad de contar con “un baluarte que nos proteja de la profunda angustia que nos generan la velocidad del cambio y los horizontes de tiempo y espacio cada vez más estrechos” (2002, p. 32). Dicha aseveración se acerca al concepto de *presentismo* propuesto por Hartog para identificar el régimen de historicidad contemporáneo y evoca, asimismo, los dichos de Agamben con respecto a la moda en tanto que un signo de la contemporaneidad:

Pero la temporalidad de la moda tiene otro carácter que la emparenta con la contemporaneidad... puede «citar» y, de esta manera, reactualizar cualquier momento del pasado... Puede, por ello, poner en relación lo que dividió inexorablemente, remitir, re-evocar y revitalizar lo que incluso lo que había declarado muerto (Agamben, 2014, p. 26).

¿No es, acaso, válido (o, al menos, verosímil) establecer una analogía entre el manejo estratégico de pasados utilizables con la operación conceptual y discursiva que consiste en citar cualquier momento del pasado para des-homogeneizar el presente, fracturarlo, romperlo provocando el encuentro (la cita no fallida, exitosa, aunque tal vez friccionada) de temporalidades diversas en su seno escurridizo? ¿No es, acaso, la cita (de estilos pretéritos, de repertorios temáticos anteriores, de procedimientos históricamente consolidados) un rasgo identitario del arte contemporáneo?

Una génesis para el arte contemporáneo

En *Teoría de la vanguardia*, específicamente en el capítulo que dedica a la obra vanguardista, P. Bürger señala:

Los movimientos de vanguardia han transformado la sucesión histórica de procedimientos y estilos en una simultaneidad de lo radicalmente diverso. La consecuencia de ello es que ningún movimiento artístico puede ya hoy alzarse con la pretensión de ocupar, *como arte*, un lugar históricamente superior al de otro movimiento (2000, pp. 124-125).

La cita de Bürger —que alude a la condición del arte neovanguardista, el que emerge en los años sesenta del siglo XX y acaba por corroborar la autonomía del arte— resalta la coexistencia de estilos disímiles y la carencia de superioridad histórica de una dirección estética con respecto a otra. La misma coincide con la caracterización del “arte poshistórico”, del “arte después del fin del arte”, que A. Danto pergeña para diferenciar el arte contemporáneo del moderno (1999).

En coincidencia con Danto, Bürger también piensa las vanguardias desde una perspectiva hegeliana (es decir, cuando estas han llegado a su fin); lo hace una vez que su propósito histórico-político ha fracasado: los movimientos históricos de vanguardia aspiraron a fundir el arte con la praxis vital, a aniquilar su autonomía, a destituirlo en tanto que una institución de la sociedad burguesa. Pero lo que alcanzaron, en términos que atañen estrictamente a la historia del arte, es legar un tipo de obra (inorgánica y alegórica) que se caracteriza por la conexión contradictoria entre sus partes.

Danto sostiene lo siguiente: “La afirmación de que el arte ha terminado es una afirmación acerca del futuro: no de que no habrá más arte, sino que semejante arte será arte después del fin del arte... *arte posthistórico*” (1999, p. 63). Como se señaló anteriormente, el autor toma la noción de “fin y/o muerte del arte” de Hegel y la emplea con el propósito de determinar lo que sucede cuando se acaban las narrativas maestras (por ejemplo, la mimética de Vasari y la antimimética de Greenberg) y finaliza la “edad de los manifiestos” vanguardistas. Cuando los manifiestos y las narrativas se agotan, se produce una discontinuidad en la historia del arte. Así como el Modernismo significa una interrupción

con respecto al Romanticismo, un corte y no una transición esperada, ya que discute y rebate los fundamentos históricos y las premisas teóricas del arte que lo precede, el arte de después del fin del arte (el arte posthistórico) constituye una discontinuidad abrupta, un cambio absoluto, jamás visto, en la estructura y en las condiciones de producción de las obras.

Giunta sostiene que la enunciación de un comienzo plausible del arte contemporáneo se basa en dejar de lado la narrativa modernista que, desde una concepción evolucionista de la historia, concibe las transformaciones del arte en términos de una conquista de la autonomía del lenguaje artístico. Para el paradigma modernista, el arte progresa y ese progreso lleva a la independencia de la obra con respecto al mundo externo, conduce a una especificidad que se sustenta por completo en el despliegue de una lógica interna. Dice Giunta (2014): “En esta lectura evolutiva todo parece conducir a la abstracción, ya sea geométrica o informal” (p. 9). No obstante, se produce un cambio definitivo cuando el arte abstracto deviene concreto, cuando la obra se presenta como un objeto nuevo e independiente dentro del mundo de los objetos. Para la autora, ese sería el punto de llegada adecuado para interpretar el arte moderno y, asimismo, para establecer uno de los síntomas del arte contemporáneo:

Es, en un sentido, inicial, aquel en el que el arte deja de evolucionar. Es el después de la conquista de esa autonomía absoluta enunciado por el arte concreto. Es cuando el mundo real irrumpe en el mundo de la obra. La violenta penetración de los materiales de la vida misma, heterónomos respecto de la lógica autosuficiente del arte, establece un corte (p. 10).

Todo el trabajo de Giunta se orienta a determinar, al menos hipotéticamente, una fecha que indique el inicio del arte contemporáneo. En su pesquisa, señala tanto acontecimientos de naturaleza histórico-política como hitos de corte intrínsecamente artístico. Por ejemplo, entre los primeros, pone de relieve la Segunda Guerra Mundial (y en esa serie incluye sucesos posteriores de envergadura comparable que atraviesan la segunda mitad del siglo XX: el fin de la Guerra Fría, la Revolución cubana, Mayo del '68, los Movimientos poscoloniales, el desenlace de las dictaduras militares en Latinoamérica, la caída del Muro de Berlín

y la disolución de la Unión Soviética), entre los segundos recalca la explosión del informalismo en la segunda mitad de los años cincuenta, el experimentalismo de los sesenta y la consolidación del formato de las bienales en los noventa².

En relación con estos eventos, que marcan el final del régimen moderno de historicidad y la extenuación de la narrativa que interpreta el derrotero del arte en términos de evolución y progreso, Giunta ubica la crisis de las historias del arte que explican el arribo de las novedades como un desplazamiento del centro a la periferia con París o Nueva York en tanto núcleos de irradiación. A su criterio, el advenimiento del arte contemporáneo se comprende mejor si se suspende el modelo evolutivo y se opta por una perspectiva basada en la simultaneidad histórica:

En torno a 1968 se vuelve visible que distintas escenas artísticas comparten agendas y utilizan estrategias comparables. Los dispositivos de la vanguardia histórica, tanto en lo que hace a su institucionalismo como a la experimentación de sus lenguajes, se activan desde las neovanguardias desde fines de los cincuenta y en los sesenta (p. 20).

Los términos de Giunta remiten a las ideas de Bürger en lo relativo a la simultaneidad de estilos y al nexo de continuidad entre las prácticas artísticas contemporáneas y las de vanguardia³:

El uso del repertorio de las vanguardias que se vuelve evidente en los años sesenta podía suceder en todos aquellos lugares en los que la modernidad artística [...] se hubiese difundido y asimilado. En todas partes y al mismo tiempo. Desde la posguerra, las vanguardias fueron simultáneas (p. 19).

2 Las fechas varían y los hitos se combinan, según la mirada de la autora se sitúe ya en los procesos políticos, ya en las prácticas artísticas, ya en Estados Unidos de América y Europa, ya en Latinoamérica.

3 Vale la pena señalar la siguiente discrepancia: mientras Bürger afirma que las neovanguardias, a diferencia de las vanguardias históricas, restituyen la dimensión institucional del arte porque emplean sus procedimientos típicos (en especial el montaje) con propósitos estéticos, Giunta subraya el carácter anti-institucionalistas de aquellas: "Si centramos nuestra definición de la vanguardia en la crítica de las instituciones del arte, probablemente no haya existido un momento más radical que aquel que toma visibilidad en torno al 68" (2014, p. 19).

Entonces, en el modelo de lectura propiciado por Giunta —que pone énfasis en la simultaneidad y favorece así la detección de los síntomas del arte contemporáneo— la noción de “situación” resulta gravitante: contrapuesta a las de genealogía y contexto, permite observar “las obras como situadas” y

[...] considerar el momento de su irrupción, su intervención, sus efectos; éstas no son resultado de un contexto que les da sentido, no son un reflejo: ellas mismas crean contextos. Intervienen. También supone alejarse de la idea de que las obras se explican a partir de los estilos (p. 21).

La última afirmación se enlaza con la postura de Danto, quien se resiste a emplear el concepto de estilo cuando se trata de dar cuenta del arte posthistórico. Él considera que los períodos históricos, los estilos, son estructuras objetivas que presuponen significados e intenciones. ¿Cómo se explica la discontinuidad que va de la era del arte al arte posthistórico, esa transición en que una estructura es sustituida por otra drásticamente diversa?

Es como si la primera estructura fuera reemplazada por la última estructura: como si un espectro de posibilidades para el que no había lugar en la primera estructura se hubiera abierto, y entonces, nuevamente, como si hubiera alguna clase de discontinuidad entre ambas estructuras, una discontinuidad suficientemente abrupta como para que alguien que viva durante el cambio de la una a la otra puede sentir que un mundo —en nuestro caso un mundo artístico— ha llegado a su fin y otro comenzó. Esto significa, filosóficamente, que existe un problema en analizar la continuidad y discontinuidad histórica de ambas (Danto, 1999, p. 64).

¿Qué tipo de transfiguración se produjo para que el fin del arte aconteciera? No se trata de un cambio de estilo, del relevo de una manera de hacer por otra, de que una serie novedosa de propiedades compartidas por un corpus de obras sustituya a otra preliminar y vetusta:

Una señal de que el arte terminó es la de que ya no existe una estructura objetiva para definir un estilo, o si se pre-

fiere, que debe haber una estructura histórica objetiva en la cual *todo es posible*. Si todo es posible, nada está históricamente mandado: por decir así, una cosa es tan buena como otra. Y en mi punto de vista ésa es la condición objetiva del arte posthistórico (Ibídem).

Desde el punto de vista de Danto, “contemporáneo” no es un término temporal que, al ser utilizado como un adjetivo, designa al arte que se está produciendo en el presente, lo que las/os artistas contemporánea/os están haciendo en este momento. La expresión “arte contemporáneo” nombra un arte producido con una determinada estructura de producción nunca vista antes en toda la historia del arte: “Designa menos un período que lo que pasa después de terminados los períodos de una narrativa maestra del arte y menos aún un estilo de arte que un estilo de utilizar estilos” (1999, p. 32). Entonces, lo “contemporáneo” es

[...] un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un periodo de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido. Pero eso hace que sea urgente tratar de entender la transición histórica desde el modernismo al arte posthistórico. Significa que hay que tratar de entender urgentemente la década de los setenta, como un período que a su modo, es tan oscuro como el siglo X (pp. 34-35).

¿Qué habría que entender con urgencia? Que en los setenta no se impuso una dirección estilística discernible, que hubo un paroxismo de estilos y que no había una manera especial de mirar las obras de arte en contraste con los homólogos reales, con las cosas comunes y corrientes. A fin de dotar de una respuesta a aquel dilema, Danto retrocede casi una década, vuelve al año 1962, a lo que considera el fin del expresionismo abstracto y la emergencia del pop art. A su entender, no hay nada que marque una diferencia visible entre la *Brillo Box* de A. Warhol y las cajas de Brillo que se exhiben para la venta en el supermercado. La dificultad de discernimiento opera como una anticipación del arte conceptual, lo que demostró que la obra de arte no debe necesariamente ser un objeto visual y presupone a la vez que ya no se podría enseñar el significado del

arte a través de ejemplos. También implica que en la medida en que las apariencias fueran importantes

[...] cualquier cosa podría ser una obra de arte, y que si se fuera a realizar una investigación sobre qué es el arte, sería necesario realizar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento. Esto significa, en resumen, que debe realizarse un giro hacia la filosofía (p. 35).

Para Danto, el *pop art* inaugura el período poshistórico del arte cuya preeminencia requiere que la filosofía determine la naturaleza del arte mediante una definición que prescindiera de las consideraciones estéticas, de las apariencias, del modo en que las obras se presentan a la contemplación, a la percepción visual:

Mi principal preocupación filosófica era la definición del arte. Por decirlo claro, mi definición tiene dos componentes principales: algo es una obra de arte cuando tiene un significado –trata de algo– y cuando ese significado se encarna en la obra, lo que significa que ese significado se encarna en el objeto en el que consiste materialmente la obra de arte. En resumen, mi teoría es que las obras de arte son significados encarnados” (Danto, 2013, p. 147).

La reflexión filosófica se impuso entonces. Ahora bien, se pregunta Danto, siguiendo los cuestionamientos de J. Kosuth: “¿Qué pasa con el arte en sí mismo, con el arte después de la filosofía?”. Una pintura modernista enarbolaba el siguiente dilema: “¿Qué es esto que tengo y que ninguna otra clase de arte tiene?”, y se disponía a la espera de una solución local y materialista relacionada con la forma, la superficie, la pigmentación y el gusto que definían la pintura en su pureza⁴. Pero de esta réplica no resultaba una imagen de qué es el arte en general. En cambio, una obra como la de Warhol ensayaba una interrogación del tipo “¿Por qué soy una obra de arte?”, y la respuesta a la misma incitaba a la vez que justificaba una reflexión general sobre el arte. El arte se volvió filosofía. El paroxismo se calmó a comienzos de los setenta:

⁴ Esa respuesta conjetural, propuesta por Danto, condensa las ideas de Greenberg (2006) acerca de la pintura moderna.

Entonces los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, por cualquier propósito que desearan, o sin ningún propósito. Ésta es la marca del arte contemporáneo, y en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo (p. 37).

Según Danto, la principal contribución artística de la década de los sesenta consistió en el surgimiento de la imagen apropiada: el «apropiarse» de imágenes con significado o identidad establecidos y otorgarles significación e identidad frescas. A partir de 1960, las obras de arte pueden ser imaginadas o producidas exactamente como meras cosas reales que no exigen el estatus del arte. No hay imperativos *a priori* sobre el aspecto de las obras, sino que pueden parecer cualquier cosa.

Las obras como archivos y tecnologías de la memoria

La carencia de un estilo, la apropiación de imágenes, la cita productiva de repertorios temáticos y formales previamente existentes constituyen síntomas precisos de la contemporaneidad artística⁵. La/os artistas contemporánea/os dialogan con el pasado; en los museos encuentran un caudal portentoso y variado, y de ellos extraen asuntos y procedimientos múltiples. Citan —la cita puede ser irónica o paródica y, por ende, comportar un desvío e incluso una disputa respecto de lo que le antecede— y, por esa vía, reciclan, reestablecen y re-viven la historia del arte en una suerte de memorialización continua. La actividad creativa se efectúa como si de un acto de memoria se tratase y la obra misma se instituye como un archivo:

El arte contemporáneo observa los síntomas del pasado en el presente, los archivos que permanecen vigentes. No se trata de la pregunta por el origen de aquello que determina el momento que vivimos, el tiempo contemporáneo, sino por sus rastros, por los síntomas dispersos de un pasado que sigue activo aunque disfrazado en el ropaje de su inmovilidad en un tiempo que no todos quieren que se abra a la contemporaneidad (Giunta, 2014, p. 32).

5 “La guerra establece condiciones que hacen posible el proceso de simultaneización de las vanguardias (primero como continuidad y luego como neovanguardias), para las que la noción de cita productiva resulta capital” (Giunta, 2014, p. 20).

Así, las obras de arte contemporáneas devienen tecnologías de la memoria, dispositivos del recuerdo.

Arte, archivo y memoria en *Las fotos*, de Inés Ulanovsky

Las fotos, de Inés Ulanovsky (2020), es un libro hecho de fotografías y de textos⁶. Como asiente la autora en el “Prólogo”, el descubrimiento de ciertas fotos en su archivo personal la llevó a reconstruir las historias que las tienen como protagonistas de importancia: “En el año 2003 descubrí algo de características extraordinarias en mi archivo fotográfico personal. Diez años después escribí una crónica de ese hallazgo y empecé a prestarle especial atención a las historias protagonizadas por fotos” (2020, p. 13).

Las fotos estaban allí, disponibles, cercanas, pero a la vez un tanto perdidas, olvidadas; primero, el hallazgo inesperado y, luego, el despliegue de la escritura las rescata del abandono, las expone, las saca a la luz y les concede una voz: insertándose en la red de una historia, se convierten en personajes y además adquieren una significación que abarca y a la vez excede el contenido visual de las mismas:

En *Las fotos* se narran hechos que efectivamente ocurrieron. Trabajé con archivos y material documental (grabaciones, fotografías, publicaciones, cartas, diarios íntimos y mails). Al final de cada capítulo se encuentra la foto mencionada en el texto. Las fotos no tienen el fin de ilustrar los textos y los textos no están ahí para explicar las fotos. *Me interesa especialmente lo que ocurre en el encuentro de esos dos lenguajes tan diferentes y opuestos pero, de algún modo, complementarios* (Ibídem, las cursivas son mías).

Así, por intervención de la escritura, la imagen fija se dinamiza, cobra movimiento, deviene narración, crónica e incluso ensayo⁷. Por

6 Además de un “Prólogo”, el volumen incluye quince trabajos más, a saber: “AMIA 1997”, “Archivos incompletos”, “Sudestada”, “El encontrador de fotos”, “El fotógrafo”, “La fotografía”, “La hija del tiburón”, “Tino y Ema”, “La foto de Sur”, “La nena de la foto”, “Las vidas de Oscar”, “Nadie quiere encontrar sus propias fotos en la calle”, “Dos fotos nuevas de Eva”, “Fotos de Mar del Plata” y “Un final”.

7 Tenenbaum (2020) analiza el boom de la crónica latinoamericana y argentina de comienzos del siglo XXI en el que sobresalen voces y firmas femeninas (Licitra, Morerno, Guerriero, Ramos, Enríquez, Dillon, entre otras). Señala que este tipo de escritura, narrativo-periodístico,

ejemplo, en “Archivos incompletos”, a partir de la publicación en el diario *Página 12* de una foto de Pedro Tomás Bibiano, un militante de las FAL, secuestrado y desaparecido en 1976, se reconstruye con rigor cronológico tanto la trayectoria política y el destino trágico de Pedro Tomás como el derrotero futuro de su familia. Asimismo, se cuenta el itinerario inusitado de dicha foto: al ver su publicación en 2008, el hijo, Daniel Bibiano, decide contactarse con las personas que la rescataron del archivo fotográfico del diario *La Razón*, que había sido literalmente tirado a la basura (Ibídem, pp. 23-27). Los párrafos introductorios de “Nadie quisiera encontrar sus propias fotos en la calle” poseen una entonación ensayística y reflexiva acerca de la condición singular de testigo recibida por quien encuentra una foto desechada: “El que encuentra una foto descartada por otro accede a la intimidad de las imágenes de un desconocido, pero además se convierte en testigo del acto mismo de abandono de ese objeto” (Ibídem, pp. 91-92).

Lo que se produce en ese cruce, en ese diálogo entre imagen y palabra, entre formas de visibilidad y maneras de decir, organiza una suerte de rememoración en la que intervienen tanto la imaginación como la memoria. Si en “Archivos incompletos” se elabora una reconstrucción minuciosa en orden temporal de los hechos que urden la historia protagonizada por la foto-retrato de Pedro Tomás Bibiano (que conecta al padre desaparecido con su hijo casi treinta años después y reconstruye el recorrido increíble de la foto misma), en “Nadie quisiera encontrar sus propias fotos en la calle”, se conjetura que en las fotos azarosamente halladas por la autora se registran los vestigios una historia de amor entre dos varones: “Imaginé que ellos eran una pareja que tenía que viajar para poder estar juntos, lejos de la mirada de los demás” (Ibídem, p. 93).

Todo el libro se constituye en un archivo personal, hospitalario y afectivo, lo que lo emparenta con la literatura feminista (Peller y Oberti, 2020; Zsurmuk y Virué, 2020)⁸. Aunque *Las fotos* no constituye

“no consistió solamente en ir a buscar la noticia y convertirla en historia: se trató también de inventar estas historias, de construir personajes y novelas con el recorte de la mirada como lo hace cualquier autor de ficción” (p. 245). Además, señala que la prevalencia en varias de estas crónicas de la primera persona les imprime a las mismas un giro autoficcional, la autora deviene narradora y personaje, la experiencia vivida se incorpora como materia central en la historia y se configura una suerte de “espacio anfíbio” donde se de intersectan y fusionan lo real y lo ficcionado” (Ibídem, p. 249).

8 En “Escribir la violencia hacia las mujeres. Feminismo, afectos y hospitalidad” (2020), Peller y Oberti toman un corpus de textos –*Beya (le viste la cara a Dios)*, de Gabriela Cabezón Cámara

una obra de corte cabalmente feminista, en el archivo que Ulanovsky construye mediante el nexo entre imágenes y textos, los afectos, las emociones, los sentimientos cobran una importancia cabal y, como tal, congrega y arropa historias de época y de vidas subalternas, anónimas e invisibilizadas, al margen de los archivos oficiales: “Me interesan los archivos fotográficos porque tienen la particularidad de atravesar al mismo tiempo universos sociales, políticos, personales, íntimos, materiales, históricos, familiares y simbólicos” (Ulanovsky, 2020, p. 13).

Asimismo, incluye la inflexión autobiográfica⁹ a la vez que comprende otras biografías, retazos de historias de vida muy disímiles¹⁰, las que se inscriben en temporalidades y espacios heterogéneos. En lo que atañe a la dimensión específicamente narrativa, los textos comienzan con un pormenor particular y se expanden hasta comprender circunstancias más amplias; se inician con un registro de lo íntimo y familiar para alcanzar un interés comunitario, constituyéndose en testimonios de importancia pública; la memoria íntima confluye con la colectiva; lo estrictamente personal se torna político.

El carácter mixturado que prevalece en *Las fotos* es un rasgo identitario del arte contemporáneo, de la coexistencia de estilos dispares, de la contaminación, la impureza, la inespecificidad que lo articulan. Al respecto, Garramuño sostiene que lo que está en cuestión, en el mundo

e Iñaki Echeverría (2013), *Chicas muertas*, de Selva Almada (2014) y *Por qué volvías cada verano*, de Belén López Peiró (2018)- con la siguiente hipótesis: “Estas escrituras elaboran críticas al patriarcado, al sexismo y a la violación de los derechos humanos de las mujeres, trazando continuidades entre las violencias del pasado y las del presente para poner foco en las responsabilidades estatal y social”. Esa crítica interpela y abre el archivo patriarcal en cuyo seno las historias de violencia y crueldad contra las mujeres están silenciadas y omitidas. Peller y Oberti entienden que la literatura confronta e interviene aquel archivo desplazándose hacia “uno hospitalario, afectivo y feminista”. Por su parte, Szurmuk y Virué sostienen: “El feminismo ha ahondado, desde la investigación, la creación y la militancia, en las historias de las mujeres del pasado buscando reconstruir lo que falta. La literatura particularmente es un *archivo hospitalario* donde se albergan posibles vidas del pasado y también donde se alojan experiencias a las que podemos revitalizar, oxigenar y darles vida otra vez. La literatura escrita por mujeres tiene un lugar privilegiado en ese archivo, un espacio donde se cobijó históricamente lo que no se podía decir (por censura o por normas de la época) y también lo que todavía no se podía pensar. Es un espacio textual donde se instalan las inquietudes que aún no pueden nombrarse; es una carta al futuro, esperando una lectura generosa” (2020, p. 68).

9 Como ejemplos de trabajos incluidos en *Las fotos* que privilegian las dimensiones autobiográficas (concernientes a la vida de la autora y a la biografía de algunos de sus familiares): “AMIA 1997” (pp. 19-21), “La fotógrafa” (pp. 55-59) y “Dos fotos nuevas de Eva” (pp. 97-103).

10 Ejemplos de trabajos que se ocupan de otras historias de vida: “Sudestada” (pp. 29-34), “El fotógrafo” (pp. 57-63) y “La nena de la foto” (pp. 75-77).

del arte contemporáneo, es la especificidad de los lenguajes artísticos. Las prácticas artísticas contemporáneas atestiguan una crisis en la especificidad del medio a la vez que cuestionan las nociones de pertenencia e individualidad y legitiman el entrecruzamiento de soportes y materiales heterogéneos (2015). Afirma Garramuño:

La apuesta por lo inespecífico no es hoy [...] solo una apuesta por la inespecificidad formal, sino *un modo de elaborar un lenguaje de lo común que propicia la invención de modos diversos de la no pertenencia*. No pertenencia a la especificidad de un arte particular, pero también, y sobre todo, no pertenencia a una idea del arte como una práctica específica. *Sería precisamente porque el arte de las últimas décadas habría ido erosionando la idea de una especificidad del arte, más allá de la del medio específico de cada una de las diferentes artes, que cada vez tenemos más arte multimedia o, lo que podríamos llamar, un arte “inespecífico”* (Garramuño, 2015, pp. 26-27).

En consonancia con esa condición inespecífica del arte contemporáneo subrayada por Garramuño, Rosano postula la hibridez como metáfora crítica¹¹ que opera al modo de un concepto que “permite profundizar el pasaje transmedial y el diálogo que entablan entre sí obras de distintos géneros, medios y soportes” (2017, p. 158). Así, la hibridez con su impronta transmedial está presente en dispositivos del arte y en artefactos literarios, sobre todo cuando se trata de formaciones, obras y prácticas que tematizan la problemática de la memoria, la reciente y/o la de largo plazo. Entonces, Rosano aborda un corpus de obras fotográficas, performativas, literarias y audiovisuales que, asentándose en lo transmedial, construyen una memoria crítica —que erigen una crítica de la memoria— sobre la experiencia colectiva del terrorismo de estado en Chile y Argentina¹².

11 La hibridez, un concepto que Rosano toma de García Canclini, se filia, retoma y reformula categorías precedentes (mestizaje, transculturación, heterogeneidad) que procuraban indagar la cultura de América Latina como un espacio de diálogo y disputa poscolonial entre las tendencias identitarias de cuño nativo y las modernas de origen europeo: la hibridez no daría cuenta de una confluencia pasiva o de una imposición forzosa entre visiones de mundo y prácticas disímiles y antagónicas, sino de un universo simbólico altamente conflictivo, producto de lazos y fricciones, de encuentros y luchas, de acercamientos y resistencias constantes e inacabadas.

12 El artículo de Rosano parte de la lectura e interpretación de las instalaciones fotográficas de los artistas argentinos Marcelo Brodsky (*Buena memoria*, 1997), Lucila Quieto (*Arqueología de la ausencia*, 2002) y Gustavo Germano (*Ausencias*, 2007) y la del artista chileno Carlos Al-

Se puede considerar que la transmedialidad organiza internamente *Las fotos* y evidencia su hibridez formal. Por otra parte, y centrándose en lo atinente a la literatura contemporánea, en la inespecificidad que la atraviesa y conforma, Garramuño considera que los textos del escritor mexicano Mario Bellatin, en los que suelen coexistir sin solución de continuidad la escritura con la imagen, son un ejemplo de “textos instalaciones” (2015, p. 31). Con sus particularidades diferenciales, *Las fotos* consiste en un texto instalación en el que las imágenes y las palabras se contactan, anudan y complementan para impulsar y sostener lo que Giunta denomina un dispositivo del recuerdo (2014).

Obra transmedial, texto instalación, dispositivo de recuerdo, en base a esas expresiones de la hibridez artística *Las fotos* efectúa un singular “trabajo de memoria” (Jelin, 2002). El hallazgo fortuito de una foto impulsa una tarea de reconstrucción. Como si se tratara de un *objet trouvé* surrealista, la foto en cuestión hace las veces de una huella que promueve una suerte de pesquisa, de investigación retrospectiva, de viaje hacia un fragmento del pasado que se despliega en el decurso de una narración que apunta a la reposición y/o al descubrimiento de una verdad que permanecía oculta u olvidada.

Esa presencia inmaterial pero contundente del azar está tematizada, por ejemplo, en “El encontrador de fotos” (pp. 37-45), allí se cuenta que en Facebook hay una comunidad que se llama *Negativos encontrados* y que Mariano Libertella es uno de sus integrantes más activos (también, en “Nadie quisiera encontrar sus fotos propias fotos en la calle”, se dice que hay un género del arte visual que se denomina *Found Photography*). Libertella recoge, colecciona, restaura y archiva las fotos que encuentra tiradas por ahí con la esperanza y el deseo de que regresen a sus dueños/as; mientras tanto (porque quizás ese retorno jamás suceda) las conserva como un acto de cuidado de lo que esas fotos retienen, retazos de vidas humanas, recuerdos indelebles de lo que fue una familia, un vínculo, un momento. Lo azaroso impulsa la voluntad de hacer comunidad, ya que lo que Libertella gestiona, con su arte de acopiador y guardián, es la posibilidad, irrenunciable, de un re-encuentro con lo que se ha extraviado. Algo de esa pasión cautamente amorosa a favor de lo colectivo,

tamirano (*Retratos*, 2007). Prosigue con los filmes documentales del chileno Patricio Guzmán (*Nostalgia de la luz*, 2010 y *Botón de nácar*, 2015); se detiene asimismo en la instalación de Albertina Carri, que conjuga imágenes, sonidos y escritura, *Operación fracaso y el sonido recobrado* (2015), en la performance de Felix Bruzzone (*Campo de mayo*, 2008), en el experimento teatral de Lola Arias (*Mi vida después*, 2016) y en la autoficción de Marta Dillon (*Aparecida*, 2015).

por reponer una comunión fracturada y dispersa, habita en el libro de Ulanovsky, que puede leerse también como una cartografía de desplazamientos, de reencuentros, que intenta con sus textos e imágenes un acto de reparación, de justicia.

El trabajo de memoria guarda cierta analogía con la actividad artística, no es meramente receptivo, sino que exige, requiere, atención, voluntad e inventiva. Es creativo, en la medida en que para ser eficaz efectúa un cruce de temporalidades¹³, un anudamiento entre pasado, presente y futuro. Ese entrecruzamiento temporal se produce, con claridad, al menos en dos trabajos de *Las fotos*, a saber: “Archivos incompletos” y “El fotógrafo”. Veamos cómo se consuma esa intersección en el primero, considerando las fechas que se mencionan: en 2008, *Página 12* publica la foto de Pedro Tomás Bibiano y ese mismo día, su hijo Daniel la ve (se encontró tan semejante a su padre desaparecido que la semejanza lo anonadó) y se decide a contactar a las periodistas que la consiguieron; la foto fue tomada por la policía en 1976 cuando Pedro estaba detenido (lo liberaron entonces pero a los pocos meses fue secuestrado); la foto fue recuperada casualmente en 2010 de los archivos de *La Razón* (lo compró *Clarín* y todo el material, negativos incluidos, fue arrojado a la basura); en 2018 (42 años después de que fuera tomada forzosamente, 18 años después de que fuera rescatada de entre los desperdicios, diez años después de que el hijo del fotografiado viera por vez primera la cara de su padre como si fuera la propia), Ulanovsky se reúne con Daniel Bibiano y le pregunta por el vínculo suyo con esa foto de prontuario y él responde: “-Es una foto difícil, me cuesta ver a mi padre mirando a cámara con esa expresión tan tremenda. Volví a verla solo dos o tres veces” (p. 26). Toda una urdimbre de años, de épocas y de historias, de alcance personal y colectivo, se convoca y reúne en este texto que deviene un acto de memoria y, si se quiere, de reparación. Así como la autora obró como periodista para que el hijo se reencontrara simbólica y afectivamente con el padre desaparecido, con su texto ella misma permite que lo/as lectores/as nos reunamos con una parte can-

13 Además de las temporalidades que se cruzan internamente en la trama de determinados textos de *Las Fotos*, considerado en su conjunto el libro entero contiene y remite a horizontes temporales e histórico-sociales donde se inscriben distintos sucesos traumáticos para la memoria colectiva de la/os argentina/os, por ejemplo: la experiencia del terror sistemáticamente perpetrado por la dictadura de 1976, el derrocamiento de Perón, en 1955 y el atentado a la AMIA, en 1994. De la intersección de temporalidades diversas, que una foto condensa, dan cuenta las narraciones de este libro que busca completar los archivos truncos, reestablecer lo que ha sido ausentado.

celada de nuestra memoria comunitaria, violentada por el poder dictatorial. Frente a los archivos oficiales (que censuran y reprimen, que descartan y sustraen), Ulanovsky arropó esa foto en su archivo amoroso y lo abrió, después, para las visitas y escuchas por venir.

En *Las fotos* se aglutinan, coexisten y se enlazan, en una mixtura transmedial, imagen y palabra. La interacción dialógica entre lo visible y lo decible construye un enclave de enunciación desde el cual se interroga al pasado porque es un reservorio de significaciones que reverbera en el presente, el de la escritura y el de la lectura (presentes ambos que son asincrónicos). El trabajo de memoria que lleva adelante Ulanovsky requisita el pasado —el que conservan las fotos, el que reaparece en los testimonios y el que revive en las historias de vida—; lo interpela, reconfigura y hace del mismo lo que Huyssen denomina un “pasado utilizable”, un pasado con futuro (2002).

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2014). ¿Qué es lo contemporáneo? En *Desnudez* (pp. 17-29). Adriana Hidalgo.
- Bürger, P. (1987). La obra de arte vanguardista. *Teoría de la vanguardia* (pp. 111-149). Península.
- Danto, A. C. (1999). Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo y Narrativas maestras y principios críticos. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (pp. 26-41; 61-77). Paidós.
- Danto, A. C. (2013). El futuro de la estética. *Qué es el arte* (pp. 135-154). Paidós.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Fundación arteBA.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos* [edición de Félix Fanés]. Siruela.
- Hartog, F. (2007). Órdenes del tiempo, regímenes de historicidad y Memoria, historia, presente. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo* (pp. 19-41; 127-147). Universidad Iberoamericana.
- Huyssen, A. (2002). Pretéritos presentes: medios, política, amnesia. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* (pp. 13-40). Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Fondo de Cultura Económica.
- Nietzsche, F. (2002). *Consideraciones intempestivas. 1873-1876*. Alianza.

- Peller, M y Oberti, A. (2020). Escribir la violencia hacia las mujeres. Feminismo, afectos y hospitalidad. *Revista Estudios Feministas*, vol. 28, n.º 2.
- Rosano, S. (2017). Efectos transmediales en las construcciones de memoria. *El taco en la brea*, año 4, n.º 6, pp. 158-173.
- Szurmuk, M. y Virué, A. (2020). La literatura de mujeres como archivo hospitalario: una propuesta. *El taco en la brea*, n.º 11, pp. 67-77.
- Tenembaun, T. (2020). Ella dice que fue así. Recorridos disidentes en las crónicas de autoras del presente. En Arnes, L., De Leone, L. Punte, M. J. (Coords.), *Historia Feminista de la literatura argentina. En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta* (pp. 243-255). Eduvim.
- Ulanovsky, I. (2020). *Las fotos*. Paisanita Editora.

Una lectura de los movimientos de economía popular (MEP) como continuidad del proyecto socio-político- económico clausurado por el golpe del '76

Carla Borghi y Silvina Barroso

La década de los setenta en Argentina estuvo signada por conmociones políticas, sociales y económicas. Desde la mitad de la década del cincuenta, en el marco de un proceso político complejo, se desarrollaron acontecimientos como el golpe de 1955 y el *Cordobazo*, fenómenos que pusieron de manifiesto no solo las contradicciones de los sucesivos regímenes políticos, sino la irrupción de un nuevo actor político en la escena pública: las masas que lograron articular y asociar su identidad política a la idea de pueblo. En este contexto, diversas fuerzas sociales y políticas impulsaron un proceso de radicalización, protesta social y agitación política que incluyó una variedad de prácticas desde el estallido espontáneo y la revuelta cultural, hasta la militancia política y el accionar guerrillero (Tortti, 2006). Esta situación pone de manifiesto que los canales de participación política tradicionales, como los partidos políti-

cos y los sindicatos, habían dejado de ser actores que lograban contener y canalizar las demandas de la sociedad. En este marco, es derrocado el presidente de facto Juan Carlos Onganía, quien será reemplazado por el General Alejandro Lanusse.

Durante la década del setenta, a la participación política activa de las masas debemos agregarle la emergencia de algunas y la consolidación de otras organizaciones de izquierda, distanciadas de los partidos tradicionales, tales como el Comunista, Socialista, Radical y Justicialista. En el contexto internacional, las revoluciones cubana y china y el *Mayo Francés* influenciaron la radicalización del escenario nacional. Así, surgieron diversas organizaciones que asumieron la vía armada para la toma del poder, tales como Montoneros, Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), Movimiento Revolucionario Peronista (MRP), Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), Organización Comunista Poder Obrero (OCPO), entre otras. Las diferencias de carácter político fueron suturadas a través de una serie de principios compartidos: “La lucha político militar se da en torno a un mismo enemigo: el imperia- lismo, en relación a un mismo objetivo: el socialismo y el método de práctica es el mismo: la lucha armada”¹.

En el presente trabajo nos abocaremos al abordaje del programa político de dos de las organizaciones que más se destacaron: Montoneros y el Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP). Pretendemos rastrear qué valores, cosmovisiones y miradas sobre la realidad propuestas por estas organizaciones que se erigieron como opositoras a la dictadura lograron trascender y encarnar a modo de rastros espectrales (Derrida, 2012-1995) en las organizaciones de la economía popular, sector que, desde hace varias décadas, viene proponiendo un modelo de producción, de distribución y de organización de las relaciones sociales diferente al neoliberalismo. Intentaremos seguir algunas pistas para ver si es posible advertir en la configuración de estas organizaciones la reivindicación de ciertas “promesas incumplidas” de los movimientos políticos de los sesenta y setenta del siglo pasado.

1 Estos documentos fueron extraídos de *América Latina en Armas*, Ediciones M. A., Buenos Aires, enero de 1971 (el libro no aparece firmado por ningún autor). <https://www.elhistoriador.com.ar/categoria/archivo/articulos/los-70/>

Montoneros

La organización Montoneros surge el 29 mayo de 1970 en conmemoración del primer aniversario del Cordobazo, con el secuestro de Pedro Eugenio Aramburu (O'Donnell, 2020). Sus integrantes se constituyeron en tribunal revolucionario y lo sentenciaron a muerte. Lo ejecutaron y guardaron su cuerpo, que será devuelto cuando aparezca el cadáver de Evita. Así emerge una organización de la que nadie había oído hablar hasta ese momento y que va a poner en jaque al poder cívico-militar de esos años.

Desde sus comienzos, los Montoneros se identificaron como parte del peronismo, reivindicando sus banderas. Defendieron un programa reformista haciendo hincapié en la Liberación Nacional, lo cual necesariamente implicaba justicia social, independencia económica y soberanía política. Estos ejes coadyuvarían a la construcción de un “Socialismo Nacional”: el cual suponía la consolidación de una verdadera burguesía capitalista nacional, una fuerte intervención del Estado en la esfera económica, aspirando de esta manera al pleno empleo. Como consecuencia, se daría el enfrentamiento de las fuerzas nacionales con las fuerzas imperialistas internacionales. Esta construcción requería de la articulación entre la clase obrera y sectores de la burguesía nacional para poder hacer frente a los “monopolios del imperialismo”, la “oligarquía agropecuaria” y a la “burguesía al servicio del imperialismo”.

En el Comunicado Número 5², se expresa su propuesta programática:

1º. Nuestra Organización es una unión de hombres y mujeres profundamente argentinos y peronistas, dispuestos a pelear con las armas en la mano por la toma del Poder para Perón y para su Pueblo y la construcción de una Argentina Libre, Justa y Soberana.

2º. Nuestra Doctrina es la doctrina Justicialista, de Inspiración Cristiana y Nacional.

2 Montoneros (1970) “Comunicado Número 5” en Documentos internos, resoluciones, comunicados y partes de guerra. CEDEMA. Edición digital: www.elortiba.org (2007) (Consultado el 12 marzo de 2022).

3º. Lo único foráneo de nuestro país son los intereses de los capitales extranjeros ligados al régimen y la mentalidad vende patria de los gobernantes de turno.

Luego, harán hincapié en la necesidad de renovación del Movimiento separando a la dirigencia “burocrática y traidora”, en un proceso que dieron en llamar “trasvasamiento generacional”. En ese contexto, proponen la construcción de un frente sindical. Así, a partir de 1973 comenzaron a organizar y potenciar el trabajo sindical, que alcanzó su punto cúlmine con la creación de la Juventud Trabajadora Peronista (JTP) en un contexto de “retorno” de la democracia que habilitaba los marcos legales para el desarrollo de la actividad y la creciente expectativa que generaba el retorno de Perón como condición para la reapertura del proceso de Liberación Nacional, proyecto que había quedado mutilado en 1955.

Ante la pregunta realizada a un integrante de Montoneros sobre cuál es la relación que mantienen con las otras organizaciones armadas argentinas y cómo ven sus estrategias, en cada caso, la respuesta —que aparece en documentos que fueron extraídos de *América Latina en Armas*³— sostiene:

Las estrategias de las organizaciones armadas de la Argentina, son básicamente similares. Esa similitud se expresa en los puntos mínimos de coincidencia que creemos indispensables para desarrollar más adelante una tarea conjunta. Tales puntos son el desarrollo de la guerra popular como único método para lograr la liberación de nuestra patria; la convicción de que esa liberación solo es posible conjuntamente con la del resto de América Latina y que el movimiento de masas que expresa y encarna esta vocación revolucionaria en la Argentina, es el peronismo.

Así, para Montoneros, la lucha política implicaba una labor organizativa tendiente a garantizar la presencia de los intereses de la clase trabajadora al interior del Movimiento Peronista y del Estado.

3 Estos documentos fueron extraídos de *América Latina en Armas*, Ediciones M.A., Buenos Aires, enero de 1971. (El Disponible en: <https://www.elhistoriador.com.ar/categoria/archivo/articulos/los-70/> (Consultado el 12 marzo de 2022).

Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo

El surgimiento del PRT en 1965 se da a partir de la fusión político-ideológica entre el Frente Revolucionario Indoamericanista Popular (FRIP) y Palabra Obrera (PO), de tradición trotskista. Influenciados por la Revolución Cubana, sus líderes y fundadores consideraron necesaria la construcción de un proceso revolucionario de carácter permanente, antiimperialista y socialista.

Esta alianza se verá fragmentada en 1968 por cuestiones de concepción ideológica y programática política. Así, surge en el seno del PRT el Ejército Revolucionario del Pueblo, liderado por Mario Santucho, el cual tendrá una inclinación a la lucha armada.

El PRT-ERP en su programa político reconoce el carácter dependiente del capitalismo en Argentina y la necesidad de un proceso de Liberación Nacional que iría acompasado con la Liberación Social. En este sentido, el sujeto revolucionario por excelencia era el proletariado y el “pueblo oprimido”. En el VI Congreso realizado en 1973⁴ afirmaban:

Podemos decir que la Argentina es un país que ha alcanzado un desarrollo capitalista relativo, dependiente, deformado y desigual, subordinado al imperialismo, particularmente al yanqui. La contradicción fundamental a resolver en nuestra sociedad es la que se da entre el bloque monopolista constituido por el imperialismo y la gran burguesía nativa, de un lado, y la clase obrera y demás sectores populares oprimidos por el otro.

Esta contradicción proponen resolverla con la “expropiación de los medios de producción y de vida, poniéndolas en manos del Estado obrero y popular, es decir por medio de la revolución socialista”. Se advierte la lectura que realizan del desarrollo del capitalismo nacional como dependiente del imperialismo y la complicidad de la burguesía local. De ahí que una alianza entre las masas oprimidas y la burguesía

⁴ Fuente: Partido Revolucionario de los Trabajadores: Hacia el VI Congreso, 1973, pp. 7-8. Esta misma caracterización de la revolución y las clases revolucionarias se encuentra en el IV y V Congreso del PRT.

nacional quede descartada de plano como estrategia para enfrentar al imperialismo y impulsar un desarrollo independiente.

Desde esta perspectiva, la clase obrera, agente de la revolución, debía profundizar el proceso de concientización de la lucha atenta a las contradicciones del capitalismo y lograr separarse del peronismo como representante del “programa burgués” y del Estado capitalista. Siguiendo esta línea argumentativa, el PRT – ERP construyó su frente sindical denominado Movimiento Sindical de Base (MSB), que proclamaba:

[...] su independencia del Estado por cuanto considera que son los propios trabajadores los que deben resolver democráticamente sus cuestiones, ya que el Estado Capitalista representa la expresión del dominio de las clases explotadoras sobre la clase obrera y el pueblo (*Cuadernos de información popular*, 1974).

Esta propuesta se sintetizó en su definición “antiburocrática, antipatronal y por la independencia del movimiento obrero del Estado” (*El combatiente*, 1974, p. 10).

Ante la pregunta sobre cómo se sitúan en relación a otras organizaciones armadas, un militante respondía:

[Mantenemos] buenas relaciones con todos. Políticamente, luchamos por un doble objetivo: 1) la constitución de un Frente Unido Revolucionario que agrupe a aquellas organizaciones armadas de perspectiva clasista, marxista-leninista, socialista; 2) la organización de otro frente, más amplio, de carácter policlasista, unido por su decisión de combatir, a través de la lucha armada, a la dictadura y al imperialismo⁵.

En este breve recorrido por los orígenes y los principios centrales de Montoneros y del PRT – ERP, consideramos que ambas organizaciones constituyeron la expresión de programas políticos de distinta naturaleza que concebían conceptualmente de maneras diferentes la idea de revolución en nuestro país.

5 Estos documentos fueron extraídos de *América Latina en Armas*, Ediciones M. A., enero de 1971. <https://www.elhistoriador.com.ar/categoria/archivo/articulos/los-70/>

Podemos pensar que la persistencia de, o la recurrencia a, ciertos aspectos económico-políticos de los 70 como el sujeto trabajador en tanto que sujeto de la política, la organización sindical o la organización y movilización de los sectores trabajadores, la irrenunciable declaración de una posición antiimperialista como modo de pensar la proyección de la política nacional en el concierto internacional y dicho antiimperialismo como eje que redimensiona todo plan de acción política interno y externo; rearticulados en orden a los sentidos que adquieren en el contexto actual, constituyen una actitud necesaria, no para reproducirlos, sino para revisar los múltiples sentidos, interpretaciones, sus fisuras, sus actualizaciones en las que aun parecerían deambular a modo espectral algunos de los dogmas de ese pasado épico y trágico a la vez.

El modelo económico-político de los 70 es el gran derrotado. Ni el triunfo de la democracia y la instalación de una cultura democrática, ni las acciones por la verdad, la memoria y la justicia pudieron torcer el modelo económico consolidado durante la última dictadura cívico-militar. El interrogante sería vivir con esa derrota, hacer ese duelo o encontrar las “tretas” con las que el débil puede hacerle frente a la “estrategia” del capitalismo global. Indagar en los principios de la acción política de las organizaciones que llevan adelante modelos de economía popular en sus filiaciones o herencias de los años en que la revolución era un sueño, para que, al menos, siga siendo un sueño eterno es el eje desde el que proponemos estas lecturas.

No se trata de identificar continuidades absolutas, similitudes o repeticiones, sino de poder leer en el presente los rastros de un proyecto obturado en el pasado. Podemos preguntarnos con Pissaco (2020) si el sentido de los movimientos de economía popular en Argentina implicaría ser la fuerza que empuje la actualización del proyecto histórico abortado en los setentas.

El plan sistemático de desaparición de personas tiene en su sustrato profundo la implantación de un modelo económico, político y social que tenía como principales beneficiarios a los grupos tradicionalmente dominantes para la subordinación de los sectores populares y la anulación de la organización obrero-sindical. Se despliega el aparato represor del Estado en función de un modelo de acumulación y concentración a favor de los sectores más poderosos nacionales y financieros internacionales.

La política económica de Martínez de Hoz fue el mayor intento de transformar radicalmente la estructura económica y social de la Argentina, modificar sus relaciones sociales y terminar con las causas que provocaban las crisis y desorden, para así restablecer relaciones de dominación permanentes e irreversibles, por intermedio de la represión legal y clandestina. Consideraban que no podían neutralizar la conflictividad obrera industrial. Para ello, necesitaron ejercer el control irrestricto del Estado (Piñero, 2011).

La estructura de desindustrialización fue generando una gran masa de desempleados y un sector obrero oprimido. El programa económico multiplicó la deuda externa en cinco veces, comprometiendo no solamente la situación financiera del Estado por décadas sino también las posibilidades reales de crecimiento y desarrollo de amplios sectores de la industria nacional, del sector obrero y los sectores populares. La estrategia económica del gobierno militar fue exitosa, y se prolongó más allá de 1983 cuando tiene que dejar el poder en medio de la más oprobiosa realidad nacional: violación a los DDHH, 30.000 personas desaparecidas, 500 niños robados, compatriotas en el exilio; junto a la disminución del PBI, el endeudamiento, la hiperinflación y la vergonzante guerra de Malvinas, el ocultamiento y represión de los soldados conscriptos ex combatientes, entre otras.

Para este trabajo, lo que nos interesa resaltar es que si bien la dictadura fracasó en sus objetivos inmediatos (el bienestar económico prometido, las cuentas ordenadas, una sociedad disciplinada por el miedo incapaz de tomar las calles) tuvo éxito de acuerdo con el trazado de un rumbo económico a largo plazo. La dictadura reconfiguró e instauró un modelo de acumulación y concentración de la economía argentina obturando el desarrollo de la industrialización sustitutiva, a la vez que estableció las bases para casi tres décadas de neoliberalismo.

Para un gran sector de la sociedad -que reinstaurada la democracia creyó en la posibilidad de recuperar las consignas de justicia social, redistribución del capital, soberanía política y financiera, recuperación de un Estado que regule en favor de los sectores más vulnerables en el plano de lo económico social- se comprende como una derrota. En ese sentido, a pesar de recobrada la democracia, de 40 años de continuidad y profundización de la democratización de la sociedad, el valor de la democracia como régimen y la derrota del modelo económico de los

60-70 y su consecuente modelo social constituyen núcleos de sentidos que hay que articular en los entramados políticos y epistémicos del hacer memoria.

Las narrativas que hacen memoria se centran, fundamentalmente, en el gesto (im)posible de narrar el genocidio de la última dictadura cívico-militar; narrar la pérdida —de vidas, de bebés, de esperanza por una sociedad más justa— es parte del proceso de duelo. Para duelar hay que comprender y explicar; hay que encontrar la lengua, el tono, las imágenes, las figuras y prácticas para que el pasado obturado se vuelva memoria activa para comprender y explicar lo inexplicable e inenarrable del horror, la tortura, la muerte como plan sistemático estatal. Ese pasado oprobioso y escandaloso

[...] obra a la vez como presente y como memoria que no puede agotarse en un trabajo de duelo, sino en el vivo acto de una aflicción sin término visible. Lo que ha sido no puede ser sepultado y aparece otra vez como presente en el relámpago de una redención que no consiste en el perdón ni en el olvido, sino en un activo re-conocimiento (Monteleone, 2018).

Para este estudio, los movimientos de la economía popular argentina nucleados en la CTEP-UTEP se constituyen en acto vivo, en práctica política y de construcción de sentidos que otorga presentificación o continuidad transformada a la cosmovisión sociopolítica de los 60-70.

¡Sin poder popular no hay justicia social!

La anterior frase se lee al final en la pestaña “Nosotros”, de la página web de la Confederación de Trabajadores de la Economía Popular (CTEP), en la cual se presentan y describen como una organización gremial independiente y necesaria, de carácter reivindicativo y nacional, que representa a los trabajadores y trabajadoras de la economía popular:

La Confederación de Trabajadores de la Economía Popular (CTEP) es una organización gremial independiente de todos los partidos políticos, representativa de los trabajadores de la economía popular y sus familias. La CTEP es una

herramienta de lucha reivindicativa para la restitución de los derechos laborales y sociales que nos arrebató el neoliberalismo y que aún no hemos recuperado⁶.

En mayo de 2011 se reunieron en el Barrio de la Boca, en la ciudad autónoma de Buenos Aires, militantes, representantes y delegados de distintas organizaciones sociales. En dicho encuentro se compartieron datos, observaciones y experiencias de las condiciones de incorporación al proceso productivo del trabajo y afirmaron que la relación salarial dejó de ser la relación predominante en el marco del sistema capitalista. Al mismo tiempo que remarcan el crecimiento del sector de la Economía Popular, resuelven: “Dar mandato al Consejo Promotor de avanzar en la construcción de la Confederación de Trabajadores de la Economía Popular y convocar al acto fundacional para el mes de diciembre” (Grabois y Pésico, 2014). El mencionado Consejo Promotor estaba conformado por Emilio Pésico, dirigente del Movimiento Evita, por Gustavo Vera representante de La Alameda, Luis Caro del Movimiento Nacional de Empresas Recuperadas por los Trabajadores y Juan Grabois del Movimiento de Trabajadores Excluidos (MTE). Así, emerge un nuevo actor social y político que ocho años más tarde formará parte de la Unión de Trabajadores y Trabajadoras de la Economía Popular (UTEPE). Si bien la CTEP se define como una organización sindical, recién en el año 2016, “tras tensas negociaciones, se logró la sanción de una nueva resolución (Resolución 32/16 – MTEYSS) que creó un régimen de agremiación complementario y compatible con el modelo sindical vigente en el país”. Se trató de una resolución ampliatoria que permitió incorporar a los trabajadores y trabajadoras de la Economía Popular, ya que, hasta el momento, solo contemplaba a los trabajadores en relación de dependencia. Así la CTEP obtuvo la personería social, lo que le permitió su inscripción en el Registro de Organizaciones Sociales de la Economía Popular y Empresas Autogestionadas con el nombre de Asociación Civil de los Trabajadores de la Economía Popular: “Si bien no logró el reconocimiento de su personería gremial, la dirigencia de CTEP celebró la creación del Registro y la incorporación de la organización, que entendieron como un reconocimiento estatal de la naturaleza sindical de su lucha” (Forni, Nougues y Zapico, 2020).

Si bien la CTEP se gestó con la participación de cuatro organizaciones, con el paso del tiempo logró sumar otras organizaciones de

6 Disponible en <https://ctepargentina.org/nosotros/>

distintas ramas y perspectivas ideológico-políticas y, atendiendo a las diferencias, fueron arribando a ciertos consensos, construyendo identidad, siempre anclados en la demanda de participación política de sus trabajadores y trabajadoras, para poder incidir en el proceso de toma de decisiones contribuyendo así al desarrollo de un país independiente. A lo largo de los años, la CTEP fue desarrollando distintas estrategias de participación para poder incidir en la agenda pública, movilizándolo a sus trabajadores y trabajadoras, modificando el repertorio de demandas y haciendo visible la heterogeneidad de inserción en el proceso productivo.

Con la asunción del gobierno neoliberal de Cambiemos en 2015, se concretaron articulaciones con otras organizaciones y sectores que representaban al campo nacional y popular. En este sentido, desarrollaron estrategias en dos frentes principales:

Por un lado, la conducción de la confederación buscó consolidar el frente interno a través de la incorporación de una creciente diversidad de organizaciones que se fueron incorporando a la estructura orgánica de la CTEP. Por el otro lado, se avanzó en la consolidación de unidad en el frente externo a través de acciones colectivas conjuntas con otras organizaciones sociales y políticas importantes que, a pesar de sus diferentes matrices ideológicas, identificaron a un enemigo común: la alianza neoliberal gobernante (Forni, Nougues y Zapico, 2020, p. 13).

En ese contexto, asistimos a la efervescencia de protestas sociales que nos permitieron visibilizar un amplio abanico de actores, demandas y repertorios. Si bien algunas luchas se desarrollaron como iniciativas eventuales y localizadas, otras se articularon entre sí, pudiendo reunir diversos actores o suceder en distintos lugares. Y, aunque las protestas tuvieron un carácter heterogéneo y plural que pretendía poner luz sobre las conflictividades interpelando tanto a la sociedad como a los medios de comunicación, todas coincidían en señalar al poder político como la esfera habilitada para dar respuesta a estas demandas a través de la intervención del Estado. La expresión de conflictos y de la conflictividad social en el marco de nuestra democracia liberal hizo que la CTEP fuera reconocida como el “triumvirato piquetero”⁷ y luego como “Los Caye-

7 Hace alusión al grupo de organizaciones Integrado por Barrios de Pie, la CTEP del Movi-

tanos” (Calderón Gutiérrez, 2012). Se los denominó de esa manera a partir de la primera marcha multitudinaria contra el gobierno de Mauricio Macri, que realizaron desde la Iglesia de San Cayetano hasta Plaza de Mayo por la celebración del santo patrono de la Providencia bajo el lema “Por Paz, Pan, Tierra, Techo y Trabajo”. Esta gesta significó, en palabras del Secretario General de la UTEP Esteban “el Gringo” Castro:

Un momento especial para los movimientos populares, porque el 7 de agosto de 2016 fue un antes y un después en términos de construcción de unidad, pero que, además, pusimos ese día en juego, también, parte de la historia del movimiento obrero y popular, porque San Cayetano expresa, también, su lucha contra la dictadura, con Saúl Ubaldini a la cabeza de la CGT, y también ese día expresa la unidad entre lo que llamamos la fe popular y la lucha y las reivindicaciones que necesitamos para recuperar la estabilidad⁸.

A la movilización, que fue originalmente convocada por la CTEP, Barrios de Pie y la Corriente Clasista Combativa (CCC), también se sumaron dirigentes sindicales y políticos opositores con críticas al gobierno de Mauricio Macri y fieles que se congregaron para saludar al santo y escuchar la misa. Las diversas demandas de las organizaciones se articularon en torno a la Ley del Salario Universal Complementario para las trabajadoras y trabajadores de la economía popular y la Declaración de la Emergencia Social en el Congreso Nacional. Los organizadores explicaron que con esta movilización buscaban «la unidad de todos los trabajadores» para darle difusión a una «agenda de los más pobres» y así construir “una sociedad más igualitaria, sin esclavos, ni excluidos”. Ese día se consolidó la unidad de las organizaciones que en 2019 integrarán la Unión de Trabajadores de la Economía Popular (UTEP).

El accionar colectivo de las protestas pueden relacionarse con las denominadas eternas deudas de América Latina, demandas históricas que dieron origen a luchas y resistencias que, a pesar de los gobiernos progresistas de la región, aún continúan pendientes: “Estas demandas se configuran en torno al derecho a la tierra, la reivindicación del traba-

miento Evita y la Corriente Clasista Combativa (CCC).

8 <https://www.el1digital.com.ar/politica/en-un-acto-federal-virtual-los-movimientos-sociales-celebraron-san-cayetano-junto-al-presidente/>

jo, la defensa de los recursos naturales y el mejoramiento de la calidad de vida con acceso a educación, alimentación, salud y vivienda digna, entre otras” (Quiroga y Magrini, 2021, p. 288). En este contexto, se ampliaron los repertorios de las demandas, así como también el número de las organizaciones participantes. Con la expresión “repertorios de demandas” hacemos referencia a la forma en que se visibiliza la acción colectiva, “es decir, al modo en que se presentan las demandas en la escena pública” (Quiroga y Magrini, 2021, p. 292). Las manifestaciones y movilizaciones realizadas contra las políticas del gobierno de Mauricio Macri se multiplicaron en este período coadyuvando en el acercamiento de la CTEP, los movimientos sociales y las organizaciones sindicales. A la vez, se puso de manifiesto la capacidad de presionar y negociar con los poderes estatales y de elaborar y proponer políticas públicas:

A comienzos del 2017, se lanzó un programa, acordado con la administración de Cambiemos, orientado a los trabajadores de la economía popular: el Programa de Transición al Salario Social Complementario⁹. También, impulsaron una batería de leyes de emergencia destinadas a promover la inversión social para el mejoramiento de las condiciones de vida de los sectores populares (Forni, Nougues y Zapico, 2020).

En el marco de diversas acciones de protestas realizadas en red tanto con la CGT como con la CTA y diversas organizaciones sociales y políticas, se logró articular esfuerzos y construir la UTEP (Unión de Trabajadores y Trabajadoras de la Economía Popular).

Así, el 21 de diciembre de 2019, en el microestadio de Ferro Carril Oeste, nació la UTEP de la que forman parte la Confederación de Trabajadores de la Economía Popular (CTEP), la Corriente Clasista y Combativa (CCC), Barrios de Pie y el Frente Popular Darío Santillán. Ese día surge el sindicato único que busca profundizar la lucha por la conquista de derechos del sector de la Economía Popular. Partiendo de una conceptualización que supera la figura del desempleado/excluido, no sólo en términos de los procesos productivos sino también sociales, políticos y culturales, proponen la construcción de una identidad defi-

⁹ Por la resolución 201-E/2017 del MTEYSS, en el marco de la Ley de Emergencia Social aprobada en 2016, se creó el Programa de Transición al Salario Social Complementario que está destinado a brindar un piso de ingresos a los trabajadores de la economía popular.

nida a partir de características que les son propias. En el libro *Organización y Economía Popular*, escrito por Juan Graboys y Emilio Pérsico en 2014, los autores describen las desigualdades estructurales históricas que genera el sistema capitalista y sus consecuencias en la distribución de recursos que van desde lo económico, pasando por lo social, lo cultural, lo político y hasta lo simbólico. Las disputas por una vida social, comunitaria, justa y digna tienen larga data, pero advierten, a partir de mediado de los 70, una pérdida y un retroceso en relación a los derechos sociales, políticos y económicos. Proponen salir del esquema de relaciones capitalista de competencia/explotación y adentrarse en el marco de la Economía Popular, en el tejido de redes basadas en la cooperación entre organizaciones, donde primen la creatividad y el esfuerzo de los trabajadores y trabajadoras, el rescate de los valores de la cultura popular (por oposición a la cultura burguesa, de carácter individualista) para la propuesta de alternativas que incidan en la obtención de los medios de producción y de financiamiento. Entienden que la organización de los sectores populares debe ser sindical y económica, masiva, orgánica y democrática, cuyo fin debe ser el de servir al pueblo. Y para ello, en la página 99 del mencionado libro, los autores proponen ocho objetivos a tener en cuenta para los trabajadores de la Economía Popular argentina y latinoamericana: 1) El trabajo digno; 2) El salario social complementario; 3) Reconocimiento sindical; 4) Paritarias populares; 5) Unidad de todos los trabajadores; 6) Más economía popular comunitaria; 7) Políticas públicas populares y 8) El poder popular.

La acumulación de poder popular a partir de la profundización y ampliación de las economías populares podría generar la correlación de fuerzas necesaria que permita llevar adelante una etapa de revolución social, que modifique la forma del Estado capitalista arribando a un estadio superior: la superación del poder del capital. Por ello, el proyecto nacional revolucionario implica la instauración de un gobierno popular en el que los sectores populares influyan en el proceso de toma de decisiones, la unidad de los pueblos de la Patria Grande, la fraternidad social con valores humanistas y cristianos de solidaridad y amor al prójimo y un nuevo justicialismo económico, en el que la economía al servicio del pueblo se distribuya de manera digna. Como correlato de esta acumulación de poder popular, se aspira a la reconfiguración de la economía en clave humanitaria, comunitaria, solidaria y cristiana para la construcción de una nueva sociedad:

La sociedad nueva, a la que podemos llamar de distintas formas: socialismo criollo, justicialismo del siglo XXI o cristianismo social, orientado al bien común, donde haya una sola clase de hombres (los que trabajan), donde ante cada necesidad exista un derecho y donde los únicos privilegiados sean los niños, los ancianos y los discapacitados (Puricelli, 2020).

Las posibilidades de leer una continuidad política e ideológica entre los movimientos políticos revolucionarios de los 70 y los MEP constituyen el eje de desarrollo de este trabajo; advertimos una serie de sentidos discursivizados con una retórica que recupera la tópica y el tono de los 60-70, que construyen al pueblo y sus vínculos con el trabajo y el universo obrero como sujeto político. Si bien este trabajo es incipiente, creemos que habilita a comprender los MEP como prácticas del hacer memoria frente al auge del capitalismo neoliberal que atraviesa las relaciones socio-económicas en el presente.

Referencias bibliográficas

- Calderón Gutiérrez, F. (Coord.) (2012). *La protesta social en América Latina. Cuaderno de Prospectiva Política 1*. Siglo XXI.
- Derrida, J. (2012 [1995]). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trotta.
- Forni, P., Nougés, T. y Zapico, M. (2020). La Economía Popular como identidad colectiva. El camino a la unidad de los movimientos y organizaciones populares en la Argentina (2011-2019). *Colección*, vol. 31, n.º 2, pp. 73-108. <https://doi.org/10.46553/colec.31.2.2020.p73-108>
- Grabois, J. y Pérsico, E. (2014). *Organización y economía popular*. CTEP - Asociación Civil de los Trabajadores de la Economía Popular, vol. 6, cuarta edición. <https://ctepargentina.org/documentos/>
- Monteleone, J. (2018). *Una Literatura en aflicción. Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 12*. Emecé Editores.
- O'Donnell, M. (2020). *Aramburu*. Editorial Planeta.
- Piñero, M. T. (2011). Política económica de la Dictadura. *Seminario Internacional Políticas de la Memoria*. Maestría de Política Social en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Centro Cultural Haroldo Conti. http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_1/pinero_mesa_1.pdf

- Pissaco, C. (2020). Incidencia y características de la economía popular en la Argentina post 2001. *Revista de Ciencias Sociales*, segunda época, n.º 37, pp. 85-104. <https://ediciones.unq.edu.ar/revista-de-ciencias-sociales-segunda-epoca-n-37.html>>
- Puricelli, W. (2020). *La economía popular ¿un nuevo sector?* Instituto de Investigación Gino Germani, CONICET. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/171202/CONICET_Digital_Nro.02bd-1d5a-9675-4fce-8ce5-6ca16b76df84_B.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Quiroga, M. V. y Magrini, A. L. (2021). Protestas sociales y cuestión social en América Latina contemporánea. *Revista Temas Sociológicos, Escuela de Sociología de la Universidad Católica Silva Henríquez (UCSH)*, n.º 27, pp. 275-308.
- Tortti, M. (2006). La nueva izquierda en la historia reciente de la Argentina. *Cuestiones de Sociología*, vol. 3, pp. 19-32.

Malvinas y literatura

Malvinas y literatura: desde *Los Pichiciegos* (1983) a *Ovejas* (2021)

Silvina Beatriz Barroso

Malvinas: una serie

Malvinas se inscribe en el cuerpo de los argentinos, individual y socialmente. En el cuerpo del excombatiente, el conscripto, del caído en combate, de sus familiares, amigos, contemporáneos, de su descendencia; de los testigos, de los que la vivieron y de los que se la contaron/enseñaron/legaron; Malvinas es cuerpo en la vida social argentina y, en tanto cuerpo, la experiencia sensible y sentida se comprende desde los afectos articulada a la intelección de esa experiencia en un continuum con el terrorismo de Estado. También en esa tensión epistemológica entre la ética política de la denuncia y las emociones/proyecciones heroicas de los sujetos leemos la literatura sobre Malvinas.

Malvinas es una incomodidad intelectual, “es un malestar en la conciencia nacional al que el discurso político parece no poder enfrentarse, pero la literatura sí” (Vitullo, 2012, p. 16). En ese incómodo lugar de tensiones y contradicciones irresolubles para la explicación y comprensión de Malvinas conviven: la guerra sucia y la guerra limpia (Rozitchner, 2005¹; Guber, 2001²), la construcción de los soldados como héroes y como pobres víctimas inocentes (Kon, 1983³; Esteban, 2012), los soldados conscriptos (civiles) y los oficiales y suboficiales que reclaman la misma categorización de excombatientes —muchos de ellos participantes de la ESMA, Famaillá, y otros centros de detención clandestinos— (Alonso, 2017)⁴; en Malvinas se condensan los valores patrióticos tradicionales: honor, soberanía, orgullo como motivación para la guerra con la estrategia sucia usada por el régimen para despertar adhesiones; coexiste el sentir que fue una guerra innecesaria, imposible, espuria con la repetida frase de los soldados excombatientes “que lo volverían a hacer” junto a la narración testimonial de los mismos soldados que da cuenta de las condiciones de abandono y desidia, cuando no de maltrato y tortura, a los que fueron sometidos.

1 Una referencia obligada para leer la significación dual y polémica de la guerra de Malvinas en tanto en su construcción política discursiva se tensiona un nacionalismo territorialista con la maquinaria de terror que esgrime el mismo Estado que sostiene el reclamo por las armas de la soberanía sobre las islas. El texto de Rozitchner, escrito como respuesta a los intelectuales de izquierda que desde el exilio apoyan la guerra, en el mismo momento en que la guerra se desarrolla, esgrime en soledad un posicionamiento que en 1982 es más que polémico, casi traidor, desear la derrota de las FF. AA. argentinas como triunfo popular.

2 La antropóloga Rosana Guber ha estudiado Malvinas articulando los sentidos que la sociedad argentina le ha otorgado a partir de las contradicciones en las interpretaciones de la causa nacional y la guerra.

3 La obra de Kon se configura como relato fundacional de sentidos asociados a la construcción de los soldados conscriptos argentinos de la guerra de Malvinas como los chicos de la guerra, héroes y víctimas. Posteriormente, el texto de Esteban reafirma el lugar de víctimas de los conscriptos en la guerra consolidando una matriz significativa para la comprensión nacional sobre los excombatientes.

4 En una entrevista con la revista *AUNO* (2012), Ernesto Alonso —miembro de Centro de ExCombatientes de las Islas Malvinas (CECIM)— señala que entre los combatientes en Malvinas estuvieron también represores comprobados: Alfredo Astiz, Pedro Giachino, Mario Benjamín Menéndez, Julio César Binotti, Horacio Losito, Aldo Rico y Mohamed Alí Seineldín (los últimos dos participaron de los levantamientos “carapintadas” de 1987, 1988 y 1990). Y es contundente al afirmar que “a las Malvinas no fue un ejército ‘Sanmartiniano’, fueron los mismos que torturaban y mataban en el continente [...]. No se puede ser héroe en la guerra si se cometieron estos actos”. Concluye que represores o carapintadas mantienen una contradicción: la de que “habiendo sido instruidos para defender la Nación, hayan torturado y matado a ciudadanos y/o atentado contra los gobiernos elegidos por la voluntad popular”.

En ese nudo de contradicciones y sentidos irreconciliables se instala la literatura de Malvinas, desde *Los Pichiciegos* (Fogwill, 1983) y *Cuerpo a tierra* (Firpo, 1983) a *Ovejas* (Ávila, 2021)⁵, en esos intersticios explora los discursos nacionalistas/triunfalistas junto a los discursos del lamento, los desarticula, enfrenta y desdibuja. Estas contradicciones, en las que se inscribe la literatura sobre Malvinas, dan forma a una serie en la que podemos leer algunas continuidades o recurrencias: 1) la guerra no puede narrarse en clave épica, 2) el deslinde entre el soldado conscripto excombatiente y el resto de los ex combatientes de rango militar, 3) la continuidad entre la lógica y el discurso militar de la Argentina del proceso, del estado terrorista, de detenciones ilegales de personas, tortura, robo de bebés con la guerra de Malvinas, 4) el rol de los medios de comunicación en la construcción de sentido de realidad y 5) el papel desempeñado por la sociedad civil en la guerra y posguerra, como las más notables.

En esta instancia proponemos leer la “serie de literatura sobre Malvinas” conformada por un cuerpo de novelas, cuentos y poesías que aborda la construcción de sentidos en relación con Malvinas en tanto guerra. No se trata del abordaje denso de un corpus específico, sino el trazado de ejes de sentidos transversales que se pueden leer en una importante cantidad de narraciones, poemarios, dramas, al que denominamos “serie de Malvinas”.

En esta instancia, y antes de abordar críticamente las líneas de trabajo que se proponen para la serie, se hace necesario precisar el deslinde metodológico para la propuesta crítica. Insistimos en que no nos referimos a un corpus sobre Malvinas. Si bien podemos construir uno o más corpus temáticos o críticos, en este estudio nos resulta pertinente la noción de “serie”.

Nos interesa la noción de serie por las posibilidades extensivas y su carácter provisorio. La serie se extiende hacia atrás y adelante, en la misma se encuentran textos viejos que abordan alguna arista de Malvinas y se incorporan nuevos. La serie en su extensión es provisoria, siempre aparecen nuevas obras que ingresan a la discusión crítica para proponer una nueva arista que pone a dialogar esta serie literaria sobre Malvinas

5 En estos 40 años de posguerra, se han escrito y publicado sostenidamente cuentos, novelas, relatos testimoniales, obras dramáticas, poesías sobre Malvinas con momentos de mesetas y otros de gran productividad, como, por ejemplo, 2012, cuando las condiciones de remalvinización política dieron lugar a una importante producción y circulación de obras literarias.

con otras. No incorporamos a la discusión los formalistas rusos (Tinia-nov, por ejemplo), sino las nociones más simples y operacionalizables del concepto que nos permiten trabajar con varios corpus dentro de la serie; es decir hacer recortes, definir por campos de problemas estéticos, de tonos, de temas, de géneros en una serie siempre abierta y contin-gente.

Consideraciones sobre la serie “Literatura sobre Malvinas”. Cuatro ejes para configurar la matriz narrativa

En relación con esta serie literaria argentina que aborda la narración de Malvinas, hemos identificado algunas matrices o líneas centrales que recorren las propuestas y de las que recortamos cuatro que resultan fun-damentales para abordar la serie sobre Malvinas y los efectos de sentidos que proponen en términos políticos y culturales:

1. La guerra de Malvinas no puede narrarse en clave épica, es im- posible narrar Malvinas desde el género tradicional para narrar las guerras (Kohan, 1999; Chiaretta y Filippi, 2014). En las na- rraciones sobre Malvinas, dicha matriz antiépica toma diferentes formas que asumen la construcción de la distancia crítica a través de la parodia o la farsa; el uso de un registro hiperdescriptivo, casi en tensión con el vértigo de la acción de un relato épico; las memorias íntimas de excombatientes, familiares, diferentes agentes con distintos grados de involucramiento antes, durante o después del conflicto o las escenas de escrituras que tematizan las (im)posibilidades de contar la guerra, de escribirla. Muchas veces la parodia se deja leer en la interpelación de discursos hege- mónicos triunfalistas; en las torsiones de los nudos tradicional- mente asociados al conflicto bélico y sus consecuencias diplomá- ticas o en la distopía del triunfo argentino (Barroso, Asquineyer y Giacobone, 2022), por nombrar algunas opciones estéticas que adopta la narración en tensión con la épica tradicional.
2. Otro de los rasgos de la escritura en la serie Malvinas es el deslin- de entre el soldado conscripto excombatiente y el resto de los ex combatientes de rango militar (oficiales o suboficiales); también del soldado profesional asalariado por la corona británica. La na-

rrativa sobre Malvinas insiste en este deslinde, en esta marcación en la construcción de los personajes de la guerra como una de las obsesiones de la cultura nacional en relación con Malvinas, y también de su literatura. La construcción que separa al soldado conscripto del militar también ahonda en la construcción del soldado como antihéroe, tensionando el sentido tradicional de la heroicidad y construyendo un heroísmo profundamente humano. Así como la matriz épica es una imposibilidad para narrar Malvinas, la construcción del héroe clásico también lo es.

3. Otro rasgo es el que instala la continuidad entre la lógica y el discurso militar de la Argentina del proceso, del Estado terrorista, de detenciones ilegales de personas, tortura, robo de bebés, con la guerra de Malvinas. Y el rol de los medios y de la sociedad civil.
4. Las escenas de escritura aparecen como otro rasgo de la serie literaria. Se tematiza la escritura y sus imposibilidades, las luchas por la construcción del sentido, por narrar la guerra se repite en la serie como una marca fundacional.

En esta instancia nos abocaremos al abordaje de los puntos 2 y 3 en algunos de los textos de la serie, aunque presentaremos un conciso recorrido por algunas las líneas centrales en la lectura de la serie de Malvinas.

Textos fundacionales para narrar Malvinas y para leer Malvinas

La crítica identifica en *Los pichiciegos* de Fogwill (1983) la matriz fundacional para abordar la literatura de Malvinas. En nuestra investigación, identificamos dos textos fundacionales, que casi contemporáneos a la guerra proponen dos matrices para narrarla y desde dichas propuestas se desplegaría el potencial crítico de la literatura de Malvinas y fundarían su continuidad. *Los pichiciegos* de Rodolfo Fogwill y *Cuerpo a tierra* de Norberto Firpo ambas publicadas en 1983.

Paradójicamente, *Cuerpo a Tierra* no narra la guerra, sino las desventuras de un periodista, hermano de un desaparecido en 1975, que desde el día en que comienza la guerra la interpreta en continuidad con

la lógica propia del Estado terrorista. La novela marca un contínuum con la maquinaria de exterminio y de censura de la época oscura. Comienza el 2 de abril de 1982, justamente con el comunicado de Galtieri informando a la población que Argentina ha recuperado las islas Malvinas. En ese momento nodal de la historia nacional se fundan las (im) posibilidades del relato para la novela.

En *Cuerpo a tierra* conviven los comunicados de Galtieri, las decisiones editoriales sobre lo publicable en relación con la guerra, las operaciones de los servicios, el clima de miedo, silenciamiento y persecución mientras, en Buenos Aires, la vida continúa: cafés, cenas, idas a bailar, partidos de fútbol, música, seducciones, chismes. El país está en guerra interna y externa, mientras el personaje intenta eludir las preguntas sobre el tema que parece concentrar el interés de todos quienes lo rodean: ¿por qué se divorció de su esposa?

Los acontecimientos en la escena política son percibidos por el periodista/escritor en toda su crudeza y aberración y a nadie parece interesarle; todos evaden el tema, nadie quiere saber ni pensar que la Argentina y el mundo “se están caminando indiscutiblemente a un holocausto”. Ni el medio gráfico en el que trabaja, ni el cura que lo ayuda a saber sobre el paradero de su hermano y su cuñada, ambos desaparecidos, ni sus amigos. Mientras, decide escribir una novela que abordará acontecimientos políticos entre 1977 y 1979 “para narrar una Argentina que nunca había vivido éxtasis de triunfalismo y de desolación tan grandes y al mismo tiempo”. El “no te metas” del argentino parece sólo aplicable a las acciones terroristas del estado porque todos se “meten” en la vida privada del personaje. Así se configura una idiosincrasia nacional que funda uno de los nudos centrales de la reflexión social: el rol desempeñado por la sociedad civil durante la época oscura de Argentina.

A partir de la estrategia de construcción del personaje periodista y novelista, se superponen en la novela múltiples discursos sobre investigaciones de periodistas internacionales, suyas propias, artículos de otras publicaciones, discursos radiofónicos, análisis políticos con otros colegas, trabajo de archivo, noticias triunfalistas del teatro de operaciones y derrotistas de medios internacionales escuchados clandestinamente; la novela es un collage —o una sinfonía macabra, como denomina a su novela el personaje— de hechos, mitos, trascendidos, interpretaciones sobre la guerra en las islas del Atlántico sur en continuidad con la guerra sucia del Estado golpista en el continente.

En una sociedad marcada por un machismo feroz que incide en la vida cotidiana de las personas y en los dispositivos que administran sentidos culturales, entre ellos los de la guerra misma, transcurre esta novela. Machismo, dictadura, guerra serían ejes que articulan las formas de vida de la Argentina en el '82.

La novela cruza una historia de violencia machista, en la que el propio personaje principal es el verdugo, con su propia historia como víctima de una sesión de tortura por parte de los servicios por buscar a su hermano y recopilar documentación para escribir una novela. La misma víctima de tortura por buscar a su hermano es victimaria de una sesión violenta de visos similares a los de los servicios que tiene como destinataria a la mujer con la que su esposa tuvo una historia amorosa. La violencia es clave en esta novela. Es el eje desde el que leer la sociedad argentina en los 80 no sólo en el ámbito de lo político, sino fundamentalmente como clave de organización de los vínculos cotidianos.

El tono es serio, las escenas son dramáticas, las personas cínicas, demasiadas cosas juntas, la tragedia y la vida que continúa haciendo como si nada. La novela que pone, en el centro de la escena política, la imposibilidad de un discurso consolatorio para la sociedad civil de que la guerra fue un asunto de los militares, puede describirse asimismo como una aglomeración de datos y de voces; aparecen en el escenario de Buenos Aires en tiempos de guerra: la visita del Papa, el Mundial, la poesía, el amor, la guerra, los comunicados, la censura, el triunfalismo, todo junto, caótico, inexplicable, imposible de narrar y de comprender; lo que parece ser el sino de la Argentina en el 82 y en el presente.

En 1983 —año de publicación de *Cuerpo a Tierra*— había que decirlo todo y todo junto, de una vez, al unísono. Ese parece ser el esquema narrativo de esta novela, su propuesta como dispositivo semántico-formal. O hace un listado, un repositorio de las temáticas que la sociedad argentina y su literatura deberán abordar en el futuro para comprenderse, leerse para no quedar atrapadas en un estado continuo de desolación como el que vive el personaje.

Desde la primera persona crispada, desencajada se narra la violencia y el sinsentido, el cinismo, el miedo, el dolor, la incomprensión que apenas se asoman a la superficie de la novela y se tapan con otros sentidos y sentimientos. En esta estrategia podemos leer lo apabullante de una realidad política incomprensible para ser narrada y más para ser vivida.

Cada página de la novela es una escena nueva y terrible de la vida cotidiana de las personas y de la vida política de la Argentina del '75 al '82. Fechas que enmarcan los acontecimientos que la novela articula en el intento que hace el personaje de comprender su presente.

En retrospectiva, aquel narra la desaparición de su hermano, la participación de su madre en las rondas de madres de la plaza, los desesperados y clandestinos encuentros para averiguar el paradero de su hermano y cuñada y, en el presente de la narración, su interpretación de la guerra, su propio secuestro, tortura y liberación.

En tanto narrativa fundacional, esta novela establece una clave de lectura: la interrelación necesaria entre Malvinas y dictadura; el eje es la violencia no en el campo de batalla, sino las microviolencias naturalizadas que enmarcan la violencia política mientras la sociedad civil no puede hacerse cargo ni de la guerra sucia ni de la limpia y prefiere hablar e interesarse por los chismes del matrimonio.

Los pichiciegos (1983) instala la escena de escritura, también, de un libro, probablemente una novela que recupera el testimonio de un pichi, Quiquito, el único sobreviviente de la pichicera, con un entrevistador —Fogwill en la propia alusión a *Música japonesa*, libro de cuentos del autor— que registra, con su grabador y anota que no se propone comprender, según el propio registro de Quiquito, sino saber.

Se cuenta, se anota y se escribe la vida en la pichicera (un reducto subterráneo para sobrevivir aguantando, para desertar esperando) durante los días que duró la guerra en Malvinas. En ese registro testimonial el sinsentido de la contienda y el antihéroe, en la propia voz del soldado, son los núcleos de condensación de la experiencia bélica y parecería marcar una matriz para narrar la guerra que desde el mismo tiempo histórico de los acontecimientos se opone a la construcción tradicional militarista patriótica del discurso nacional escolar mediático sobre Malvinas, la guerra y la patria, que parecerían desde 1982 ser indisolubles.

Dos novelas, *Los pichiciegos* (1983) y *Cuerpo a tierra* (1983) que marcarían la literatura sobre Malvinas: el sinsentido de la guerra, la desarticulación de la retórica que definió el estado argentino para construir la explicación y el justificativo de la guerra de Malvinas, discurso que intentó fundarse en el paradigma retórico y poético de la guerra independentista: el destino heroico, la inquebrantable voluntad de soberanía,

la recuperación de derechos sobre el territorio, la unidad nacional, la construcción de un enemigo para la nación, el soldado como antihéroe, la continuidad entre Malvinas y terrorismo de estado, la imposibilidad de la escritura. Estos elementos son uno a uno desmontados en el relato de Quiquito y por la narración del personaje de *Cuerpo a tierra*.

El gesto discursivo del Estado golpista, de Galtieri y los consiguientes arengadores de la guerra (aun los MMC), fue efectivo para una enorme porción de la ciudadanía que adhirió a las arengas públicas del entonces presidente del Estado golpista. Sin embargo, ese gesto resultó burdo, sobre todo tras la derrota, ya que la distancia entre el discurso bélico nacionalista estatal y la contundencia de los acontecimientos se volvió infranqueable. En esta fisura en el campo discursivo se va inscribir la literatura de Malvinas; de allí que resuelve sus formas narrativas en clave de farsa, de parodia, de tragedia, de inversión, definitivamente antiépica y, además, instala la escena de la necesidad y a la vez, imposibilidad del relato.

Ambas proponen la escritura y las imposibilidades para narrar el horror del horror. La imposibilidad de completar y fijar el sentido de un pasado/presente imposible, la necesidad de desmontar cualquier certidumbre o relato consolatorio, abren los espacios de la narración a lo no razonable, a lo incomprensible y ahí, en ese gesto narrativo, va a encontrar su continuidad la literatura sobre Malvinas.

En el otro extremo temporal, a 40 años de la guerra, se publica *Ovejas* (2021), la novela de Sebastián Ávila ganadora del premio Futurock 2021, que narra en la primera persona de un conscripto las pesadillas de cuatro conscriptos y un teniente en una guerra sin peripecia más que las de las pesadillas y la supervivencia en el hambre y frío constante; en esas pesadillas se recortan subrepticamente las diferencias entre los soldados y los oficiales y suboficiales. *Ovejas* recupera el núcleo narrativo de *Los pichiciegos*: soldados en un faro fantasma, alejados de los enfrentamientos, abrumados por las pesadillas, la soledad y el hambre hacen de la supervivencia el centro de su guerra, y solo uno lo logra.

A 40 años de la conflagración —y de la novela de Fogwill—, la clave narrativa se desplaza del relato nacionalista hacia una fantasmagoría personal y colectiva que vuelve incomprensible —y mucho más inexplicable— Malvinas. La novela va trazando las perversas miserias de la oficialidad en Malvinas y antes de Malvinas en todos los órdenes

de la miserabilidad y corrupción hasta la acción cobarde del teniente que los abandona desapareciendo junto a las provisiones. A lo largo de la novela, los personajes se cuentan sueños, en general pesadillas, que recuperan anécdotas perversas de los oficiales como la orden de trasladar a una embarazada por el territorio tucumano en condiciones infrahumanas, como hacer quemar sistemáticamente bosques nativos en el sur para emprendimientos inmobiliarios de los que los oficiales eran propietarios, o trazar mapas con posiciones nacionales para venderles a los chilenos información en el conflicto por el canal de Beagle. La clara diferenciación entre soldados conscriptos y militares se lee en continuidad con la perversión de la continuidad, también, de Guerra de Malvinas y Dictadura. Una escena de la vida política en la que no hay lugar para la épica, aunque sí para sobrevivir; esa parece ser la clave.

A modo de cierre

Hasta acá, hemos esbozado algunas consideraciones sobre las posibles líneas de abordaje de la serie literatura sobre Malvinas. Hemos diferenciado algunas de las líneas por necesidades metodológicas y por la extensión del artículo, pero los ejes se cruzan e intersecan dando lugar a complejas operaciones estéticas y políticas que trazan un mapa significativo sobre algunos puntos en que la cultura nacional, desde sus emociones y afectos, a la par del pensamiento crítico construye sentidos sobre la guerra. No hay novela sobre Malvinas que más densamente o más tangencialmente deje de abordar el contínuum dictadura- guerra ni tampoco hay alguna en la serie que no deslinde claramente entre soldados conscriptos y militares como operaciones que atraviesan la serie literaria, de *Los pichis a Ovejas*. En la literatura no habría lugar para ciertas posiciones ambiguas que aún funcionan en la sociedad, que hacen considerar de igual manera a todos quienes estuvieron en el campo de batalla, como si ese solo hecho fuera capaz de disolver cualquier responsabilidad en la guerra sucia.

Referencias bibliográficas

Alonso, E. (2017). Malvinas: un reclamo por memoria, verdad y justicia. *AUNO. Agencia Universitaria de Noticias y Opinión, UNLZ*. <https://auno.org.ar/un-reclamo-por-memoria-verdad-y-justicia-que-no-se>

- Barroso, S., Asquineyer, A. y Giacobone, C. (2022). Pedagogía de la memoria y Malvinas: abordaje desde la literatura. *Catalejos, revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, año 8, n.º 15, pp. 123-141.
- Chiaretta, F. y Filippi, E. (2014). Representaciones antiépicas de la guerra de Malvinas. *Síntesis*, n.º 5, pp. 217-231.
- Gamerro, C. (2018). *Shakespeare en Malvinas*. Espacio Hudson.
- Guber, R. (2001). ¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda. Fondo de Cultura Económica.
- Kohan, M. (1999). El fin de una épica. *Punto de vista*, año 22, n.º 64, pp. 6-11. <https://ahira.com.ar/ejemplares/64/>
- Palermo, V. (2007). *Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea*, Editorial Sudamericana.
- Rozitchner, L. (2005). *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia*. Losada.
- Vitullo, J. (2012). *Islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Ed. Corregidor.

Obras literarias de referencia

- Fogwill, R. (1983 [2010]). *Los Pichiciegos*. Grupo Editorial Ilhsa S. A.
- Firpo, N. (1983). *Cuerpo a tierra*. Editorial Galerna.
- Ávila, S. (2021). *Ovejas*. Futurock.

Malvinas como t3pico en la ficci3n y en la cultura: dispositivos 3ulicos en la trama popular y desde un enfoque de derechos

Julieta Celucci

Introducci3n: el proyecto

“La imaginaci3n es un reservorio de deseos y ansiedades culturales, socialmente prohibidas o legitimadas, una poderosa herramienta en el proceso educativo” (pp. 50-51), afirma en su libro *Una lengua cosida de rel3mpagos* (2019) Valeria Flores¹. Abrimos con esta cita porque para nuestro trabajo la imaginaci3n es constitutiva en la potencia con que

1 La autora presenta en su libro la defensa de la ruptura de la norma, la bifurcaci3n de la lengua y de los cuerpos, para nombrar y dar presencia a las formas lingüísticas y corp3reas de la disidencia, en particular, la sexual. Y si bien este no es un tema que aborde nuestro trabajo, la idea de ruptura, tensi3n, desnormativizaci3n, desarticulaci3n de los discursos hegem3nicos s3 son una clave de sentido estructurante en nuestro trabajo. En el que, adem3s, se hace presente, cabe aclarar, la discusi3n por el sesgo patriarcal y machista desde el cual se han elaborado los discursos respecto del pasado.

la presenta la autora: un acervo que tiene la fuerza de condensar lo no dicho, lo no hecho, lo que yace en estado de deseo.

Con esta clave, nos interesa indagar en la experiencia de la lectura de ficciones y relatos de la cultura en la escuela media, concretamente en el Programa de Inclusión y Terminalidad de la escuela secundaria 14-17, anexo IPEM N° 95, turno mañana, de la ciudad de Río Cuarto², llevada a cabo durante 2018-2019. En particular, nos orientamos a trabajar con ficciones y relatos en torno de la guerra de Malvinas, y con la reconfiguración de ese pasado hoy, con criticidad y creatividad populares.

Con este fin, hemos puesto a funcionar dispositivos y herramientas de la ficción y de la teoría literaria, pero también aportes de la educación popular latinoamericana, desde un enfoque de derechos mediante el cual problematizar discursos heredados sobre la guerra de Malvinas. Para esto, recuperaremos como antecedente *Gente y cuentos*, experiencia que articula metodológicamente la pedagogía popular y la teoría literaria. Volveremos, asimismo, sobre algunas prácticas áulicas desarrolladas previamente en el PIT 14-17 IPEM 95, Turno Mañana, respecto de estos ejes. Finalmente, profundizaremos en algunas líneas teóricas y horizontes político-pedagógicos para seguir trabajando.

El enfoque

Mirar la guerra desde un enfoque de derechos

Coincidimos con Elizabeth Jelin (2002) en que las memorias no solo son construcciones sociales, sino también campos de luchas. Desde la experiencia lectora de ficciones y relatos en el espacio de Lengua y Literatura, en el Grupo E del Programa de Inclusión y Terminalidad, hemos querido hacer un pequeño aporte a esta disputa. Para eso, ha sido pertinente un enfoque de derechos que nos ha abierto la posibilidad de

2 Concretamente, esta práctica se desarrolló en las horas de Lengua y Literatura, con el Grupo E de ese programa. El PIT 14-17 IPEM 95 Mariquita Sánchez de Thompson, Turno Mañana, es un Programa de Inclusión y Terminalidad de la Escuela Secundaria, de gestión provincial, para jóvenes de entre catorce y diecisiete años que por diferentes motivos debieron abandonar con anterioridad sus estudios. El programa-escuela funciona desde el año 2013 y actualmente se desarrolla en el edificio del IPEM 95, en Barrio Banda Norte de la ciudad de Río Cuarto. El programa PIT focaliza en el trabajo por trayectorias escolares: esta es la base de su política de inclusión para la finalización del secundario.

imaginar otras preguntas y respuestas, producir sentidos y expresiones nuevas de la Guerra de Malvinas. Respecto de este enfoque, Raúl Eugenio Zaffaroni (2013) establece:

La clave del Eddhh [enfoque de derechos humanos] reside en el abandono categórico de la tradicional concepción asistencialista para realizar un salto cualitativo hacia otra concepción, basada en la construcción de ciudadanía. Aquel mero sujeto receptor de una eventual asistencia transmuta, así, en un sujeto de derechos (p. 45).

Al hacer foco en el rol activo del sujeto de derecho, creemos que este enfoque es pertinente con la práctica de abordar ficciones y relatos sobre Malvinas en la escuela para que los mismos estudiantes tensionen discursos heredados que romantizan la guerra por una causa “justa” y ocultan al soldado como víctima de violación de derechos, entre otros puntos. A tales fines, el discurso literario puede considerarse como dispositivo estético y cultural, que opera en los horizontes interpretativos de los lectores e impacta en sus mundos (Ricoeur, 1986), contribuyendo con la deconstrucción de estos imaginarios sobre el pasado. Por lo tanto, el enfoque funciona en doble valencia. Por un lado, opera a través de la mediación docente que orienta la lectura de los estudiantes para revisar desde allí el tópico “Guerra de Malvinas”. Por el otro, contribuye a que los estudiantes adopten un rol protagónico en su propio proceso interpretativo y productor de sentido, en orientación a ser transformador de los imaginarios sobre la guerra.

Hacia una gramática de comunidad en materia de derechos

Más allá de su especificidad o valor distintivo, creemos que no existe una única y predeterminada forma de poner en práctica un enfoque integral en derechos humanos. De hecho, el vínculo estrecho con la situacionalidad, la territorialidad y la población -sus trayectos, sus demandas y deseos- es lo que permite configurarlo y dotarlo de sentido. Por tanto, coincidimos con Boaventura de Sousa Santos (2014), referente del pensamiento decolonial³ y latinoamericano, quien esquematiza y

3 Pensamiento y quehacer en proceso como alternativa a la colonialidad impuesta por la conquista. Entendemos aquí la colonialidad como un sistema ideológico de prácticas que ha sostenido el sistema económico, político y social capitalista y patriarcal, el mismo que avala la

expone una crítica al enfoque de derechos humanos hegemónicos. Para esto, concibe los derechos en clave de gramática: estos son constructos, configuraciones culturales, sociales, políticas.

De Sousa Santos manifiesta: “En su concepción hegemónica, los derechos humanos son individualistas y culturalmente occidentocéntricos y, en esa medida, son más parte del problema que de la solución” (p. 11). De hecho, el origen liberal y burgués de la declaración de los derechos del hombre y del ciudadano (1789)⁴ ya había sido contemplado por Hanna Arendt (1999): este primer instrumento define los derechos como libertades sobre la tierra heredada y la suma de privilegios sobre la propiedad privada. En línea con esto, De Sousa Santos lee en los instrumentos internacionales del derecho la continuidad de este origen, fenómeno que refuerza la lógica de poder de la colonialidad, hoy al servicio del capital financiero.

Ahora bien, creemos que, en esta continuidad que lee el mencionado autor, la ruptura posible viene de un nuevo modelo de relaciones sociales, que posibilite otras lógicas. Por eso recuperamos otra vez a Arendt, quien expone: “El Hombre, así, puede perder todos los llamados Derechos del Hombre sin perder su cualidad esencial como hombre, su dignidad humana. Sólo la pérdida de la comunidad misma le arroja de la Humanidad” (1999, pp. 247-248). Este vínculo entre derechos humanos y comunidad, como organización social, nos resulta clave para adoptar un enfoque de derechos humanos que cuestione su propio origen, habilitándonos a imaginar otra matriz posible de derechos. Una que ponga en el centro otras relaciones sociales, otros modelos de producción y reproducción de la vida, y una manera otra de concebir los derechos humanos: contrahegemónicos y decoloniales.

Con todo, mencionamos que estas son siempre búsquedas, futuras imaginables en la planificación de la esperanza, al decir de Pi-

opresión sobre cuerpos, saberes y formas del pensamiento no europeo. El pensamiento decolonial, latinoamericanista e indigenista, emerge como corriente intelectual y forma de intervención geocultural en la búsqueda de poner en valor las propias formas del pensamiento y la acción en territorio.

4 Fundamento de la Revolución francesa, a fines del siglo XVIII, la declaración es un hito en la historia occidental en tanto que la ley ya no girará en torno de Dios, sino que es responsabilidad de los hombres: se produce un giro paradigmático, epistemológico y social en la relación del hombre con la divinidad, y del hombre con el hombre, como constructor de su historia. Y mencionamos aquí solo a los hombres porque las mujeres no eran siquiera consideradas dentro de este emergente paradigma antropocéntrico, eurocéntrico, liberal.

chon-Rivière; en este caso, para la mediación cultural y la revisión de nuestro pasado histórico en la escuela pública. Concretamente, en el PIT, la población de estudiantes se conforma por jóvenes cuyas trayectorias escolares han sido obstaculizadas y/o discontinuadas por la vulneración de derechos. Partiendo de este punto, el rol activo de las juventudes en sus propios trayectos lectores reconfigura y amplía su participación ciudadana, o comunitaria, en tanto que las fortalece no solo como juventudes lectoras, sino como productoras de sentidos en una comunidad de hablantes.

Este proceso en el que juventudes vulneradas en derechos fortalecen su rol político desde la escuela, mediante el dispositivo literario, tiene valor pedagógico y político, tanto en el campo de la cultura, cuando nos animamos a imaginar desde la literatura y su enseñanza posibilidades de que las juventudes de los sectores populares adopten protagonismo y voz, como en el campo de las memorias, mediante el propósito de tensionar, revisar o al menos dejar en evidencia discursos hegemónicos heredados y no cuestionados sobre Malvinas, particularmente sobre la guerra.

En este sentido, creemos que un enfoque integral que contemple, de base, la matriz popular de nuestra población es un buen punto de partida desde el cual abordar la experiencia de la lectura de literatura y relatos sobre Malvinas en la escuela. Y nos preguntamos: ¿cómo reconstruimos el sentido sobre la guerra de Malvinas desde un enfoque popular de derechos? ¿Con qué otra categoría u otras categorías se configurará como enfoque integral que nos *incomode*⁵, nos movilice?⁶

La metodología: educación popular en la escuela pública

Aquí nos detenemos especialmente, porque, en la concepción de que los sujetos oprimidos son los protagonistas de sus transformaciones, se levanta no solo el enfoque de derechos, sino también la educación

5 Incomodidad en los términos de Pierre Bourdieu (2002). “Una ciencia que incomoda”, en *Sociología y cultura*.

6 Las preguntas son puertas. Otras que se nos han presentado y nos han movilizado son: ¿Qué sentidos se vienen construyendo desde las organizaciones del campo popular? ¿Cómo tejemos en la escuela articuladamente sus reclamos? ¿Cómo tensionamos los modelos normativos, pedagógicos, políticos e institucionales, en la búsqueda de nuevas políticas -educativas, de las memorias, de la imaginación- que den lugar a las luchas del pueblo?

popular latinoamericana y emancipatoria. Esto es, educación que se ha gestado en el marco de un proyecto político-pedagógico contrahegemónico de educando y de ciudadano, lo que permite considerarla en clave de *alternativa*. En este sentido, *lo popular* designa tanto al sujeto social de la clase subalterna, como al sujeto político de la transformación⁷. Rodríguez (2013) sugiere algunas categorías que permiten pensar la educación popular latinoamericana: “sujeto pedagógico”, “conocimiento o saberes”, “lo político”, “lo común”, y la “escuela pública”. Cada experiencia, enmarcada en proyectos o programas, adopta una direccionalidad político-pedagógica de acuerdo a la integración de estas categorías en su abordaje⁸.

Los estudiantes del PIT 14 17 IPEM 95 son en su mayoría estudiantes de barrios populares: barrio IPV de Banda Norte y barrio Jardín Norte —relocalización de vecinos de la Avenida Argentina—. En este sentido, recuperamos aquí el análisis de Rodríguez (2013) sobre educación pública: la educación popular no reemplaza a la primera, pero sí puede presentar aportes significativos para mejorar las experiencias educativas; en este caso, la práctica lectora y reflexión crítica como productoras de sentidos sobre la Guerra de Malvinas, a partir de dispositivos literarios. Por lo tanto, creemos que, desde los aportes de la pedagogía popular, los dispositivos tanto del texto ficcional como del cuento en la cultura son constitutivos para practicar la memoria y la imaginación en clave de permitirnos sentir, pensar, enunciar y educar sobre Malvinas de manera alternativa.

7 Ante lo expuesto, la elección de una pedagogía popular latinoamericana y alternativa para el desarrollo de esta investigación es fundamento teórico y decisión política, “horizonte, una direccionalidad, una toma de posición, que organiza un sujeto” (Rodríguez, 2013, p. 33). La dimensión alternativa ordena esa direccionalidad y la dimensión de lo popular cristaliza la historia de las luchas en torno de los proyectos político-pedagógicos.

8 Según Rodríguez, en la pedagogía popular latinoamericana, el sujeto pedagógico latinoamericano es el “oprimido”, concebido en la matriz político-cultural colonial. Los sujetos como educadores y educandos ocupan estos roles de manera individual, pero también como parte de un colectivo, de modo que no son roles fijos, sino intercambiables. Respecto del conocimiento o los saberes, todo conocimiento, incluso el de las clases dominantes, debe integrarse a proyectos emancipatorios. Sin embargo, cobran valor los saberes de las culturas subordinadas. La categoría de “lo político”, según la autora, refiere a la pedagogía como práctica que recupera su dimensión política, pero a la vez mantiene su especificidad. En esta práctica, el proceso se focaliza en la construcción de sujetos de emancipación. Sobre la categoría de “lo común”, la autora explica la construcción de un colectivo heterogéneo, que negocia y lucha en el marco democrático, y ese es el espectro de lo común, cuyos saberes circulan en el ámbito pedagógico. Finalmente, ante este análisis, desde la corriente pedagógica latinoamericana, se busca la integración de la dimensión popular en la escuela pública y la sociedad civil.

Un antecedente interesante para introducir la variable de lo popular en la práctica lectora dentro del aula fue el programa de educación popular para adultos *Gente y cuentos* (1981), a cargo de Sarah Hirschman y María del Carmen Feijoó. Hirschman (1984) hace hincapié en el rol del mediador para el abordaje literario del lector oyente popular, quien no limita las interpretaciones sino que las estimula: “Esta posibilidad de búsqueda fomenta la creatividad, y la discusión crítica disciplina el diálogo y el sentido crítico” (p. 10). Para la autora, los saberes de los sujetos populares se encuentran en fiestas, cantos, en modos de hacer. En este sentido, señala: “Las obras literarias tienen una capacidad muy especial para desarrollar y organizar estos conocimientos [...]. A través del prisma poético [...] el pasado se vuelve activo y significativo de una manera inédita”.

Cada encuentro del programa, explica Hirschman, fue preparado y planificado minuciosamente⁹, siguiendo una metodología propia de una educación popular: el diálogo no comienza entre educando y educadores, sino antes, “[...] cuando aquel —el educador— se pregunta en torno a qué va a dialogar con estos. Dicha inquietud en torno al contenido del diálogo es la inquietud a propósito del contenido programático de la educación” (Freire, 1968, p. 111). El rol del docente, entonces, es clave: como sistematizador y organizador no solo del contenido curricular, sino también del contenido social y político de su actualidad. En suma, este antecedente demuestra que el dispositivo literario elegido forma parte de una instancia previa a la del diálogo directo con los estudiantes; las interpretaciones posibles son ordenadas previamente por el maestro/docente, con un horizonte transformador y emancipatorio de esa práctica lectora.

Malvinas como tópico en la ficción y en la cultura: dispositivos áulicos

En el campo de la imaginación se mueve Vitullo (2012), al ubicar la discusión sobre la Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos. Ella afirma que se ha fabricado una cadena discursiva tendiente a

⁹ La autora menciona la selección de cuentos breves que habiliten el diálogo, la preferencia de la narrativa por sobre otros géneros. Y también reconoce que el material de lectura no es siempre sencillo de seleccionar, ya que debe plantear cruzamientos con temas tanto fundamentales como locales. Planificar preguntas para garantizar esta articulación es sustancial.

producir una “posesión imaginaria” (p. 17) de las islas, mediante textos que las sitúan en el territorio del “anhelo”, o de la “imaginación épica” (p. 18). En este punto, la autora resalta que las ficciones de posguerra discuten con esta épica, y la tensionan. El foco de la autora, por lo tanto, es la ficción que permite poner de relieve el miedo y el deseo en torno de una guerra y de un territorio, los que con fuerza han calado más en el imaginario que en la experiencia real del colectivo social.

Con todo, creemos que probablemente sea no solo el de las memorias, sino también el de la imaginación uno de los campos desde el cual podamos potenciar, desde nuestra práctica pedagógica, la producción de nuevos sentidos en torno de este pasado traumático. Como práctica de la revisión y de la crítica del pasado, Dussel (2002) retoma a Lather y coincide con este en que:

La pedagogía así se convierte en un ámbito “no para trabajar estrategias más eficaces [y transparentes] de transmisión sino para ayudarnos a aprender a analizar los discursos que están disponibles y circulan entre nosotros, cuáles nos invisten, cómo estamos inscriptos por lo dominante, y también cómo estamos afuera de ello, y somos otro que lo dominante”. (Lather 1991, p. 143). Es memoria y es olvido; es transmisión de una tradición y es habilitación de un lugar que la conteste y la recree (Dussel, 2002, p. 290).

Como formas en que las voces de nuestros estudiantes han tenido lugar en la reconfiguración de las memorias, con un previo ordenamiento por parte de la docente, destacamos a continuación algunos dispositivos trabajados en el aula para poner a funcionar la lectura de textos y relatos, así como la producción de sentidos sobre Malvinas. Estos dispositivos han sido los siguientes:

- La pregunta para recuperar memorias/saberes: ¿Qué sabés o has aprendido sobre la *Guerra de Malvinas*?; ¿Qué quisieras/podrías aprender?¹⁰

10 Las respuestas a estas preguntas pueden organizarse y sistematizarse en los siguientes grupos:

1. Estudiantes que se autoperceben como sujetos que no tienen conocimientos al respecto: aquí pueden mencionarse las respuestas del tipo: “Nada”, “¡No sé nada, profe!”, “No me acuerdo”. Luego de dialogar con ellos, algunos agregaron a sus respuestas: “Sí, qué se yo... [Me acuerdo] que fue una guerra”; y “[Me acuerdo de] El gol de Maradona contra Inglaterra en el mundial 1986”.

- El dispositivo de la imagen y del video, para acercarnos a discursos militares y tapas de diarios de la época, así como a registros fotográficos de los soldados durante el combate. Volver, mediante la pregunta, a lo que los estudiantes saben, recuperar las expresiones que usan, las historias que conocen.

Mencionamos en este punto que la elección de estos dispositivos se sustenta en la noción de cuento, al modo en que lo conceptualiza Josefina Ludmer (1999): “Son un tipo de cuento que no solamente están en la literatura argentina. Se sitúan más allá de la diferencia entre ficción y realidad; se sitúan entre texto y contexto, entre literatura y cultura” (p. 15). Creemos acertado no restringir el espectro de posibles lecturas a la ficción, sino de abrir el texto literario y dejar que sea atravesado por expresiones de la cultura, en particular de la popular, de sus “cuentos”, saberes, expresiones, sentires, rumores, etc., con el fin de recuperar y trabajar esas memorias.

Continuando con las experiencias de lectura en el grupo E del PIT 14-17 IPEM 95, durante las horas de Lengua y Literatura, destacamos haber abordado textos literarios de ficción. Por ejemplo, en 2018, trabajamos *Trasfondo* (2012), la novela de Patricia Ratto, que por su extensión y estilo narrativo implicaba el acompañamiento constante docente; incluso la reconstrucción de la historia mediante la narración oral fue realizada por la profesora. La narración oral es un elemento constitutivo de la cultura popular, por lo que creemos pertinente haber decidido usarla, sujeta a la historia, como estrategia para estimular el desarrollo de un rol activo intérprete y productor de sentidos por parte de los estudiantes del PIT.

Acompañamos la instancia de la lectura y la narración compartida con guías de preguntas escritas, las que cumplieron los saberes previos y los modos de acercarse a la narración propios de esta cultura con

-
2. Estudiantes que recuerdan información con errores: se relevaron respuestas como: “[La guerra] fue en 1882. Perdimos en Malvinas. Malvinas se ubica al sur de nuestro país”; o “Sé que chicos muy jóvenes iban a luchar con *España* para recuperar las islas Malvinas, y para que pertenecieran a Argentina.
 3. Estudiantes que recuerdan información acertada sobre Malvinas: “Fue un enfrentamiento entre Argentina y el Reino Unido. Entre el 2 de abril y el 14 de junio”. Otros, de manera autónoma, respondieron: “[Sé] Que los militares les declararon la guerra a los ingleses y perdieron...”; “Sé que lucharon con Inglaterra”; “Hacían creer en diarios y noticias que Argentina estaba ganando [...]. Argentina mandó gente a la guerra cuando la mayoría no tenía experiencia”.

la teoría literaria: así, en 2018, estudiantes del trayecto 3 en Lengua y Literatura, reconocieron la estructura narrativa en primera persona y los procedimientos de repetición y recurrencia en el relato y, con esto, los efectos de encierro, locura y distorsión de la realidad elaborados como estrategias en la novela, para problematizar el rol del soldado como víctima del terrorismo de Estado. A partir de estos sentidos construidos, se pudo dialogar sobre ese rol desde un enfoque de derechos.

Al año siguiente, en 2019, estudiantes del trayecto 4, trabajaron con el cuento “La soberanía nacional”, de Rodrigo Fresán (1999), y pudieron reflexionar sobre la ironía de su título, ya que ninguno de los personajes de la historia —conscriptos en la Guerra de Malvinas— realmente está en la guerra por la soberanía sobre las islas: “[Todos los personajes] tenían distintos pensamientos: uno iba por obligación, otro porque quería conocer a los Rolling Stones, y otro por curiosidad...”; “El título entra en contradicción [con la historia]”, fueron algunas respuestas construidas. En definitiva, una experiencia inicial para empezar a subvertir el discurso de la heroicidad y la romantización de la guerra, desde la práctica de la lectura literaria en la escuela.

Cabe mencionar, finalmente, el caso de una estudiante del trayecto 4 que se animó a escribir un cuento sobre Malvinas, en el que los tiempos de la historia son muy ambiguos: por momentos pareciera futurista, y en otros, se ubica en un pasado incluso anterior a la Guerra de Malvinas, para finalmente volver al presente de la guerra. Pareciera Malvinas un territorio ajeno, atemporal por ser geográficamente distante quizá. El cuento de la estudiante cierra con la recuperación de las islas. Un final que tal vez sea un deseo colectivo.

La producción de sentidos es la posibilidad de proyectar deseos, volverlos tangibles en la materialidad del texto. Concreción ficticia, por eso ni verdadera, ni falsa: posible. Y es en ese primer ejercicio de la escritura cuando el estudiante pone a funcionar sus lecturas previas, cuando las tensiona, cuando se encuentra con sus temores y deseos. Será la mediación docente la que acompañe la reconfiguración de ese proceso en posibles futuros tejidos desde una educación emancipatoria, popular, que nos devuelva nuevos mañanas sobre ese pasado de guerra; otras formas de habitar Malvinas como tópico, caminando hacia un proyecto político crítico, emancipatorio, popular, en el que Malvinas tenga además lugar como territorio.

De las pedagogías al enfoque

Volver sobre los modos de concebir y garantizar derechos... No se trata solo de mirar el pasado, sino de hacer cuerpo/comunidad.

“¿Imaginar será preguntar al pasado?”, nos/se pregunta Flores. Y en este diálogo que tendemos entre autoras, Vitullo se aproxima quizá a esta pregunta: en este presente de fragmentaciones y en una guerra y un territorio que más bien existen en el distanciamiento —es más probable saber sobre Malvinas que haber estado allí—, la autora sostiene que las ficciones abren una serie de posibilidades interpretativas y productoras de sentido. No solo sobre la Guerra de Malvinas, sino sobre la guerra como estado de situación y producción de relaciones sociales, y sobre la territorialización de la nación desde un modelo cultural patriarcal, machista, homoodiante. Solo por nombrar algunos ejes que Vitullo elabora, entre otros, en su trabajo.

Nos parece oportuno introducir a futuro en este abordaje —todavía en desarrollo— sobre las experiencias de lectura en el aula para producir nuevos sentidos asociados a la Guerra de Malvinas, el arraigo de las pedagogías feministas populares, ya que marcan un rumbo político en la práctica de recuperación/resignificación del pasado. El movimiento de los feminismos populares es el que se ha encargado en buena parte de articular alternativas frente a proyectos político-pedagógicos diametralmente opuestos al de los derechos humanos populares, contrahegemónicos.

Al respecto, Korol (2016) señala: “La pedagogía feminista recupera de la pedagogía popular datos centrales [...] Con esas aproximaciones dialogamos e indagamos la realidad, pensamos la lucha antiimperialista y promovemos articulaciones para sostenerla” (p. 23). La escuela es un escenario/territorio en el que estas discusiones deben darse, donde se pueden practicar experiencias de lectura que impliquen poner en funcionamiento elementos de la cultura popular así como aportes feministas para desnormativizar y despatriarcalizar nuestras prácticas educativas.

Si los derechos humanos de matriz liberal tienen su basamento en el capital y la propiedad privada, ¿acaso no podemos pensar en otra forma de decir y practicar los derechos humanos con base en la forma social comunidad? En estos términos, pensamos en la descuidadanza-

ción como un modo alternativo, dentro de la experiencia decolonial para volver sobre la gramática de los derechos humanos. Y para esto, los aportes de los feminismos populares, comunitarios y descoloniales se nos presentan no solo pertinentes, sino claves. Feminismos decoloniales, feminismos populares y feminismos comunitarios no son necesariamente lo mismo. Escapa de sobremanera a las búsquedas de este trabajo explayarnos en este punto. Nos interesa, sin embargo, los aportes de Julieta Paredes al respecto.

Julieta Paredes (2010) propone algunas claves para el abordaje y la intervención práctica desde un feminismo comunitario. En este caso, lo comunitario engloba también lo popular: en la interseccionalidad género-clase, contempla tanto las comunidades indígenas como los barrios populares. La continuidad entre ellos son los impactos de las políticas neoliberales, en la línea histórica del patriarcado y la colonialidad. Frente a un modelo de desarrollo que fortalece y perfecciona esta línea de dominación, explotación y exclusión, Julieta Paredes señala la noción de comunidad como una alternativa:

Cuando hablamos de comunidad queremos abarcar en su comprensión a todas las comunidades, no sólo estamos hablando de las comunidades rurales o comunidades indígenas. Es otra manera de entender y organizar la sociedad y vivir la vida. [...] Es comprender que de todo grupo humano podemos hacer y construir comunidades. Es una propuesta alternativa a la sociedad individualista (p. 86).

Paredes no niega, sin embargo, la existencia de un Estado que regule mediante políticas públicas las comunidades y les devuelva lo que el neoliberalismo les ha arrebatado: derechos, espacios de organización, discusión y decisión, lugares exclusivos para las mujeres de la comunidad. En este sentido, el Estado, entendemos, debiera ser el resultado de esas comunidades organizadas y las relaciones sociales que tejen. El aula lejos no es en sí una comunidad organizada, pero las experiencias de lectura, interpretación y producción en el aula son experiencias en el marco de relaciones sociales, donde la escuela ocupa un lugar clave: como reproductora o como transformadora de esas relaciones. Desde estas bases, desde las experiencias entramadas, creemos que es posible incidir en formas y políticas de la memoria y de la cultura. Por eso, en esta investigación que todavía camina, queremos sumar nuevas expe-

riencias y dispositivos áulicos, otros actores, otras redes. Con todas y con todos, tejer, escribir, caminar y hacer cuerpo/comunidad, que es la forma en que concebimos los derechos, la escuela y las relaciones sociales, mediadas tanto por la memoria y el pasado histórico como por la cultura y la imaginación.

Proyecciones: abrirse a los entramados

Esta es apenas una sistematización de la experiencia de la práctica de la lectura literaria en una escuela pública del sur de Córdoba. Sin embargo, no es poca tarea practicar la memoria y la imaginación en la escuela, en esta parte del mundo. Ni es menor hacerlo desde las construcciones y las disputas del campo popular, del campo de los oprimidos, quienes son, desde el enfoque que hemos intentado poner a funcionar, los sujetos de derechos en nuestra práctica docente.

También creemos que esta, apenas una sistematización, es por donde empieza la posibilidad de encontrar trazas de continuidades con otras experiencias diversas, sobre los ejes de la imaginación, la memoria y la cultura popular. ¿Podremos tender redes entre ellas -experiencias pedagógicas populares, feministas, alternativas- para caminar con certeza hacia esos futuribles que imaginamos?

Este trabajo de investigación acerca de la práctica de la lectura literaria y la recuperación/resignificación de las memorias sobre la Guerra de Malvinas es apenas un aporte, pero también una demanda, una urgencia en la tarea de fortalecer los derechos humanos. Somos convencidos y convencidas de que las memorias nos sostienen, al igual que la imaginación. Y que fundamentalmente nos sostienen las construcciones entramadas, la comunidad que se levanta sobre aquellas. Con esta certeza, esperamos tejer redes de experiencias para fortalecernos en cada territorio donde se practiquen las memorias y se proyecten posibilidades nuestras, populares, emancipatorias.

Referencias bibliográficas

Arendt, H. (1999). *Los orígenes del totalitarismo*. Ed. Taurus.

- Bourdieu, P. (2002). Una ciencia que incomoda. *Sociología y cultura*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- De Sousa Santos, B. (2014). *Derechos humanos, democracia y desarrollo*. Centro de Estudios de Derecho, Justicia y Sociedad.
- Dussel, I. (2002). La educación y la memoria. Notas sobre la política de la transmisión. *Anclajes VI6*, parte II, pp. 267-293.
- Feijoó, M. del C. y Hirschman, S. (1984). *Gente y cuentos: educación popular y literatura*. Cedes.
- Flores, V. (2021). *Una lengua cosida de relámpagos*. Hekht.
- Freire, P. (1983 [1968]). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI.
- Fresán, R. (1999). Soberanía nacional. *Historia argentina*. Random House
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Korol, C. (2016). Feminismos populares. Las brujas necesarias en los tiempos de cólera. *Feminismos populares. Pedagogías y políticas*. Ed. América Libre, Chrimbote y El Colectivo.
- Ludmer, J. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Ed. Eterna Cadencia.
- Paredes, J. (2010). *Hilando fino desde el feminismo comunitario*. El Rebozo, Zapatefurdole, l.ente Flotante, En cortito que' s palargo y AliFern AC.
- Ratto, P. (2012). *Trasfondo*. Adriana Hidalgo Editora.
- Ricoeur, P. (2002 [1986]). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, L. M. (2013). *Educación popular en la historia reciente en Argentina y América Latina*. Appeal.
- Vitullo, J. (2012). *Islas imaginadas. La Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Corregidor.
- Zaffaroni, R. E. (2013). *Municipio y derechos humanos. Reflexiones para implementar políticas con enfoque de derechos humanos*. Secretaría de Derechos Humanos. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Campichuelo.

Construcción de sentidos sobre Malvinas: entre la desmalvinización y la remalvinización

María Belén Urquiza

Hay que extraer de la memoria de la herencia las herramientas conceptuales que permitan impugnar los límites que esta herencia impuso hasta ahora.

Jacques Derrida

Malvinas: un pasado utilizable

Huyssen (2002) sostiene que, en los últimos años, la memoria ocupa un lugar central en la cultura y la política. Asistimos a un auge de la memoria. Antes existía la coordenada presente-futuro en la que el presente implicaba pensar en un éxito a futuro. Sin embargo, lo que nos queda en el siglo XXI es una mirada puesta en el pasado.

En Argentina, este auge de la memoria que señala Huyssen se produce en el contexto del fin de la última dictadura cívico-militar. Durante la dictadura, primó lo que O' Donnell ha descripto como la "cultura del

miedo”, caracterizada por la clausura en la circulación de los discursos y en la producción de contactos entre diferentes lugares de la sociedad. “Obturadas las vías de relación entre los diferentes actores sociales, se clausuraron los canales de transmisión de experiencias comunes y se bloquearon las redes de la memoria colectiva” (Sarlo, 1987, p. 56). En este sentido, Kaufman (1998) sostiene que hablar de consecuencias de catástrofes sociales originadas por procesos autoritarios

[...] refiere a un fenómeno que desarticula las relaciones sociales, que cambia los códigos de interacción, que instala el miedo en la relación con el “otro”, que invierte el orden de la ley por el discurso único y dominante [...] la sensación de incertidumbre y de inseguridad (pp. 6-7)

Así, se instaló un régimen discursivo que presuponía un fundamento de verdad indiscutible e inapelable, un sentido único en el que no había interpretaciones sino Interpretación. Este discurso autoritario era

[...] transhistórico y trans subjetivo, en la medida en que solo habla de la historia cuando debe referirse a un pasado fundacional que debe ser restaurado, porque en él se forjaron los valores cuya vigencia presente queda fuera de cuestión. Y es trans subjetivo, porque ni los grupos ni los individuos están en condiciones de pensarse respecto de los valores impuestos, son pensados por ellos (Sarlo, 1987, pp. 62-63).

Sin embargo, con el ciclo que abre la posdictadura emerge, según Vezzetti (2007), un nuevo régimen de la memoria, entendida como relación y acción pública sobre el pasado. La memoria como construcción que “[...] trae el pasado en la perspectiva y significaciones del ahora, que pudiendo reconstruir sus traumas y evaluar sus consecuencias puedan dar a la memoria colectiva la posibilidad de conocer e interpelar ese pasado” (Kaufman, 1998, p. 18). Es decir, una recuperación del pasado no por el pasado mismo, sino, como propone Huyssen, una recuperación que nos permita realizar una mirada crítica, hacer una síntesis. En este sentido, Malvinas constituye un “pasado utilizable”, ya que es un hecho histórico fundamental en la construcción de nuestra identidad, que está atravesado de viejas y de nuevas heridas, todas abiertas. Y una de las formas de realizar una mirada crítica de ese pasado consiste, como

propone Palermo (2007), en hacernos preguntas sobre las creencias y los dolores que constituyen la causa Malvinas. Esas preguntas “son sal”, pero ayudan a conocernos a nosotros mismos, a descubrir que tenemos menos certezas de las que creemos. Así, Guber (2004) nos propone cuestionarnos y reflexionar acerca de cómo definimos los argentinos nuestro propio misterio bélico; qué sentidos atribuimos a nuestra presencia protagónica en un conflicto internacional que nos involucró en nuestro carácter de “argentinos”; cómo incidió esta experiencia en nuestro sentido de comunidad y de continuidad histórica.

Podemos decir que Malvinas es ambigüedad: un gobierno que se encargó de privar de soberanía al pueblo impulsó una guerra para recuperar la soberanía argentina sobre las islas, recibiendo el apoyo de la misma sociedad que días antes había salido a la calle en una lucha antidictatorial; esta empresa bélica debilitó las demandas diplomáticas del país en los foros internacionales, haciendo retroceder posiciones alcanzadas hasta 1974. Montoneros luchaba contra la “guerra sucia” en el continente, pero apoyó a la dictadura en la “guerra limpia”¹ de las Islas, “como si hubiera guerras limpias” (*Bajo bandera*, 1991). A su vez, la derrota militar hizo colapsar a la dictadura y permitió la democracia, ¿qué hubiese pasado si se ganaba la guerra?

En relación con los sujetos sociales, también son ambiguas las representaciones que la sociedad ha construido en relación a los soldados: héroes, víctimas, “pobres chicos”. En este sentido, en una entrevista con la revista AUNO (2012) Ernesto Alonso (miembro de CECIM) señala que entre los combatientes en Malvinas estuvieron también represores comprobados: Alfredo Astiz, Pedro Giachino, Mario Benjamín Menéndez, Julio César Binotti, Horacio Losito, Aldo Rico y Mohamed Alí Seineldín (los últimos dos participaron de los levantamientos “carapintadas” de 1987, 1988 y 1990). Y es contundente al afirmar que “a las Malvinas no fue un ejército ‘Sanmartiniano’, fueron los mismos que años antes habían torturado y matado en la dictadura [...]. No se puede ser héroe en la guerra si se participó en la dictadura”. Concluye que represores o carapintadas mantienen una contradicción: la de que “habiendo sido instruidos para defender la Nación, hayan torturado y matado a ciudadanos y/o atentado contra los gobiernos elegidos por la voluntad popular.”

1 Máximo Nicoletti fue el buzo táctico montonero enviado a Gibraltar durante la fallida Operación Algeciras (Varela, 2016).

También genera ambigüedad la fecha de conmemoración de Malvinas. Ansaldi (2002) sostiene que toda reivindicación del 2 de abril es necesariamente una reivindicación de un acto de la dictadura: el desembarco de las tropas argentinas en las Islas. Y señala que esta fecha reemplaza a la anterior, la del 10 de junio, establecida en conmemoración del nombramiento por el gobierno de Buenos Aires del primer comandante político y militar de las Islas, Luis Vernet, en 1829.

Todas estas ambigüedades —y todas las que seguramente faltan mencionar— se complejizan y profundizan de acuerdo con los usos de Malvinas en la cultura/política nacional, porque los sentidos atribuidos a Malvinas han ido cambiando a lo largo del tiempo de acuerdo a ideologías, políticas, gobiernos. Es decir que Malvinas sigue instalando luchas y resistencias, en las que el poder no queda exento y, como afirma Vicente Palermo (2007), la guerra de Malvinas es un reemergente en el campo sociopolítico cultural, y esto hace que siga constituyendo un elemento central para la configuración de la identidad nacional. Frente a este panorama, necesitamos poner en diálogo las diferentes posturas, hacer inteligible las distintas luchas y la complejidad que el tema suscita. Todo esto con la intención de seguir reflexionando acerca de Malvinas como “pasado utilizable” y no condenarla a la museización, hecho que nos conduciría a la clausura de sentidos, al silencio, al olvido.

La literatura, esa infiel de la herencia. Abordaje de corpus

El nacionalismo nos invade e instala lugares comunes que proponen un poder identitario, que nos llevan a actuar, pensar, creer y hablar de ciertos modos. En este contexto, Malvinas ocupa un lugar central porque “[...] es tan perfecta para nuestro nacionalismo que es el lente con el que miramos al mundo y el lente con el que el mundo nos mira a nosotros” (Palermo, 2007). Así, la cuestión Malvinas da lugar, a su vez, a otros lugares comunes que se vuelven tan comunes que hasta comenzamos a caer en ellos y a repetirlos de manera acrítica: última frontera del colonialismo, mutilación territorial, causa justa bastardeada, lucha antiimperialista, unión del pueblo argentino, solidaridad latinoamericana, engaño de los medios de comunicación, causa nacional (Palermo, 2007). Y también: soldados héroes que van a dar la vida por la Patria (en mayúscula), apoyo popular a esa “guerra justa”; y después: soldados

víctimas, “pobres chicos”, desmalvinización. Porque con Malvinas ocurre una tensión entre la memoria y el olvido:

Memoria de la guerra, de los muertos, de los derechos argentinos; olvido de la inescindible relación entre el Estado Terrorista de Seguridad Nacional y la declaración de guerra, que fue un hecho no desconectado de los crímenes de lesa humanidad y la desaparición de millares de hombres y mujeres y de apropiación de centenares de niños (Ansaldi, 2012, p. 15).

Esta es nuestra herencia.

Sin embargo, la literatura se resiste a serle fiel a dicha herencia y retoma el nacionalismo para deconstruir ese Gran Relato, descomponer los supuestos patrióticos, poner en cuestión el sistema de creencias y valores sostenidos por el Estado y la sociedad. De este modo, ninguna de las novelas de nuestro corpus escapa al tratamiento de las posiciones forjadas por ese Gran Relato nacionalista; atraviesan desde el terreno de la ficción toda la guerra: desde el momento de la colimba en *Bajo bandera* (1991) hasta el fin inmediato de la contienda bélica y la (re) construcción de una vida después de ella, en las novelas de Ratto (2008; 2012). Y en ese recorrido aparecerá el maltrato de los superiores hacia los soldados; el frío, el hambre, el miedo, la incertidumbre de la guerra; la falta de preparación y la precariedad de los armamentos; el papel de los medios y la actitud de la sociedad; las pesadillas del después de la guerra. Pero todos estos temas, tópicos, problemas están presentados desde otra perspectiva, la de la desacralización. Por eso, habrá lugar para los desertores, las ridiculizaciones, el humor, la esperanza.

Lejos de la imagen nacionalista del soldado que va a la guerra por elección y con la convicción de que su patria lo necesita, dispuesto a dar su vida por ella, todos los personajes de las novelas trabajadas manifiestan inconformidad con su destino, incertidumbre acerca de qué es y qué se hace en una guerra, desapego de esa causa nacional, y dejan entrever en sus relatos la improvisación que caracterizó a esa guerra. Así, nos hablan de torpedos y computadoras que no funcionan (*Trasfondo*, 2008); de soldados que agarran los fusiles al revés y se disparan sin querer por no saber usarlos (*Nosotros caminamos en sueños*, 2014); del hambre, de la mala alimentación —como carne de pingüino (*Nosotros caminamos en*

sueños)— y de la “fiesta del estómago de los infantes” cuando les reparten chocolate caliente a los conscriptos que juran lealtad a la Patria el 20 de junio: para ellos no es una fecha más, no por el juramento, sino por el alimento (*Bajo bandera*). Nos cuentan las distintas estrategias para no ir a la contienda bélica, o bien, para retirarse de ella: inyectarse salsa de tomate o veneno para ratas, fumar bosta de caballo, comer pan con vidrio triturado, tragarse una piedra —“me la mostraron los médicos, pero yo ya la conocía porque yo mismo me la había tragado para que me enviaran al continente” (Pron, 2014, p. 50)—.

También se cuele en sus relatos la voz lastimosa —especialmente, en *Bajo bandera*, que utiliza un registro serio impuesto por su intención denunciante, y en *Trasfondo* en este sentido, ambas se distancian de las demás novelas que hacen mayor uso del humor y la ironía—:

La noche es también el momento del descanso, pero se dirá que se asemeja más a una tregua en la que quizá pueda recuperarse el cuerpo, pero no el alma (Saccomanno, 1991, p. 35).

Ya perdiste la cuenta del tiempo que llevás sin bañarte [...]. Los calzoncillos largos se paran solos de la mugre que tienen (Ibidem, p. 37).

En la medida en que lo tuviera ahí pegado [se refiere a una foto del Obelisco] cada vez que me daba vuelta, encontraba un resto de fuerza para no aflojar [...], una hilacha de esperanza y la ilusión de que cada día faltaba menos para el día en que volveríamos a ser lo que habíamos sido, lo que pensábamos ser” (Ibidem, pp. 119-120).

Cuarenta centímetros hasta el techo y después, toneladas de agua helada, toneladas de océano sobre mi cabeza [...] no hay día ni noche aquí adentro (Ratto, 2012, p. 23).

Volvemos, y yo me pregunto cómo se regresa al sitio que ya no se recuerda (Ibidem p. 120).

Como vemos, los protagonistas y/o narradores no han elegido la guerra. Y los pocos que se enrolaron voluntariamente lo hicieron a causa de asuntos personales: Mirabeaux se había alistado porque un test

vocacional le había indicado que tenía características para el ejército: “violento, agresivo, inútil, desafecto, irritable” (p. 20); O’Brien se había enrolado porque debía matar a un oficial llamado Graichen para vengar la muerte de su padre (*Nosotros caminamos en sueños*).

En este sentido, rondan en los textos la muerte y la deserción como formas de escape: “todos en algún momento pensamos en matarnos”, pero “el asunto era vivir para contarlo”, aunque “salir vivos era la mejor prueba de que la colimba no mataba a nadie” (Saccomanno, 1991, pp. 59-60); “Sentí pena por los dos pero un poco más de pena por mí porque O’Brien se encontraba cerca de librarse de toda aquella mierda mientras que yo aún seguía aferrado a la vida” (Pron, 2014, p. 84); “Pensé que había dos formas de evadirse, que la primera era escaparse y la segunda era morir: yo habría optado por la primera si hubiera tenido un tanque como el del Tanquista” (Ibidem, p. 80). Es Yo Perro García (*El desertor*) quien concreta la acción de desertar y se convierte en “una voz perdida entre miles de banderitas argentinas de plástico barato” (Eckhardt, 1993, p. 27), en “el silencio de la radio de la cadena nacional de la voz oficiosa” (Ibidem, p. 32). Este narrador se presenta: “Soy un desertor de Malvinas [...] soy el que desertó en una absurda batalla contra los bestiales gurkas [...] una cifra negada, un cero coma cero por ciento en alguna estadística usada para apoyar una pava” (Ibidem, p. 33); Y nos confiesa:

Es muy difícil escapar de una guerra. Es muy difícil decir “no” cuando fueron dispuestos los paredones [...] para los posibles fusilamientos [...]. Yo no dije ni sí ni no, dije “ni” [...]. La cuestión es que resulta muy difícil escaparse de la guerra y más aun cuando uno realmente logra escapar del matadero internacional. [...] No me siento culpable de haber desertado [...]. La deserción o la muerte, ¿vos qué hubieras hecho? (Ibidem, pp. 29-30)

Además de ser quien concreta la deserción, Yo Perro García nos muestra otra de las caras del nacionalismo: desertó porque al ser indio nunca fue considerado argentino, “por lo tanto cuando me enrolan en el Ejército argentino y me envían a hacer patria a Malvinas yo, consecuente con mi ser indio, deserté” (Ibidem, p. 84). Porque como descendiente de indios comprobó desde niño

[...] lo que es ser nada en el ser argentino. Una sensación desagradable [...] tal vez por eso me reí a carcajadas cuando me llegó la citación para incorporarme al Ejército [...] ¿Soy argentino? Para los que deciden qué es ser argentino y qué no, no. No lo soy. Soy un indio ladino, borracho y vago (Ibidem, p. 83).

Lo anterior nos conduce a referirnos a la identidad argentina, a la pretensión nacionalista de la unidad nacional. En los textos no se presenta una idea de patria grande y unida, un sentimiento de pertenencia, una vocación por parte de los soldados de dar la sangre por los colores celeste y blanco. Por el contrario, asistimos a una unidad quebrada: los combatientes desconocen para qué pelean, dónde están las islas, quiénes son los “nuestros” —“Un soldado que no pertenecía a nuestra compañía se acercó y me preguntó: ‘¿Eres de los nuestros?’ ‘¿Quiénes son los nuestros?’ pregunté yo [...]” —, y quiénes los enemigos —“Se ponían serios y afirmaban que las islas eran argentinas, aunque hasta ese momento no habíamos visto a ningún argentino en ellas y no teníamos idea de si el enemigo era argentino o no: creíamos estar seguros de que nosotros no éramos argentinos y de que teníamos cierto derecho sobre las islas y nos preguntamos si a partir de ese momento íbamos a tener que pelear contra dos enemigos en vez de contra uno” (Pron, 2014, p. 12 y p. 114, respectivamente)—. De hecho, los apellidos de los personajes de *Nosotros caminamos en sueños* no parecen argentinos: O’Brien, Zinovy Rozhestvensky, Mirabeaux, por nombrar algunos. Y, en este sentido, Ratto es bien contundente en la elección del narrador de *Trasfondo*: Ortega, un fantasma, un submarinista que ha muerto y parece estar y no estar presente. La autora señaló² que eligió el narrador luego de que le mandaron listas de 35 tripulantes y otras en las que constaba que habían sido 34, entonces decidió que su narrador sería ese que nadie sabe si estuvo o no. En pocas palabras: hay una falta de unidad, de argentinidad, de identidad, de “bando”.

Entre torpedos que no explotan, computadoras y motores que no funcionan, soldados que quieren huir, enemigos indefinidos, incertidumbre acerca del triunfo o la derrota —“¿Estamos ganando o perdiendo?”—, la guerra se aleja de la posibilidad de ser representada, en el terreno de la ficción, como una gran gesta, la causa nacional. Por el contrario, los personajes de las distintas novelas estudiadas no dudan en

2 En el Ciclo de encuentro con escritores organizado por el Proyecto marco.

considerarla como una “puta mierda”. Se sienten parte de una empresa absurda —“A veces me parece que alguien en tierra cuando decide cuestiones como esta de la indumentaria o tantas otras, desde algún escritorio, se dedica a jodernos porque está aburrido, como si todos fuéramos parte de un gran chiste” (Ratto, 2012, p. 19)— y macabra —“Somos una empresa capitalista de exterminio masivo que no escapa a la necesidad de optimizar sus recursos como cualquier otra empresa. Lo que usted tiene que hacer es matar a todas las personas que encuentre en la guerra sin detenerse en ninguna clase de consideración de índole moral o ética y sin contemplaciones” (Pron, 2014, p. 89)—. En la tierra o en el fondo del mar, la guerra se presenta como una farsa, una puesta en escena, un “teatro” de operaciones. Esta idea se acentúa con la existencia de una bomba suspendida en el aire y el recurrente “dejen de robar”: “La guerra era algo nuevo para nosotros y al levantar la cabeza todos nos preguntábamos si era normal que una bomba colgara del cielo sin acabar de caer o si se trataba de una característica particular de esa guerra” (Pron, 2014, p. 15).

Como este combate no puede pensarse fuera del contexto de la última dictadura cívico-militar, las novelas no escapan a referirse al gobierno de facto. Así, se presenta la controversia entre la “guerra limpia” y la “guerra sucia”:

Todo era limpio entonces [se refiere al juego de la Batalla naval], una cruz en un papel, algo de estrategia, un poco de suerte, otro poco de estudiar la cara del otro, pero limpio [...] barcos que eran solo cuadritos [...] enemigos provisionarios con los que después nos íbamos a jugar a la pelota en el mismo equipo. Tocado, hundido, pero nada de sangre [...] Tocado el General Belgrano, hundido. Tocado el Sheffield, hundido (Ratto, 2012, p. 96);

Habíamos hecho la colimba bajo una dictadura militar. Y desde entonces, habíamos vivido una democracia violenta y traicionada, una dictadura, “la guerra sucia” y la otra, la de Malvinas —como si esta hubiera sido limpia, como si hubiera guerras limpias— (Saccomanno, 1991, p. 244).

En esta línea, también emergen las demás atrocidades cometidas por el gobierno de facto: “La justicia de nuestro país consiste en tener las

cárceles vacías ¡No hay presos en nuestro país! ¡Los arrojamos desde aviones, los tenemos en sitios escondidos y luego los enterramos sin nombres!” (Pron, 2014, p. 27);

El Sargento Clemente S. nos contó que la noticia de la invasión había sido recibida con vítores por una multitud reunida frente al palacio presidencial, pero Mirabeaux dijo que se preguntaba si la gente no celebraba que nuestro presidente hubiese decidido matar a personas de otros países y no del suyo propio (Ibidem, p. 18).

Así, Yo Perro García sostiene: “Cuando tenés en tus filas asesinos encubiertos es imposible ganar cualquier guerra”, y concluye: “Nos fuimos y nos llevamos con nosotros una década maldita de la historia argentina. Nos fuimos y no pude escuchar ninguna voz diciéndome ‘no vayas, no vayas’. ¿Podía no ir?” (Eckhardt, 1992, p. 36).

Asimismo, los personajes de las novelas trabajadas (fundamentalmente los de *Bajo bandera*) nos invitan a reflexionar acerca de la importancia de la juventud como categoría político-social: Diego era militante de la Juventud Peronista y tenía la convicción de que era posible cambiar el mundo, por eso se peleaba con sus compañeros cuando recibían con indiferencia las noticias que llegaban acerca del Cordobazo, y se lamentaba —luego de recibir un volante de la CGTA cordobesa— por estar en la colimba sin poder hacer nada, sin poder alzar “las viejas banderas de lucha” (Saccomanno, 1991, p. 66). Tacuara militaba en el peronismo, en el Sindicato de Prensa.

Y, a su vez, las novelas nos invitan a pensar en cómo los distintos golpes de Estado —especialmente el de 1976— y determinadas políticas adoptadas ya en democracia intentaron coartar la participación juvenil en política: en 1945, los opositores de Perón llamaron “cabecitas negras” a los jóvenes que participaron del 17 de octubre; en el 55, la dictadura los reprimió por ser “peronistas”; en 1966, Onganía acusó a los jóvenes de ser “peligrosos agitadores” y, para terminar con la política en el sistema educativo, intervino la universidad en la llamada Noche de los bastones largos.

En los ‘70, los jóvenes se volcaron masivamente a la política: hubo una marcada participación juvenil en el Cordobazo y en el Mendozazo; las organizaciones como Montoneros, FRT, ERP estuvieron conforma-

das mayoritariamente por jóvenes. Sin embargo, en 1976 la juventud fue tildada de “subversiva”, y bajo esa justificación miles de jóvenes fueron desaparecidos. En este marco se inscribe la Noche de los lápices.

Con el programa neoliberal de los ‘90, se condenó a los jóvenes a la pobreza y la falta de futuro. La violencia institucional, las “policías bravas” y el “gatillo fácil” intentaron impedir que los jóvenes tuvieran libertad y se expresaran políticamente.

El final de los personajes de *Bajo bandera* da cuenta de esta negativa de ciertos gobiernos y ciertas políticas a que los jóvenes se involucren políticamente: Diego murió acribillado por las FAP; Tacuara fue detenido, torturado y padeció dos simulacros de fusilamiento; Lito figura entre los “desaparecidos” de la dictadura.

Así como los soldados rechazan los supuestos del nacionalismo – según hemos señalado--, los superiores tienen profundamente arraigado el sentimiento nacionalista. En este sentido, es emblemático el discurso del teniente coronel Hellman en *Bajo bandera*: “aquí se aprende a amar la Patria. Y a defenderla”; “Los guerreros que hoy desfilan aquí, en este confín de nuestra rica y noble tierra, muestran a las claras la vocación de dar su sangre por los colores celeste y blanco, que también son su símbolo [...], sentimiento generoso de su sangre dispuesta a regar nuestra Argentina en nombre de la enseña que un general de la Nación, don Manuel Belgrano, nos legó” (p. 45 y pp. 56-57, respectivamente). O las palabras de Morin en *Nosotros caminamos en sueños*, en las que resuena la voz mandante de la dictadura asimilando la patria a una cooperativa y la causa nacional a la rentabilidad capitalista:

Endeudándose o dando la vida, todos ellos no hacen sino ayudar a nuestra causa con su cuerpo robusto y su alma sana, con sus ideas claras, sus sentimientos nobles y su voluntad firme. En este punto la cooperativa y la patria o, si prefieres, la producción de ganancia y la causa nacional son la misma cosa [...] nuestra bandera nunca será atada al carro del enemigo (p. 108).

Sin embargo, miremos qué características presentan estos defensores del nacionalismo argentino: el mayor Balaguer – quien analiza las batallas según manuales de táctica y estrategia y estudia las posiciones chilenas en el mapa de operaciones desconociendo que las mismas cam-

bian cada vez que las chinchas que las marcan se caen y los colimbas las acomodan según les parece- tiene un bigote hitleriano, las paredes de su oficina están adornadas con diplomas falsos, los trofeos de verdad son de su perra Martita; el cabo primero Ávila obliga a los colimbas a lustrarle los zapatos varias veces al día porque se los escupe para que vuelvan a lustrarlos; el sargento ayudante Santos maltrataba y golpeaba a su mujer (*Bajo bandera*); el sargento Clemente S. confunde la Malvinas con las Maldivas (*Nosotros caminamos en sueños*); las botas nuevas lustrosas, los pantalones blancos impecables sin una sola arruga, la chaqueta de gabardina del comandante de la Fuerza de Submarinos, la Hiena, contrasta con la suciedad y la grasa de los submarinistas (*Transfondo*). El discurso ficcional se sirve de la ridiculización, el humor y la ironía para exaltar estas características y demostrar que el nacionalismo es una farsa.

Otro de los temas que se presenta en las novelas trabajadas es el papel de los medios, la historia, la sociedad y la escuela. Así, en *Nosotros caminamos en sueños*, el Nuevo Periodista falsea la información —“No podemos informar un número de bajas diarias superior a quince porque eso daría la impresión de que la guerra no va bien y desmoralizaría a la población, pero tampoco de uno inferior a siete porque esto llevaría a que alguna gente pensara que la guerra va demasiado lenta y no estamos haciendo bien nuestro trabajo, lo que también desmoralizaría a la población” (p. 43)— y miente para generar una imagen de patriotismo. A partir de esto, el narrador sostuvo que aquellos que creen que el periodismo viene a contar la verdad se decepcionarían, pero también pensó “que no había otra verdad en esa guerra excepto la de la muerte y el dolor y el frío y que sobre ella El Nuevo Periodista no había podido escribir: esa era la guerra que se le había prohibido que contara, y no había otra” (p. 104).

No solo se pone en duda la credibilidad de los medios de comunicación a la hora de informar sobre los hechos, sino que también se problematiza la noción de la historia como disciplina que puede narrar la verdad. En este sentido, Yo Perro García se refiere a los historiadores como “‘los torpes’ que escriben sobre historia argentina comiendo bizcochos de grasa, manchando los manuscritos con mentiras grasosas y ridículas” (Eckhardt, 1992, p. 38).

En relación con la sociedad, se hace presente en los textos esa dicotomía entre el apoyo a la guerra y el olvido y la falta de reconocimiento tras la derrota. En el medio: el fútbol como exaltación del sentimiento

nacionalista, como aglutinante de lo nacional. Al respecto, Yo Perro García expresa: “Banderas argentinas por aquí, banderas argentinas por allá. ¿Dónde quedaron tantas banderas argentinas? ¿Dónde quedaron guardadas? En 1986 las volví a ver por la TV” [Argentina campeón del mundo] (Eckhardt, 1992, p. 36). Ortega, narrador de *Trasfondo*, reflexiona cuando les informan que los espera un colectivo: “Ni que fuéramos delincuentes que tienen que escondernos”. Y Manuel nos cuenta su experiencia como excombatiente al regresar de la guerra: “En ese momento ser un inválido era ser un recordatorio de lo que había pasado, constante, al toque y la gente no quería pensar en eso, no quería saber nada de la guerra, todos querían olvidar” (Ratto, 2008, p. 141 y p. 53, respectivamente).

El accionar de la escuela durante la guerra parece ir de la mano del nacionalismo: Roxana relata que cuando iba al colegio les hacían hacer rosarios de nudos “para los soldados que defienden la Patria, con mayúscula” (Ratto, 2008, p. 53). Más específicamente:

A Gutiérrez le salió una ampolla, mejor, le dice la virgen niña, ofrecele a Dios tu dolor para mitigar el de algún soldado que esté herido y sufriendo en este momento, una ampolla no es nada al lado de una herida de guerra, y yo me pregunto qué sabrá la virgen niña de guerras y heridas de guerra pero no digo nada (p. 56).

Si bien en todas las novelas los narradores expresan la imposibilidad de volver a ser lo que eran antes de la guerra, en *Nudos* (2008) se profundiza la referencia a las secuelas que esta deja mediante el personaje de Manuel, un excombatiente, quien tiene pesadillas, se muestra tosco ante los demás, tiene miedo de querer a alguien, no puede acercarse a la playa porque si escucha otra vez el sonido del mar y el chillido de las gaviotas va a enloquecer... y es que “el monstruo sigue acá adentro” (p. 85). Manuel señala: “Es difícil entender, uno no regresa nunca del infierno y, si regresa, lo hace con la cabeza cambiada [...], el infierno se queda siempre adentro de uno” (pp. 101-102) Sin embargo, también hay lugar para la esperanza y Manuel, hacia el final, se asemeja al cactus que florece: es capaz de adaptarse a condiciones extremas y florecer. Y, así, renace mediante el hijo que espera con Roxana; vuelve a comenzar.

A partir de lo que hemos trabajado podemos decir que la literatura se apartó del Gran Relato nacionalista y eligió el absurdo, el humor, la antiépica, el “ni héroes ni víctimas”: “Se me ocurre que quizá lo mejor hubiera sido estallar en mil pedazos y no volver, así seríamos víctimas o héroes, no esta evidencia viva de lo que no funciona, de lo que está mal, del fracaso” (Ratto, 2012, p. 136); “Nos dio rabia pensar que cada uno de nosotros, con los años, contaría sus historias del cuartel como los tramos de una épica personal” (Saccomanno, 1991, p. 182).

Además, podemos concluir que la literatura mitiga el poder del nacionalismo, ese que clausura toda reflexión crítica que esté más allá —o más acá— de la innegable legitimidad del reclamo. Y, así, echa sal no ya en la herida que constituye Malvinas sino en nuestras propias posiciones respecto de la cuestión (posiciones edificadas sobre y con el fuerte sentimiento nacionalista). De esta manera, la literatura nos permite “seleccionar, filtrar, interpretar, transformar, no dejar intacto, no dejar a salvo ni siquiera eso que se dice respetar ante todo” (Derrida, 2012, p. 12), y que forma parte de la herencia que recibimos.

Entre la desmalvinización y la remalvinización

Bajo bandera y *El desertor* se publicaron durante la primera presidencia de Carlos Saúl Menem (1989-1995). Este período se caracterizó —en lo que respecta a Malvinas— por una ambivalencia entre el discurso político interno, reivindicatorio de la soberanía sobre las Islas, y una política exterior orientada a reanudar las relaciones con Gran Bretaña mediante la fórmula del “paraguas de soberanía”, que congelaba la disputa.

Las líneas directrices que seguirá, entonces, Menem en relación a la política exterior apuntarán a eliminar las confrontaciones con las grandes potencias, asumiendo el perfil más bajo posible en todos aquellos temas en que la política del país se contraponen con la de las potencias dominantes, y adaptando sus objetivos políticos a los de Estados Unidos, la potencia dominante en la región. Esta posición incide directamente sobre Malvinas, y el gobierno enfrentará la disyuntiva: reclamo de soberanía versus buenas relaciones bilaterales con Gran Bretaña.

Sin embargo, las acciones que realizó el presidente en pos de la recuperación de las Islas Malvinas distaron de sus discursos públicos y declaraciones a la prensa. Así, mientras que, en el discurso dirigido al

pueblo argentino en su asunción, habla de Malvinas como la “gran causa argentina” ante la prensa internacional declara que estaría dispuesto

[...] si la señora Thatcher también lo está, a dejar provisoriamente de lado el tema Malvinas para que los diplomáticos de nuestros dos países comiencen un diálogo, en el marco de las Naciones Unidas, destinado a estudiar la vía para la reanudación de las relaciones entre Argentina y Gran Bretaña.

De este modo, aplica la fórmula del “paraguas de soberanía” con la intención de reanudar las relaciones con Gran Bretaña, dejando a un lado la legitimidad del reclamo por la soberanía de las Islas.

En este contexto caracterizado por la desmalvinización, *Bajo bandera* y *El desertor* vienen a recordarnos que el debate que abre Malvinas no está cerrado, que todavía hay mucho que decir e investigar sobre la violación de los DD. HH. que se dio tanto en la colimba como en la guerra; nos devuelven las preguntas sobre el heroísmo, el sentido de la guerra, la vinculación entre la dictadura y Malvinas, es decir, recuperan críticamente el tópico de la “guerra limpia” en la “guerra sucia”. En este sentido, las dos novelas funcionan como instrumentos de denuncia: *Bajo bandera* lo hace asumiendo un tono de lamento, de allí que abunden las descripciones de los padecimientos que sufren los colimbas. Mientras que *El desertor* se sirve de la ironía, de lo no dicho, pero sobre todo de lo que se dice explícitamente.

Trasfondo, *Nosotros caminamos en sueños* y *Nudos*, por su parte, se escribieron y publicaron durante las dos presidencias de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2011; 2011-2015). Este período se caracterizó, en lo que a política exterior respecta, por un proceso de remalvinización: el foco estuvo puesto en la revisión de los derechos humanos que fueron ultrajados durante la última dictadura cívico militar y la guerra de Malvinas, y en el reconocimiento hacia los excombatientes. De este modo, se implementaron medidas más profundas que consolidaron las acciones heredadas de la gestión de Néstor Kirchner (2003-2007): por ejemplo, se buscó apoyo internacional y regional, planteando que Malvinas es una causa latinoamericana y no solo argentina; se prohibió el ingreso de barcos con pabellón de las Falklands a los puertos de los esta-

dos integrantes de UNASUR; se implementaron sanciones económicas y penales a empresas que realizaban exploración petrolera en la zona.

Siguiendo esta línea, Cristina Fernández de Kirchner puso en funcionamiento el Faro de la Soberanía, una construcción en la que “la palabra ‘soberanía’ y la luz van a estar en forma permanente”, con la intención de que “cada argentino y extranjero que lo vea sepa que hay un reclamo de nuestro pueblo contra uno de los últimos 17 enclaves que le quedan al colonialismo en el mundo”, palabras expresadas durante el acto por el Día de la Afirmación de los Derechos Argentinos sobre las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur y los Espacios Marítimos Circundantes, el 10 de junio de 2015.

Asimismo, en junio de 2014, la hoy vicepresidenta inauguró el Museo Malvinas que “no festeja ni conmemora la guerra”, sino que “refleja lo que ha sido una historia de despojo colonial”, que “viene a rescatar esa historia”, y a “homenajear a los veteranos que lucharon y nos acompañan, y también a aquellos que no están porque dieron su vida por la patria”. Otra de las medidas adoptadas fue la firma del decreto para crear un Archivo Oral de las Memorias de Malvinas que consiste en

[...] los testimonios, las memorias de los que estuvieron, de los que participaron porque eran hijos y familiares, también de periodistas, de camarógrafos, de fotógrafos, de todo aquel que de alguna manera tuvo que ver con ese pedazo de historia, pero con todo, con la historia completa, con los horrores y con los héroes, con los cobardes y con los mártires (Palabras expresadas en el acto central del Día del veterano y de los caídos en la guerra de Malvinas el 2 de abril de 2015).

En este contexto, en el que la remalvinización está instalada, la literatura puede permitirse tratar otras problemáticas que rodean a Malvinas. Así, *Trasfondo* hará referencia a un escenario no trabajado (la guerra desde un submarino), *Nosotros caminamos en sueños* asumirá un discurso fuertemente crítico, apelando al humor y la desacralización, y *Nudos* recuperará la herencia de Malvinas en las estructuras sociales.

Referencias bibliográficas

- Derrida, J. y Roudinesco, E. (2009). Escoger la herencia. *Y mañana qué...* Fondo de Cultura Económica.
- Guber, R. (2004) *De chicos a veteranos. Memorias argentinas de la guerra de Malvinas.* Ediciones Al Margen.
- Huyssen, A. (2002). Memoria: global, nacional, museológica. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización.* Fondo de Cultura Económica.
- Kaufman, S. (1998). Sobre violencia social, trauma y memoria. Facultad de Psicología, UBA.
- Sarlo, B. (1987). Política, ideología y figuración literaria. En AA. VV., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar.* Alianza Editorial Buenos Aires.
- Vezzetti, H. (2007). Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social. *Historizar el pasado vivo en América Latina.* http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php
- Vázquez, J. C. (2002). *Política exterior hacia Malvinas 1989-1995. Análisis sobre la relación bilateral, en torno a Malvinas, entre Argentina y el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte.* Universidad de Belgrano. Dpto. de Investigación
- Varela, M. (2016). La misión conjunta de montoneros y militares. <http://www.universidad.com.ar/la-mision-conjunta-de-montoneros-y-militares>

Novelas de referencia

- Fogwill, R. (1983 [2010]). *Los Pichiciegos.* Grupo Editorial Ilhsa S. A.
- Firpo, N. (1983). *Cuerpo a tierra.* Editorial Galerna.
- Ávila, S. (2021). *Ovejas.* Futurock.
- Eckhardt, M. (1992). *El desertor.* Quipu.
- Pron, P. (2014). *Nosotros caminamos en sueños.* Editorial: Literatura Random House.
- Ratto, P. (2008). *Nudos.* Adriana Hidalgo Editora.
- Ratto, P. (2012). *Trasfondo.* Adriana Hidalgo Editora.
- Saccomanno, G. (1991). *Bajobandera.* Editorial Planeta Argentina

Memorias y rememoraciones

**Más allá del trauma, la herencia política
en la literatura de hijos. *El Diario de
una princesa montonera*, de Mariana Eva
Pérez**

Pablo Dema

Un corpus consolidado

Cuando vemos cotidianamente que, en medio de la catarata de novedades editoriales, aparecen textos como *Los mundos que perdimos*, de Juan Aiub, o *Lo que aprendí de las bestias*, de Albertina Carri, ambos de 2021, sabemos que serán remitidos a un corpus ya consolidado de textos que, conjuntamente con una importante cantidad de artículos y tesis, conforman un abigarrado núcleo discursivo en torno a la identidad de los hijos de los militantes de la década de 1970.

La serie de textos de autores muy estudiados y vinculados entre sí reitera los nombres de Raquel Robles, Laura Alcoba, Marta Dillon, An-

gela Urondo Raboy, Félix Bruzzone, Ernesto Semán y Patricio Pron, entre otros, y reclama, puesto que toca el tema de las vidas infantiles afectadas por la violencia política instrumentada por el estado genocida, una mirada atenta sobre el tema del trauma infantil y sus efectos. En esa línea podemos nombrar, a modo de ejemplo, el importante libro de Teresa Basile, *Infancias, la narrativa argentina de HIJOS* (2019) y una tesis doctoral codirigida por Basile centrada específicamente en el trauma: “Trauma individual y cultural en la narrativa de los hijos argentinos”, defendida por Marteen Geeroms en la universidad belga de Gante (UGent) en 2021.

En este trabajo quiero poner a discusión la hipótesis de que una parte del *corpus* de la literatura de hijos puede ser leído más allá del trauma, ya que el duelo realizado da lugar a una identidad que se consolida a partir de la construcción de una herencia política que toma como base los valores legados por los padres.

Más allá del trauma

En un trabajo anterior¹ esboqué esta hipótesis a propósito de una novela de Patricio Pron que comparé con *Hasta que mueras* (2019), de Raquel Robles. Ahora la profundizo a propósito de la relectura de *Diario de una princesa montonera*, de Mariana Eva Pérez.

Sostengo que en el *corpus* de los hijos se puede leer un Relato Maestro² con algunas funciones que se reiteran: la “infancia clandestina”, el hito de la desaparición de los padres (con variantes: es uno de los dos padres el que desaparece; se produce un exilio abrupto de un miembro o de toda la familia), la crianza por parte de familiares o apropiadores, la posterior búsqueda de información sobre los padres (datos sobre el cautiverio, destino de sus cuerpos, etc.), el trabajo de elaboración del trauma y la construcción de una identidad adulta que implica una evaluación global y una síntesis del pasado de los padres con respecto a la cual se consolida un proyecto de vida. Voy a mostrar que el texto de Mariana Eva Pérez está regido, como el resto del corpus, por el Relato

1 “¿Qué hacer con el pasado? Algunas respuestas desde las ficciones de posdictadura de Raquel Robles y Patricio Pron”, *Boletín GEC*, n.º 27, 2021. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/article/view/4886>

2 Tomo la idea de *Relato Maestro* de Fredric Jameson (1982), en este caso usada en el sentido de estructura común de los relatos.

Maestro de la historia de los hijos; sin embargo, pondré él énfasis, por un lado, en la singularidad del personaje que ella construye (en tensión con las organizaciones de DD. HH. y con el discurso académico) y, por otro, en la construcción de una herencia política que surge de su evaluación del legado de los padres.

Diario de una princesa montonera. 110% verdad

Este libro tiene su origen en un blog del mismo nombre que la autora llevó adelante alrededor de 2010. Fue publicado en 2012 por primera vez y reeditado en 2021 con dos importantes agregados. A la parte original de la sección “1. Diario de una princesa montonera” se le agrega ahora la “2. La fiesta modesta (2011-2015)” y la “3. Mi pequeño Nüremberg (2016-2018)”. Además, el libro tiene un Epílogo, un Vocabulario de términos en alemán (donde transcurre parte de la historia) y una sección de agradecimientos.

La primera parte se inicia con dos frases tomadas de canciones. La primera, en francés, pertenece al dúo Amadou & Mariam y dice: “Es medianoche en Tokyo, son las 5 en Mali. ¿Qué hora es en el paraíso?”. El segundo pertenece al grupo Bomba Estéreo y dice: “No quiero cantarles a los que están ausentes. Quiero cantarles a los que están presentes”. La primera entrada es un “Saludo”, el cual marca el tono del diario:

Desde mi terraza en Almagro, tierra liberada, en puntas de pie entre dos macetas, agito mi mano lánguida hacia los balcones de los contrafrentes y te saludo, oh pueblo montonero. Del otro lado del mar quedaron el francés, el frío, las flores verdes. Extrañé mi casa, mi castillo de cuentos de princesa. Durante meses viví en... (Pérez, 2021, p. 13).

Y sigue una enumeración de residencias temporales en Francia, Bélgica y Alemania, donde la autora estuvo por razones de estudio. Y un poco más adelante, en la misma entrada y página, nos dice: “En Almagro es verano y hay mosquitos —y si esto fuera un testimonio también habría cucarachas, pero es ficción—”.

Como ya se puede advertir, el recurso literario dominante es el uso irónico y humorístico de una retórica que combina el lenguaje de la gran política con el de la realeza en un tono de cuento de hadas. La

enunciadora se construye como una “princesa”, descendiente de una pareja de Montoneros de auténtico linaje peronista, que retorna a la patria después de su viaje de formación por Europa y le cuenta a su pueblo montonero las alternativas de su reinserción a su contexto, marcado por el trabajo intelectual y la militancia en el ámbito de los DD. HH. y con hijos de desaparecidos.

Desde el principio menciona que tanto a ella como a su amiga Gema las echaron de una organización de DD. HH. no nombrada, sino indicada con unos asteriscos. Esta información escatimada o borrada entra en tensión con otras marcas genéricas como la declaración de que el texto es “ficción” y que “si fuera un testimonio” diría cosas que tal vez son muy crudas. Estas fintas iniciales marcarán un tipo de pacto de lectura ambiguo reforzado por la expresión “110% verdad”. El texto es de “ficción”, pero también es “verdad”, no solo todo verdadero (el 100%) sino más, ¿qué significa ese supuesto plus de verdad indicado con el 10%? Sin duda tiene el efecto de contribuir a la ambigüedad del pacto de lectura, ya que la enunciadora, al hacer una declaración ilógica —no se puede decir la verdad y un poco más— se construye como un personaje ambivalente que echa un velo de desconfianza sobre su propio discurso. Ese pacto ambiguo se sostendrá hasta el final, cuando nos cuenta que luego del segundo viaje a Europa para doctorarse regresa y, acto seguido, nos dice que no, que se queda viviendo allá. “Mentira [...]. No volvemos” (Pérez, 2021, p. 374). Estas marchas y contramarchas definen el pacto ambiguo de lectura. Por una parte, sabemos que se trata de un texto que incluye datos verídicos, porque la información sobre la desaparición de sus padres es fidedigna y comprobable —sobre todo el juicio a sus secuestradores— y porque declara que el tema de la desaparición de sus padres la obliga a dar testimonio: “El deber testimonial me llama. Primo Levi, ¡allá vamos!” (Pérez, 2021, p. 16). A su vez notamos que muchas veces escatima información o nos dice que cambia nombres de personas reales con las que tuvo algún conflicto. Por otro lado, la ficha catalográfica del libro compuesta por la editorial lo categoriza como “ensayo”, que es un género no narrativo ni ficcional, mientras que la narradora califica su texto como una “autoficción” (p. 364). Si nos atenemos a estas declaraciones y a las marcas textuales, podemos decir que es esta última la etiqueta genérica más apropiada, teniendo en cuenta que, como la definen los especialistas en ese género:

Los relatos autoficticios son relatos ambiguos porque no se someten ni a un pacto de lectura verdadero, ya que no hay una correspondencia total entre el texto y la realidad como la que postula el pacto referencial, ni ficticio, porque se mantienen en ese espacio fronterizo e inestable que desdibuja las barreras entre realidad y ficción. La autoficción constituye un subgénero híbrido o intermedio que comparte características de la autobiografía y de la novela. En ella se alteran las claves de los géneros autobiográfico y novelesco y el pacto se concibe como el soporte de un juego literario en el que se afirman simultáneamente las posibilidades de leer un texto como ficción y como realidad autobiográfica (Musitano, 2016, p. 104).

Esta inestabilidad de la que habla Musitano es visible en ciertas marchas y contramarchas que percibimos a lo largo de la lectura, por ejemplo, en relación con la decisión de cambiar algunos nombres propios. En efecto, cuando la narradora cuenta que asiste a una muestra de Lucila Quieto nos dice que ella es a quien anteriormente llamó “Victoria”: “Me arrepiento de haber anonimizado a mis admirados compañeros hijos, de haberlos sacrificado en el altar de la ficción”. No del todo, por supuesto, porque nombra a Félix Bruzzone, Virginia Croatto, Julián López, Albertina Carri y Benjamín Acuña con sus nombres reales en otros momentos. Esto da cuenta de la impronta inestable de la escritura autoficcional del blog (base del libro), que tiene como consecuencia hacer visibles algunas contradicciones de este tipo.

En las sucesivas entradas del diario se va configurando la historia de Mariana Eva. Primero, familia e infancia: abuelos maternos judíos (la abuela Site), abuelos paternos (José y Argentina), el padre y la madre (José y Patricia) desaparecidos cuando Mariana tenía quince meses, datos insuficientes sobre el destino de los padres, la información de que Mariana (entregada a su abuela paterna por los militares) tiene un hermano menor nacido en cautiverio, en la ex-ESMA. Esta historia de MEP no es, como dije, única en la argentina bajo el régimen militar. Desde el inicio, la autora delinea una serie de marcas identitarias generacionales determinadas por la situación de la desaparición de los padres enmarcada en lo que llamo el Relato Maestro de los hijos: sufrimientos y carencias comunes, marcas que los conflictos políticos dejaron en una generación completa. En una entrada compuesta casi como un poema con el recurso de la enumeración de personajes de telenovelas, de nove-

las juveniles y de clásicos con huérfanas (Heidi, Jane Eyre, Annie, Rose, Antígona, Andrea del Boca) delinea esta identidad colectiva.

[Las hijas de los desaparecidos somos]

Todas Princesas Guerrilleras

hijas de la revolución y la derrota.

Antígonas y Hamlets, todo en uno, en una.

Niñas

que saben coser y saben bordar

pero la parte de abrir la puerta para ir a jugar te la deben

porque se hicieron responsables por todo demasiado pronto

por lo que recordaban y por lo que habían olvidado

[...]

Crecieron

las princesas

Son mayores

que Andreíta, que Annie, que Rose, que sus madres [...]

Sobrevivieron.

Ya se tiñen el pelo y se ponen cremas.

Y siguen siendo princesitas huérfanas

de la revolución y la derrota

en el exilio eterno de la infancia (Pérez, 2021, p. 22).

Encontramos elementos relacionados con dos funciones con presencia constante en el Relato Maestro presente en el *corpus* de la literatura argentina de hijos, como son la sensación de orfandad en la infancia y las secuelas de esa experiencia en la adultez. Con respecto a lo primero se nos dice que el elemento del juego, expresión básica de una infancia

sana, quedó pendiente. En segundo lugar, las hijas de desaparecidos son adultas, pero permanecen “exiliadas” (fijadas psicológicamente) en la infancia y en la situación de orfandad. Esta situación bosquejada abre lógicamente posibles narrativos: la conciencia de una herida psicológica y sus efectos (por ejemplo, MEP, al ser madre, experimentará un terror súbito e irracional de que le arrebaten a su bebé cuando éste tiene la misma edad que tenía ella cuando su madre fue secuestrada) provoca los intentos de procesar el trauma. La posibilidad de llevar una vida adulta normal dependerá del nivel del daño sufrido y de los recursos y posibilidades que tenga cada persona de tratar o procesar esa experiencia de la infancia. A mayor monto de recursos culturales y económicos le corresponderá una mayor probabilidad de éxito en esta tarea, aunque la desaparición de los padres constituye una herida psíquica imposible de restaurar completamente, como queda dicho en un pasaje en el que MEP se identifica con la experiencia del sociólogo Gabriel Gatti, también hijo de desaparecidos. Dice Gatti citado por MEP:

Hacer identidad desde un lugar lleno de heridas, agreste, incómodo, sabiendo que la identidad que se hace ahí no puede renunciar a esas marcas que el trauma acuñó acuña, pero que, por raro que sea, es un lugar vivible, pensable, creativo incluso. Que el vacío que la desaparición forzada de personas produce es habitable y narrable. Y a veces, agradable (Gatti, en Pérez, 2021, p. 25).

Hasta aquí las palabras de Gatti y el acuerdo, la necesidad de “hacer identidad” desde la experiencia dolorosa. Y luego la reflexión de MEP:

Gabriel está hablando de esto que escribo, de mi amistad con Gema, Mateo, Ernesto, Victoria, de las tardes de collage y las reuniones que se estiran hasta la madrugada más que nada porque nos gusta estar juntos. Pero ¡ojo! Que somos muchos los hijos, millares estamos calculando, y somos solo una minoría muy privilegiada, urbana, educada, politizada, psicoanalizada, criada en el ghetto o al menos con una antigüedad considerable dentro de sus murallas, los que podemos revertir el signo de la marca (Pérez, 2021, p. 126).

No totalmente, no absolutamente, pero se puede “revertir el signo de la marca”, superar el trauma. Los medios o condiciones para hacerlo son varios, a veces operando juntos: la contención de las organizaciones de DD. HH. (el “ghetto” indica pertenencia crítica a ese círculo), la terapia psicológica sostenida, la posibilidad de estudiar, los recursos económicos que se derivan del trabajo, de las becas obtenidas y los resarcimientos que el Estado ofreció.

En este trabajo propongo que es posible, a partir de la observación de la trayectoria de cada personaje del corpus, mensurar el daño, apreciar las estrategias de restañamiento parcial del padecimiento. Y sostengo la hipótesis de que tiende a haber una relación de convergencia entre el mayor daño sufrido y la imposibilidad de desarrollar un proyecto existencial enlazado significativamente con la sociedad y entre el daño menor y la acción ético-política positiva en el otro extremo. MEP aparece como una persona dañada a un nivel que no le impidió estudiar, establecer vínculos sanos, involucrarse en política y enfrentar instancias judiciales con entereza frente a los verdugos de sus padres. No se trata de disminuir la gravedad de lo padecido sino, por el contrario, de remarcar la capacidad de recuperación demostrada.

Una identidad política en tensión con las instituciones y la academia

Si, por una parte, la orfandad es una situación que genera empatía entre los hijos y da lugar a una identidad grupal, la posterior participación política de MEP genera tensiones con los pares debido a que amenaza la individualidad con su tendencia a codificar conductas, significados y modos de expresión, cuestión que se acrecentó cuando la memoria devino una política del estado argentino a partir del gobierno de Néstor Kirchner. La reacción, como se verá en el caso de la Princesa, es romper con el deber ser de la organización y la línea política estatal. Pero esta ruptura abre la puerta a la pérdida de potencia política del grupo de referencia, excesivamente disgregado, el cual da espacio a otros agentes sociales que disputan los sentidos (y los afectos) ligados al pasado³. Esos nuevos actores se vuelven la causa de una necesaria reacción, si se quiere

³ Las agrupaciones que oscilan entre el negacionismo y el reclamo de “memoria completa” cuyo punto de partida es la inadmisibile equiparación de la violencia armada ejercida por algunos grupos de izquierda y la del Estado genocida.

defensiva, que consiste en retomar las modalidades comunicativas más consignistas y grupales.

Como dijimos, el gesto de MEP de dejar de lado la denominación de *hija* (miembro de HIJOS) o militante y de autodenominarse “princesa montonera”, implica un primer distanciamiento irónico de la identidad grupal. Así queda en evidencia que ella no se siente completamente identificada con los militantes de la organización, a una de cuyas “alas” denomina “militontos”. Esta y otras intervenciones “incorrectas” son presentadas con cierto desparpajo y con toques de humor negro, lo cual resulta chocante para un lector que es interpelado en sus modos de pensar y de sentir en relación con los DD. HH. Parece entonces que hay una “corrección política” que ordena el pensamiento y la sensibilidad en este ámbito, corrección que el libro de MEP expone para deconstruirla; dicho de otro modo: hay un modo de ser hija de desaparecidos (una identidad biológica y política) institucionalizada y sacralizada que es necesario flexibilizar.

Efectivamente, a poco de iniciar el texto leemos que “La princesa montonera cumplió con todo lo que indica el protocolo”: “En la niñez, reverenció la palabra de sus nobles padres ausentes [...] En la adolescencia, lloró su suerte desdichada y odió a los militares. [...] A los veinte, se abocó a la búsqueda de compañeros de militancia” (Pérez, 2021, p. 29). Este fragmento nos muestra que Mariana construye un punto de vista y una posición que la sitúa al margen de las formas institucionalizadas de las organizaciones de DD. HH., indicando que éstas tienen un aspecto ritualizado y burocrático que amenaza con generar estereotipos identitarios contra los que ella se revela. La Princesa hace todo lo que tiene que hacer, averigua sobre sus padres y su hermano y se transforma en querellante en la causa que juzga a los militares que secuestraron a su familia, pero está cansada del “temita” (de los DD. HH.), de ser “hiji”, de cumplir una suerte de guion identitario marcado por las organizaciones y los “compañeros”. El humor irreverente y el tono irónico son las estrategias retóricas que la ponen a distancia de esas políticas oficiales de la memoria. Sin embargo, esta tensión con lo grupal nunca termina de resolverse en un quiebre; MEP está un poco a disgusto en las organizaciones, siempre haciendo críticas, pero finalmente contenida por ellas. Esto se puede ver, por ejemplo, en el momento en que dice que le pidieron una audiencia a Néstor Kirchner durante su presidencia para solicitarle ayuda con un proyecto referido a las historias de vida

de los desaparecidos. MEP se nombra como parte de un “nosotros” y enseguida agrega: “Esta primera persona del plural es muy ambigua, ni siquiera estoy segura a qué clase de *sujeto colectivo* alude” (Pérez, 2021, p. 143). Luego dice: “Con el ala nerda y crítica de ese grupo informe —ala que fatalmente integro en cualquier orga—, decidimos...” (2021, p. 143). El ala “nerda” está constituída por miembros de HIJOS muy activos y críticos que realizan severas impugnaciones a algunas figuras políticas que están en el gobierno y que vienen de la militancia de los ‘70, en especial una persona nombrada como el “Nene”, presentado por MEP como un personaje manipulador e inescrupuloso. Con todo, en el pasaje citado queda en evidencia la pertenencia descentrada y crítica, pero pertenencia al fin, de la autora en la narrativa hegemónica de las organizaciones de DD. HH./gobierno kirchnerista de esos años.

Más adelante, alude a los “kirchneristas convencidos” y a “los conflictuados como yo”. Y cuenta que “Un hiji funcionario escribe una carta abierta de hijis sin puntitos, hijis a secas, sin encuadrar. Mentirosa. Me la pasan para firmar. No me entusiasma pero mis nuevos cumpas la firman y hoy necesito ser orgánica” (Pérez, 2021, p. 147). Están los hijos institucionalizados, los que se fueron, los que nunca entraron a HIJOS y los que están en el gobierno. Las diferencias proliferan y los posicionamientos son inestables. Pero también entre las mismas organizaciones de DD. HH. hay tensión. Por ejemplo, MEP nos habla del pañuelo de una organización de DD. HH., posiblemente Madres o Abuelas que “no es mío. Y nunca lo fue. Mío era el de H.I.J.O.S., a pesar de todo, o justamente a causa de todo eso. Y no, no lo tengo. Lo tiré” (Pérez, 2021, p. 119).

Si el primer elemento mencionado permitió mostrar la existencia de una identidad social-política a la cual un sujeto particular se encuentra asociado, pero en tensión, teniendo una “pertenencia crítica”; hay otro momento en el que se puede apreciar esta tensión identitaria, en este caso en relación con otro sujeto social que podríamos llamar “los académicos ideológicamente afines pero no familiares de víctimas”. En efecto, MEP hace mención al trabajo académico de una investigadora nombrada como “Cecé”, quien estudia temas de memoria colectiva sin ser familiar de víctimas de la dictadura y se interroga acerca de quiénes “portan la legitimidad del recuerdo” (Pérez, 2021, p. 183). Esta indagación de Cecé genera el efecto en MEP de dejar de lado las diferencias con su grupo identitario de base y la obliga a refugiarse en un

“nosotros gremial” (limando las diferencias con H.I.J.O.S), lo cual le impide desarrollar sus críticas y los matices de un pensamiento propio y no “gremial”. El cuestionamiento de Cecé la fuerza a usar una prosa “reivindicativa” y llena de “frases prefabricadas”, fuertemente marcadas, para defender la legitimidad del “nosotros” como portadores privilegiados de esa memoria. En una ponencia leída en un congreso frente a MEP, la investigadora Cecé utiliza la figura del “familiar monopolítico” (Pérez, 2021, p. 184) para abrir una brecha crítica que les permita a los no familiares ser también protagonistas de la construcción de la memoria. Esto despierta una reacción de furia en MEP: “Estoy rabiosa, estoy gritando para adentro. No sabe de lo que habla cuando aboga por incluirse en el duelo por los desaparecidos aunque no tenga un vínculo de sangre” (Pérez, 2021, p. 184). MEP intenta transmitir su posición a la investigadora, pero el diálogo no prospera. De hecho, MEP constata que Cecé posteriormente incluyó este altercado en un escrito afirmando que fue acusada de “infiltrada” por una “familiar”, de alguna manera reforzando su posición inicial: los familiares monopolizan el recuerdo.

A lo largo del *Diario* se puede apreciar el relato completo de la evolución de MEP, desde la adolescencia cuando comienza un recorrido militante y político hasta el presente, cuando está consolidada como una intelectual comprometida con la causa de los DD. HH. y como una escritora-artista reconocida por sus pares. Esa identidad personal se constituye en relación con identidades sociales-políticas que la contienen y a la vez, por momentos, la constriñen, dejando, sin embargo, margen para el despliegue de críticas. Así, queda claro que las identidades, más que responder a una ontología (“ser hija/o/e”) son, como dice Stuart Hall, “puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que construyen las prácticas discursivas” (2003, p. 19). Lo vemos cuando la Princesa dice: “He sabido ponerme anteojos- que no necesito- para hablar en tercera persona del temita, con un registro ligero y casual, mientras proyecto un power point hecho con la plantilla oficial de la uni” (Pérez, 2021, p. 230). “Y también me ha tocado el papel más relajado de escritor, ¡de escritora y huérfana!, en el que una puede hacerse un poco más la loquita porque de todos modos están esperando a la famosa Princesa Montonera con toda su excentricidad, sufrimiento y encanto” (Pérez, 2021, p. 230). Más luego, al avanzar con su trabajo de tesis doctoral dirá: “Soy la Chica Científica, mi identidad más presentable de todas, postprincesa” (Pérez, 2021, p. 234), lo que no significa que la identidad se estabilice en este punto. De hecho, mediante un nuevo

epígrafe colocado cerca del final del libro, la autora nos dice, citando una canción de Juana Molina: “algún día voy a ser otra”.

Escoger la herencia (política)

En el *Diario* hay una escena que me parece significativa para introducir el tema de la herencia política. En ella la abuela Site le regala su vestido de novia a la Princesa. Ella se lo prueba y siente la presencia de la madre, a quien llama reiteradamente el “fantasma”⁴. MEP dice que su madre “Quizá quiere que me haga un vestido enteramente mío, nuevo, sin historia”.

Yo dudo. El regalo de Site me pesa. Hasta que pienso que soy vintage, soy la niña-vieja criada por los abuelos, la que teje crochet, la que dice: entre pitos y flautas se hicieron las doce, y no es un chiste, la custodia de fotos, cartas, libros, platos, copas, tantas cosas, demasiadas, pero mías. Y esto es lo que hago con todo eso: tomar lo que me gusta, transformarlo, hacer de eso heredado algo propio (Pérez, 2021, p. 127).

Son palabras casi calcadas a las utilizadas por Jacques Derrida, evocado en el propio texto de MEP más adelante, quien, teorizando sobre el tema de los legados dice:

No [debemos] solo aceptar dicha herencia, sino reactivarla de otro modo y mantenerla con vida. No escogerla (porque lo que caracteriza la herencia es ante todo que no se la elige, es ella la que nos elige violentamente), sino escoger conservarla en vida. En el fondo, la vida, el ser-en-vida, se define acaso por esa tensión interna de la herencia, por esa reinterpretación de la circunstancia del don, hasta de la filiación. Esa reafirmación que al mismo tiempo continúa e interrumpe se asemeja, por lo menos, a una elección, a una selección, a una decisión (Derrida, 2003)

⁴ Como es sabido, el tema de los desaparecidos fue ampliamente trabajado a partir de la categoría de lo espectral. Para una revisión reciente de esta categoría se puede ver: “El tiempo de los espectros”, Silvana Mandolessi (2017, pp. 49-70).

Esta construcción de la herencia que hace MEP no tiene que ver solamente, por supuesto, con objetos y bienes materiales, sino que incluye la dimensión política que fue central en la identidad de padres militantes. Podemos apreciarlo cuando ocurre la muerte de Néstor Kirchner en 2009 y ella dice:

Pienso en la genealogía mítica que se armó, las madres/ abuelas, los desaparecidos y él, y los hijos otra vez huérfanos (al morir Néstor). [...] Gabriel escribió en su libro: *Si el trauma es un problema, la filiación es la solución [...]*. Pocas veces como esta la acción política encontró en el nomenclador de la familia moderna su referencia (Pérez, 2021, p. 148).

Como se ve, la filiación básica de los sujetos “hijos” implica una afiliación política. De acuerdo al modo en que se configuró el reclamo de justicia en argentina, ser abuela y madre de desaparecidos es ser luchadora por los DD. HH., y el modo básico de ser para un hijo es integrarse a esa lucha por la justicia y revalorizarla, es decir volver a poner en vigencia una serie de valores. La noche del entierro de Néstor Kirchner, viendo televisión y tomando whisky, MEP dice:

La flasheo muy profundo con la política, con la revolución, con la patria. Lloro sin fin, sin consuelo. Es un llanto distinto. Ya no es por él. Lloro por lo maravilloso que sería creer de verdad en todas estas lágrimas, creer de verdad en estas pasiones. Lloro por Paty y José. Lloro porque por un momento, ebria de cánticos y drogada de consignas, gracias Néstor, fuerza Cristina, por momentos me lo creo (Pérez, 2021, p. 149).

Este es el pasaje principal, el umbral de la figura utópica que creemos distinguir en algunos textos del corpus, el momento de mayor distancia con respecto al horizonte epocal con visos nihilistas que impera en el presente. La muerte del líder político compañero de los padres casi se identifica con la muerte de los propios padres porque su razón de ser fue la misma que la de Néstor (la transformación social); hay un momento de identificación, casi de asunción de la misma causa. Este es un instante eufórico, extático (los sentidos abotargados, la droga de las consignas como instancia encantatoria); se *quiere* creer en la revolución, pero el horizonte epocal es, si no nihilista, al menos escéptico e irónico. Sin

embargo, en contra de esa evidencia, ella “se lo cree”. Como ha dicho recientemente Jorge Alemán, salir del nihilismo es, ya, una orientación utópica:

Salir del nihilismo no es [solo] abrazar una fe [...], es concebir cada vida sexuada, mortal y parlante como la posibilidad de un invento, como la creación de un lazo social que hunda tanto su experiencia en la Soledad como en lo Común y deje atrás el Nihilismo depresivo del mundo actual. Ahora más que nunca transformar lo colectivo es examinar la propia ética de vida en cada uno (Alemán, 2020).

El impulso utópico implica la creencia en que es posible, sin perder la individualidad, participar de la invención de nuevas formas de comunidad. No se trata de una tentativa de restablecer órdenes sociales pasados de manera idéntica sino de anudar el presente a experiencias históricas significativas para construir algo nuevo en el futuro con los elementos con los que contamos en el presente. En repetidas ocasiones el filósofo Fredric Jameson insistió, por un lado, en que el germen de un mundo nuevo está en este mundo: “Marx nos enseñó que si algo como el socialismo era posible tendría que estar desarrollándose al interior del capitalismo” (Jameson, 2013, p. 410); y, por otro, en la importancia que la literatura tiene para el despliegue de visiones utópicas realizables:

La forma utópica es en sí una meditación representativa sobre la diferencia radical, y sobre la naturaleza sistémica de la totalidad social, hasta el punto de que uno no puede imaginar ningún cambio fundamental de nuestra existencia social que antes no haya arrojado visiones utópicas en el arte (Jameson, 2004, p. 9).

En este sentido, la utopía no es una fantasía para evadirse de la realidad sino el germen del cambio social en curso; tener/imaginar/crear una utopía, o ser un utópico es, en este marco, asumir la responsabilidad de tomar parte en el cambio social, es decir, involucrarse en una praxis política.

Esta condición “utópica” está en correlación con una de las funciones del Relato Maestro de los hijos: la capacidad de poner en perspectiva histórica las conductas de los actores sociales de los ‘70. De ello se

desprende que, a mayor flexibilidad y tolerancia de las contradicciones, mayor es la posibilidad de actuar políticamente en el presente. En el libro de MEP esto es evidente cuando ella juzga a una testigo que era vecina de Dora, la apropiadora de su hermano Gustavo. Esta mujer declara y dice que no se había dado cuenta de que Gustavo era un niño apropiado. Primero, al oírla, MEP la juzga con dureza. Luego habla con la señora y concluye:

¿De qué puedo acusarla, de no haberse enterado, de no haberse dado cuenta? Al contrario, me parece revelador, me hace pensar cómo el terror alcanzó otros hogares, cómo lo que pasó, aunque en ese momento no se supiera, sigue pasando, sigue provocando espanto y dolor hoy (Pérez, 2021, p. 318).

En otro momento se encuentra con una hija “que supo ser reclutada por las huestes de la concordia y la memoria completa” (Pérez, 2021, p. 354) con respecto a la cual tiene una mirada también comprensiva, aunque ideológicamente estén en posiciones opuestas.

A su vez, esta función está en relación con otra que nombro como la “evaluación global de la acción de los padres por parte de les hijes”. En relación con esta función del Relato Maestro, MEP también exhibe una gran lucidez. Viendo en canal Encuentro “Las aventuras de Zamba”, la Princesa inventa un capítulo que involucra a sus padres:

Aparece Niña (la partenaire de Zamba) que es hiji, viene del futuro como yo en mi sueño e intenta avisarles a Ramus y Abal Medina que caerán en combate, que no vale la pena morir ese día, que morirán miles de las peores maneras y no habrá revolución alguna, que vivir también requiere valor, que es político e incluso puede ser heroico criar un hijo (Pérez, 2021, p. 332).

Creo que está implícita aquí una idea sobre la que hay un amplio consenso en los textos del *corpus*. Los ideales de los militantes fueron nobles, los valores de los padres están vigentes, lo que falló fue el medio, la lectura de la realidad, el cálculo de fuerzas, la opción armada, la precipitación, en definitiva, la estrategia política. Esto se hace evidente cuando MEP revisa su juicio sobre su primo Marcelo. Él estaba de acuerdo

con el padre de MEP en cuanto que la situación social de los trabajadores era injusta y requería acciones políticas drásticas, pero no estaba de acuerdo “en los métodos” [de la lucha], “claro, siempre los famosos métodos” (Pérez, 2021, p. 365), dice MEP. En el comentario de la Princesa queda implícita una aporía que da cuenta de su lucidez política: hoy es un lugar común cuestionar la lucha armada porque, como ella misma dice, los resultados políticos fueron desastrosos. Pero en aquel entonces, ¿qué otros medios más efectivos estaban disponibles? MEP no descalifica, no ofrece respuestas “con el diario del lunes”, plantea la complejidad de la coyuntura. Del mismo modo entiende que Marcelo es una “víctima silenciosa” de la dictadura. Solo por ser primo del padre de MEP corrió un gran peligro. Ideológicamente simpatiza más con la derecha que con la izquierda y “hasta tiene amigos militares”. Sin embargo, mostró valor e integridad, comprometiéndose con la verdad para esclarecer el caso de Mariana Eva. La autora concluye que la expresión “víctima de la dictadura tiene tantos matices como para desarrollarlos en un proyecto de posdoctorado” (Pérez, 2021, p. 366). La captación de matices, la apreciación de las contradicciones y la distinción de los contextos históricos se conjugan a lo largo del libro con el compromiso con la verdad y la entereza para sacarla a la luz, configurando una herencia política que, como dijimos, surge de una serie de elecciones y de un trabajo.

Conclusión

El *Diario* de MEP convoca en sus páginas los demás libros del *corpus* y a sus autores. No solo narra un encuentro con Félix Bruzzone y hace mención a los libros de Julián López y de Marta Dillon, sino que también se refiere a la obra de Patricio Pron, central en el corpus de hijos⁵. Allí encontramos una justificación de la participación de los autores con distintas trayectorias en el mismo grupo-corpus, aun de aquellos que no tienen padres desaparecidos y que han sido nombrados como “hijos afiliativos”⁶.

5 Pron, Patricio, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, Mondadori, 2011.

6 Los padres de Pron fueron militantes, pero no están desaparecidos. Basile (2019, p. 19) recupera el término “hijos afiliativos”, tomado de Logie (2016), para referirse “quienes sienten una pertenencia generacional desde la cual se manifiestan”.

Con Patricio se me revela que hay zonas de experiencia en común que no coinciden con las categorías con las que desde la academia, las leyes o los medios se trata de dar cuenta de nosotros. Ahora abjuro del término “hiji” y milito el posthijismo [...]. Hay experiencias cualitativamente similares que desbordan nuestras condiciones de “hija/huérfana de desaparecidos” e “hijo de militantes” [...]. Lean lo que dice Derrida sobre la herencia y si no entienden lo de la inyucción de reafirmar eligiendo (Pérez, 2021, p. 266).

El *Diario* no solo justifica nuestra idea inicial de que el *corpus* de hijos está consolidado al citar los textos de la serie, sino que también evoca las categorías teóricas que, incluso antes de la publicación de este libro, habíamos pensado apropiadas para abordarlo.

Por último, nos parece que los epígrafes citados, los cuales proceden de algunas ligeras y alegres letras de canciones y parecen funcionar como separadores casuales, pueden ser leídos como cifras de los núcleos de significación propuestos. En primer lugar, la pregunta “¿qué hora es en el paraíso?” de Amadou & Mariam nos reenvía, por un lado, al “cielo” donde están los antepasados muertos y, a la vez, trae el matiz utópico que subrayamos. Pero en tensión con esa significación está la frase “No quiero cantarles a los que están ausentes. Quiero cantarles a los que están presentes”, rompiendo con la lógica del homenaje continuo a los muertos y planteando una conexión con los contemporáneos. Y por último la frase “algún día voy a ser otra distinta” trae nuevamente la dimensión temporal futura, el deseo de pasar a un *más allá* del lugar de la orfandad y asumir con plenitud otros roles deseados.

Referencias bibliográficas

- Alemán, J. (12 de enero de 2020). Nihilismo y gobiernos populares o de izquierda. *Página12*.
- Basile, T. (2019). *Infancias, la narrativa argentina de HIJOS*. Eduvim.
- Derrida, J. (2003). *Y mañana qué...* [entrevista con Élisabeth Roudinesco]. Fondo de Cultura Económica.
- Jameson, F. (1982). *The Political Unconscious*, Cornell University Press.

- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones a la ciencia ficción*. Akal.
- Jameson, F. (2013). *Valencias de la dialéctica*. Eterna cadencia.
- Hall, S. y Du Gay, Paul (2003). Introducción: ¿Quién necesita identidad? En *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu.
- Mandolessi, S. (2017). El tiempo de los espectros. En Mandolessi, S., Blejmar, J. y Pérez, M. E. (Comps.), *El pasado inasequible: desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*. Eudeba.
- Musitano, J. (2016). La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos. *Acta literaria*, n° 52.

Corpus de hijos

- Aiub, J. (2021). *Los mundos que perdimos*. Editorial EME.
- Alcoba, L. (2008). *La casa de los conejos*. Edhasa.
- Alcoba, L. (2012). *Los pasajeros del Anna C*. Edhasa.
- Alcoba, L. (2014). *El azul de las abejas*. Edhasa.
- Alcoba, L. (2017). *La danza de la araña*. Edhasa.
- Bruzzone, F. (2007). *76*. Editorial Tamarisco.
- Bruzzone, F. (2008). *Los topos*. Mondadori.
- Bruzzone, F. (2014). *Las chanchas*. Literatura Random House.
- Bruzzone, F. (2019). *Campo de mayo*. R. H. Mondadori.
- Carri, A. (2021). *Lo que aprendí de las bestias*. Literatura Random House.
- Dillon, M. (2015). *Aparecida*. Sudamericana.
- López, J. (2013). *Una muchacha muy bella*. Eterna cadencia.
- Pérez, M. E. (2021). *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*. Planeta [primera edición, Capital intelectual, 2008].
- Pron, P. (2011). *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Mondadori.
- Pron, P. (2007). *Una puta mierda*. El cuenco de plata.
- Pron, P. (2014). *Nosotros caminamos en sueños*. Mondadori.
- Pron, P. (2017). *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles*. Mondadori.
- Robles, R. (2008). *Perder*. Alfaguara.
- Robles, R. (2013). *Pequeños combatientes*. Alfaguara.

- Robles, R. (2018). *Papá ha muerto*. Factotum.
- Robles, R. (2019). *Hasta que mueras*. Factotum.
- Santucho, M. (h) (2019). *Bombo, el reaparecido*. Seix Barral.
- Semán, E. (2011). *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Mondadori.
- Schmucler, S. (2000). *Detrás del vidrio*. Siglo XXI.
- Urondo Raboy, Á. (2013). *¿Quién te creés que sos?* Capital intelectual.

Un diálogo con fantasmas. *Los niños perdidos* de Laila Ripoll y las voces de la memoria de la época franquista

Adriana Milanesio

*Somos la memoria que tenemos
y la responsabilidad que asumimos,
sin memoria no existimos
y sin responsabilidad quizá no merezcamos existir.*
José Saramago

A pesar de los intentos del régimen franquista, la sociedad española no pudo borrar las huellas de los hechos atroces y de la violación a los DD. HH. cometidos durante la dictadura del general Francisco Franco. Comparado con Argentina, su proceso de recuperación de la memoria como elemento de justicia para quienes fueron víctimas del largo periodo dictatorial ha sido mucho más lento y carece de la inmediatez que el proceso de pedido de justicia gozó en nuestro país, cuando un puñado

de mujeres salieron a Plaza de Mayo a reclamar por la aparición con vida de sus hijos, detenidos desaparecidos.

Al respecto, la española Clara Valverde lleva a cabo un trabajo muy profundo en su obra *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma de la violencia política del siglo XX en el Estado español* (2014), dando cuenta de cómo las experiencias traumáticas vividas por los antepasados y silenciadas por el miedo a las represalias reaparecen en los sueños o en los temores de quienes conforman las generaciones posteriores. Ese silenciamiento ha calado hondo en el imaginario español, ya que muchos descendientes de asesinados, de detenidos, de detenidos desaparecidos ignoran la suerte corrida por sus antepasados. El pacto de silencio fue muy fuerte en la sociedad española y estuvo atravesado no solo por los largos años de la dictadura franquista sino también por la Ley de Amnistía del año 1977, ley que “concertaba la libertad de presos políticos republicanos con la condición de que los crímenes realizados por los victimarios del franquismo obtuviesen la impunidad” (Díaz, 2020, p. 8). Sin embargo, la transmisión transgeneracional¹ del trauma vuelve como ecos en algunos textos literarios que eligen, desde diferentes posiciones, hablar de la guerra civil y sus muertos, de las persecuciones ideológicas, de la censura, de la anuencia de la Iglesia y de la sociedad civil.

Fue a fines del 2007 cuando el parlamento español aprobó la Ley de Memoria Histórica, ley que podría pensarse como superadora del intento anterior, pero que no puede desligarse del lastre dictatorial y del pacto de silencio ya que mantiene el espíritu de reconciliación propio del período de transición. Asociaciones civiles dedicadas a la recuperación de la memoria histórica han señalado su disconformidad al advertir que el texto de la ley afirma que la memoria de las víctimas del franquismo es personal y familiar, negando así que los delitos del franquismo fueron cometidos contra toda la sociedad y la humanidad y que es deber del Estado practicar políticas públicas que garanticen a las víctimas su derecho a la verdad, a la justicia y a la reparación.

Antes de comenzar, creemos oportuno definir lo que entenderemos como “memoria colectiva”, definición que tomamos de Bolaños de Miguel:

1 Valverde Gefaell entiende el trauma transgeneracional como una forma del cuerpo de procesar un evento traumático mediante una serie de mecanismos como el lenguaje corporal, los silencios y comportamientos que se transmiten de una generación a otra (2014, pp. 33-34).

El producto del recuerdo intersubjetivo, compartido, de los miembros de un colectivo, de una comunidad, de una institución o, incluso, de un estado [...]. El recuerdo colectivo —es decir, las representaciones— de hechos que han afectado a un conjunto de individuos, pero cuyos recuerdos se conservan de manera interpersonal, por la interrelación de las personas en el juego de la sociedad, de la educación, de la comunicación, de la rememoración y del duelo (Bolaños de Miguel, en Díaz, 2020, p. 7)

En esa construcción de la memoria colectiva, los discursos artísticos pueden presentar las claves para instaurar un tópico de debate necesario y para recuperar aquellas voces que —a fuerza de sucesivas ilegalidades— se vieron silenciadas y/o vilipendiadas. Aunque es necesario aclarar que, si bien muchas obras literarias toman a su cargo la elaboración de la memoria colectiva, una gran proporción no puede escapar al mandato del silencio sobre la responsabilidad de los crímenes perpetrados por la facción golpista y caen en la justificación de los sujetos opresores, quitando así las responsabilidades individuales y proponiendo un esquema un tanto maniqueo en el que todos han sido víctimas y, en consecuencia, se elude hablar de voluntades individuales. Pensamos en grandes novelas como *El lápiz de carpintero* (De Rivas, 1998), *Los girasoles ciegos* (Méndez, 2004) o *Ayer no más* (Trapiello, 2012) por citar algunos ejemplos² que, de manera diversa, nos inducen a empatizar con los victimarios.

Es de la mano del teatro, en una obra de la española Laila Ripoll, que hemos encontrado una mirada puesta exclusivamente en las verdaderas víctimas de los nefastos años de la guerra civil y su posterior desenlace. Y cuando decimos las verdaderas víctimas se abre un juego de sentidos porque, por un lado, podemos apreciar a un sector de la sociedad civil que sufre la persecución y la violencia y cuya participación en los hechos puede ser cuestionada o no, pero, por otro lado, nos coloca de frente con los verdaderos inocentes del conflicto: las infancias represaliadas, silenciadas, sumidas en el abandono y en el borramiento de todos sus derechos, aquellas que cargarán sobre sus espaldas la imposi-

2 En estas obras, los personajes de Herbal (De Rivas) y el capitán Alegría (Méndez) son, respectivamente, un guardiacárcel que lo hace por necesidad y un capitán del ejército sublevado que se rinde tras tres años de lucha y a las vistas de la improvisación del ejército enemigo, un ejército compuesto por civiles. En tanto que en la obra de Trapiello, podemos participar del sufrimiento de un anciano represor por la pérdida de sus camaradas durante la guerra y de la manera en la que su familia prosperó económicamente gracias a su cercanía con el bando ganador.

ción del silenciamiento a la vez que la necesidad de forjar una memoria que trascienda los recuerdos individuales y que se colectivice como una forma de plantar bandera para denunciar el horror y establecer las bases de una sociedad más justa.

La necesidad de retomar este conflicto radica en la conciencia de sus propios orígenes por parte de la autora, quien, en una entrevista concedida a la *Revista Primer Acto* tras el estreno de *Los niños perdidos* explica:

A mí el tema de la Guerra Civil me obsesiona muchísimo, probablemente por antecedentes familiares. Soy nieta de exiliados, eso marca [...] siento que es algo que le debo a mi gente, a mis abuelos, a tanta gente que quedó en el camino (Henríquez, 2005, pp. 119-120).

Bajo esta conciencia que la atraviesa y a la cual decide “no darle la espalda”, la autora viene a proponer en 2005 ese necesario diálogo con los fantasmas del pasado para generar no solo una relectura y una reinterpretación del relato de vida de las generaciones previas sino, sobre todo, la proyección hacia un futuro que no obvie la memoria colectiva y mantenga viva las voces de las víctimas no solo de la guerra civil, sino —y fundamentalmente— del largo proceso de gobierno militar que siguió a la contienda. De esta manera, la autora pone en escena a la vez que habilita el diálogo social sobre el trauma transgeneracional.

Según Mandolessi (2012),

El carácter espectral de nuestra memoria hace que no podamos prescindir, ética ni políticamente, de un diálogo con los fantasmas, los que no están nunca *presentes como tales* pero cuya presencia determina —o al menos condiciona— eso que problemáticamente llamamos el “futuro”.

Con la recreación de la vida de un orfanato en los primeros años del franquismo, orfanato en manos de religiosas, Laila Ripoll trae a escena a niños que han sido expropiados a las familias disidentes y que pasan sus días sumidos a los malos tratos y a la culpa de ser hijos de “rojos”. Se trata de una obra de teatro compuesta por un solo acto en la que los personajes, a excepción de Tusó (un cincuentón retrasado que ha sobrevivido a los abusos del poder), están muertos, han muerto cuando

eran niños a causa de la violencia y la desidia ejercida sobre sus cuerpos, y lo que está en escena son, precisamente, sus espectros. La obra nos presenta a tres fantasmas que habitan en la mente del sobreviviente y que le recuerdan sus días en el orfanato, sus miedos y padecimientos, el frío, el hambre y, sobre todo, la angustia de no saber qué ha sido de sus padres o por qué no vienen a buscarlos. A medida que avanza la obra, tanto los espectros como los lectores/espectadores nos vamos enterando de los frustrados destinos de estos niños, niños perdidos en los desvanes del olvido de la burocracia, niños perdidos de sus raíces familiares y niños perdidos para la causa republicana.

Se trata de orfandades con características políticas, porque son producto del terrorismo de Estado, cuya presencia en la obra surca como dispositivo que propende al debilitamiento de las seguridades de los sujetos del nuevo milenio —lectores o espectadores— al proponernos una revisión de la historia nacional y una deconstrucción de los discursos que silenciaron los aberrantes acontecimientos llevados adelante en la inmediata posguerra. Se produce una fuerte interpelación al espectador, quien aún está atravesado por el discurso del olvido y la reconciliación y que, desde el arte, recibe ese sacudón preciso que la sociedad necesita para la reflexión y el replanteamiento de un sistema legal que reproduce el silencio y confina el dolor y la memoria.

Sin embargo, a pesar de ese carácter visionario o antecesor que puede cobrar el arte, la ley no logra el completo resarcimiento de las víctimas, porque por más que proponga la honra y la recuperación tanto de quienes padecieron las injusticias y agravios producidos por motivos políticos, ideológicos o religiosos³ como de sus familias, sigue sin condenar a los victimarios, ya que no habla de las responsabilidades que le caben a los golpistas y las instituciones que avalaron el proceso. La obra da un paso más y nos presenta claramente las culpabilidades, proponiendo espacios de cuestionamiento y empatía al permitirnos ir asistiendo a los temores que las monjas infunden sobre los niños, al ir anotiándonos acerca de la violencia física y verbal que sobre ellos ejercen, al invitarnos a develar una trama social llena de prejuicio y de persecución mientras que la escena se va matizando con los cantos fascistas representativos de la Falange, los lemas franquistas y las canciones litúrgicas, como escalones de un reconocimiento o de una anagnórisis que se expande des-

3 Nos referimos a la muerte, prisión, deportación, confiscación de bienes, trabajos forzados, internación en campos de concentración y exilio.

de los personajes hacia el público, proponiendo una concepción de la historia reciente del pueblo español que excede el tiempo-espacio de la representación teatral.

Si bien Mandolessi trabaja con un corpus de novelas argentinas que recrean los acontecimientos vividos durante la última dictadura cívico militar, su hipótesis de partida es valiosa para el trabajo que aquí nos proponemos. La autora sostiene que “la figura del desaparecido es el *espectro* que informa nuestra memoria colectiva [...] Y la literatura, como discurso privilegiado en la construcción de esta memoria, es más capaz que otros lenguajes para atender a esta dimensión fantasmagórica”. Adhiero a esta mirada al sostener que es solo mediante la literatura y, en este caso en particular, mediante el texto teatral con su doble apuesta de llegada al público⁴ que la memoria colectiva puede lograr esa trascendencia necesaria para proyectarse hacia el futuro y construir sociedades más justas en las que las diferencias ideológicas convivan democráticamente y no se recurra al uso y ejercicio de la violencia y de la anulación y aniquilamiento del disidente.

En este sentido, hablar del fantasma, hablarle al fantasma o hablar con el fantasma pueden ser entendidos como actos de justicia, ya que el habla implica inexorablemente la escucha y en sociedades en las que se han producido crímenes de lesa humanidad se vuelve primordial escuchar lo que los fantasmas tengan para decirnos, aquellos reclamos o relatos que pueden echar luz sobre los procesos históricos que implicaron a sus cuerpos vivientes y que silenciaron a sus voces. En la escucha radica la posibilidad de la construcción de la memoria colectiva y del futuro de las sociedades. Lo fantasmagórico aparece como un dispositivo que atraviesa toda esta obra de Ripoll.

Mandolessi retoma a Davis, quien se pregunta por las causas del regreso de los muertos y concluye que ese regreso se produce porque, tras su muerte, han fallado los rituales de despedida al no haberse podido completar adecuadamente o porque conocen algo que necesitan que salga a la luz, sosteniendo que se trata de alguna injusticia que entienden que debe hacerse pública. Según este autor, la aparición del fantasma es signo de una alteración del orden simbólico, moral o epistemológico, y

⁴ Doble apuesta en tanto texto leído (obra literaria) como texto representado (acontecimiento o representación teatral).

asegura que una vez que se haya corregido tal perturbación, el fantasma se irá definitivamente abandonando para siempre este plano.

La acción en *Los niños perdidos* sucede en un único espacio: el desván de un orfanato. La escenografía es pobre y los elementos que la componen se encuentran desvencijados, como si fuesen fragmentos de un pasado lejano y caído en el olvido: polvo, telarañas, óxido, elementos rotos. El espacio se construye como nido de murciélagos y palomas.

Comienza con una escena de juegos de niños y con la presentación de una monja que les lleva una nada apetecible comida, indicio de la pobreza del lugar, y que los llama “condenados”. Este apelativo, que en principio parece una marca de cariño, esconde una realidad que el público comprenderá a medida que vaya avanzando la tensión dramática. Pronto los apelativos dejarán de ser cariñosos: los niños serán anticristos, cabrones o hijos de Satanás. Estas primeras escenas ya nos sitúan en un ambiente de violencia. Los niños sienten miedo ante los ruidos del afuera y el trato que se profesan entre sí es hostil: burlas, golpes, acusaciones, mezquindades.

La Sor emite un largo parlamento, en el que amenaza a los niños; los llama “manzana podrida y licenciosa que, si la dejamos, emponzoñará a nuestra esperanzadora juventud [...] Mejor hubiera sido haber acabado con vosotros igual que con vuestros padres” (Ripoll, 2010, p. 53). Este largo parlamento culmina con un muy connotativo imperativo “Olvídese. Olvidar, olvidar, olvidar, olvidar... Y se acabó...” (p. 54). Esta admonición, un tanto inconexa en el orden del discurso previo, tal vez dicha a un padre ausente, funciona como el eco del imperativo que marcó a la sociedad española desde la inmediata posguerra hasta el 2007, año de la promulgación de la Ley de Memoria Histórica. La obra dialoga, así, con una sociedad sumida en el olvido que aún no ha podido gestionar las herramientas legales para habilitar, desde el Estado, la construcción de una memoria colectiva. Los fantasmas están allí para pedir justicia ante el letargo de un pueblo, para romper la imposición del olvido, para elaborar —aunque sea desde el plano simbólico del arte— la transmisión generacional de la memoria

Gradualmente nos damos cuenta de que todo hasta aquí se ha tratado de un juego. Ante el miedo por los sonidos que provienen del exterior, la Sor también se ha escondido en el armario, acto que revela inmediatamente que la Sor no es un personaje, sino que se trata de

Tuso, el hombre retrasado, que sale disfrazado en hábito de monja (Ripoll, 2010, p. 57).

En los diálogos entre estos personajes —Lázaro, Marqués, Cucachica y Tuso— se van rememorando situaciones vividas en el orfanato, todas ellas de carácter violento y abusivo, y se van entremezclando, en los sucesivos juegos propuestos por los niños, canciones de la liturgia eclesiástica con canciones marciales del bando sublevado. La escena crece en tensión dramática, por lo que entiendo que no es casual la colocación de ambas melodías en un mismo fragmento: se opera un diálogo necesario que no parece ser de contraposición sino de comunión de ideas, ya que ambos representan los aspectos más conservadores de la sociedad española. Acto seguido, los niños pronuncian los lemas del franquismo. Estos discursos sociales que ingresan en la obra ayudan a ubicar la acción en un tiempo concreto, dado que —hasta ahora— no ha habido mayores datos sobre el tiempo de los acontecimientos representados, ya que ni siquiera los objetos que componen la escenografía poseen orientaciones de época. Si, hasta el momento, los sentidos del discurso inicial del personaje Tuso en su función de la Sor no han interpelado al público o han pasado por inadvertidos, la canción y los lemas ya no dejan lugar a dudas acerca de la ubicación de los hechos representados en el tiempo histórico.

Los juegos entre los niños vuelven a acercarnos a otra representación teatral; otra vez aparece como técnica compositiva el metateatro. Esta vez, uno de los personajes manipula una muñeca vestida de azul con boina roja (interpelación directa al público que reconoce allí el uniforme de las mujeres falangistas) que hostiga y trata a los niños de haber sido “arrancados de la miseria material y moral por pura caridad” (Ripoll, 2010, p. 69). Este recurso del metateatro o de la metaficción es la clave compositiva de la obra, ya que todo, en definitiva, incluso la escena final, devela una representación dentro de otra representación: el público asiste a lo que ocurre en la mente de Tuso.

El juego con la muñeca trae un altercado entre Lázaro —el titiritero— y el Marqués. Lázaro habla sobre la moralidad de la madre del Marqués, pero este sostiene que su madre es respetable. Este diálogo funciona como un puntapié en la obra que permite develar el desconocimiento por parte de los niños acerca de la vida y del destino de sus propios padres, a la vez que cobra importancia el peso de la mirada social, lo que otros saben u opinan sobre las familias de los niños.

Los ruidos del exterior vuelven a paralizar a los actores. Son sonidos de aviones; hay ruido de bombas, gritos, pero lo más llamativo de estos ruidos son “susurros espectrales, como venidos de otra dimensión, que repiten frases y palabras inconexas, sin sentido aparente” (Ripoll, 2010, p. 74). Así aparecen en la obra los espectros, estos vienen del más allá a decirnos algo; escuchamos sus voces: madres que preguntan dónde están sus niños, niños que preguntan dónde están sus madres, fusilamientos, castigos, tuberculosos, hospicios, trenes... Son las voces del pasado que vienen a hablarnos de la violación de los derechos humanos, son ajusticiados que claman desde el confín de los tiempos. Están allí para proponernos que no haya olvido, que –aunque difusos y superpuestos– son parte de nuestra historia y permean el entramado social; son ecos que vuelven, como lo presenta Clara Valverde, de manera inconexa e ignorada en el plano del inconsciente. Son seres que no han sido velados, que no han sido reconocidos por sus deudos, que no han sido dignamente sepultados. Seres que saben lo que otros ignoran: las atroces circunstancias en que sus cuerpos hallaron la muerte y que no están dispuestos a abandonar este plano terrenal o esta dimensión hasta no ver hecha justicia sobre los acontecimientos.

Cada uno de los niños ha sufrido vejaciones y sus vivencias merecen ser recordadas, no solo por lo que tienen de singulares sino, básicamente, porque forman la armazón de la violencia franquista. Y esto último es, precisamente, lo que necesita ser recordado, no omitido ni reconciliado, sino puesto en palabras, desenterrado de las memorias individuales para la construcción de un pasado conjunto que libere a los sujetos del trauma transgeneracional, de esas marcas o mecanismos que aparecen inscriptos en los cuerpos como un legado que se transmite de generación en generación. Tuso ha sido arrojado al agua por tonto y fue salvado por borrachos que, compadecidos, lo llevaron al orfanato. Cuca y Lázaro han sido trasladados en tren. La escena en la que Cuca recuerda su tránsito en tren no difiere en nada de lo que los sobrevivientes de la Shoá sí pudieron decir: gente agolpada, orines, muertos, inanición, hedor, brusco desapego entre madres e hijos, confusión.

Nuevamente el juego los conduce a Tuso imitando a la monja, y Cucachica devela su miedo mayor: ser arrojado nuevamente por la ventana. Las conversaciones que trae aparejadas este juego dan cuenta de que la Sor está muerta, de que a la madre de Cucachica la fusilaron, de que el niño yacía descalabrado en el piso, de que los niños no deberían

estar allí: “Ya sabe que no somos los gatos. Ya sabe que todavía estamos aquí y no va a parar hasta que pueda entrar y nos vuelva a hacer lo que nos hizo”, que a Marqués le ha dado “de palos hasta echar sangre por la boca” y todos estos descubrimientos van matizándose con el estribillo que repite Marqués: “Los fantasmas no existen” (Ripoll, 2010, p. 95). No es casual que a esta frase la repita Marqués, cuyo personaje manifiesta serias dificultades para construir recuerdos y se caracteriza por negar lo ocurrido. En este sentido, negar la existencia de fantasmas, sería una manera más de interpelar la memoria colectiva: ¿quién puede decir que entre nosotros no habitan los fantasmas?, ¿quién está legitimado para ello?, ¿desde qué discursos?

En este clímax al que se va llegando, los niños añoran lo que comían antes de su vida en el hospicio y hablan de sus familias, de sus hermanos, de la suerte que estos corrieron. La historia de Lázaro es paradigmática de la época:

Un día les vinieron a buscar a casa unos falangistas y se los llevaron y no les volví a ver [...] yo y mi hermano nos quedamos por ahí, por la calle, comiendo basuras y durmiendo en el portal [...] Había montones de muertos en las aceras y nos daba muchísimo miedo porque a algunos muertos los conocíamos [...] hasta que una vecina de casa me llevó al cuartelillo y me metieron en un tren y me llevaron a un asilo, luego a otro y luego a otro y luego aquí. [...] a cada asilo que iba, las monjas iban y me cambiaban el nombre [...] y aquí para abreviar, Expósito. Y yo no soy Expósito (Ripoll, 2010, pp. 100-101).

En este momento en que la tensión dramática ha ascendido a un nivel inesperado, Tuso confiesa que él ha matado a la Sor cuando vio que Cucachica estaba roto en el piso del patio y que Lázaro y Marqués habían sido molidos a golpes. Este es el momento en que asistimos a la revelación que explica lo que de surrealista ha tenido hasta ahora la obra: todo sucede en la cabeza de Tuso, los fantasmas sí existen y vienen a jugar con el retrasado, son voces y presencias que lo anclan en un pasado del cual no puede evadirse. En la figura de Tuso, nosotros (en condición de lectores o de posibles espectadores) asistimos a una especie de hierofanía, una situación en la que lo sagrado —los niños muertos— se manifiestan en la realidad profana de un juego infantil

o de un recuerdo o de una vivencia interior. El propio interlocutor se descubre sujeto atravesado por una hierofanía, ya que, en lo profano de su vida, y a modo de trauma transgeneracional, habitan los muertos de su historia nacional. Hierofanía ineludible en tanto no se reparen los daños y no se haga justicia.

Solo en el momento en que, tras el pedido de Lázaro: “Tuso, por favor... Suéltalo todo de una vez” (Ripoll, 2010, p. 113), el retrasado cuenta de la muerte de los tres niños, estos pueden encontrar algo de paz. Cuca y Marqués siguen resistiéndose a creer, Lázaro comprende todo rápidamente “No existimos ninguno, solo estamos en la cabeza del Tuso [...] Sólo existimos en su memoria” (p. 118). Pronto los tres se despiden del Tuso y se alejan, ahora sí, alegres.

Los fantasmas han venido a cerrar su historia, a conocer las circunstancias de su muerte, a comprender por qué han sido separados de sus padres, a cerrar una historia que ya había sido cerrada para la sociedad desde el principio de la guerra: la de los niños perdidos:

Tuso- Al final conseguí que subiera sor Irene y cuando os vio tiosos y llenos de sangre casi se vuelve loca. Decidieron no dar parte para no montar un escándalo. Total, ya erais niños perdidos. Al fin y al cabo, los niños aquí no existen. Son como fantasmas y nadie va a reclamar por ellos. Mejor echar tierra encima, nunca mejor dicho (Ripoll, 2010, p. 114).

Los niños perdidos del franquismo han sido fantasmas para la sociedad española, incluso manteniendo su corporeidad. Niños inexistentes, negados hasta del derecho de la verdadera identidad. Niños por los que nadie reclama y por los que nadie pregunta. Niños sobre los que se ha echado encima el manto del olvido.

El hecho de que la obra nos presente un niño grande desde el principio es una extrañeza. El objetivo de la obra es dar voz a quienes solo viven en el recuerdo de otro sujeto, lograr que los recuerdos perduren, que trasciendan el paso del tiempo, que se rompa el imperativo de “olvidar”, que se haga memoria, que se trabaje en el recuerdo.

Analizando la novelística contemporánea, Becerra Mayor propone redireccionar el rol de la literatura: “En tanto en cuanto es un discurs-

so público, que puede movilizar o desmovilizar, debemos exigirle algo más. Debe ser rigurosa y tener entre sus objetivos contar la verdad” (Becerra Mayor en Corroto, 2015). Entendemos que, según sus planteos, la obra dramática cuyo comentario compartimos consigue ese redireccionamiento solicitado y, al tratarse de un texto teatral, trasciende las fronteras de la reflexión personal, ya que el teatro, como espectáculo, convoca la compañía y el diálogo.

Los niños perdidos presenta la verdad sobre los niños del franquismo, sobre la víctimas más inocentes del proceso dictatorial. Niños perdidos en los trenes, en los hospicios, niños que “son como fantasmas y nadie va a reclamar por ellos” (Ripoll, 2010, p. 114).

Podemos pensar en la obra como un ejemplo del rechazo a hacer el duelo, un rechazo a llevar adelante el proceso en que el dolor queda completamente superado. Tal vez porque la dictadura franquista, a través del silenciamiento, la negación y el escarnio público, prohibió el duelo en ciertos sectores sociales y ese proceso psicológico⁵ al ser trunco necesita ser inexorablemente revisitado para instaurar la memoria que prohíba en el futuro cometer las mismas atrocidades, que prohíba naturalizar la muerte en manos del Estado y, más aun, naturalizar la muerte sin sus rituales de despedida.

En *Los niños perdidos* se patentiza la dimensión social de la tragedia, ya que, si bien se cuentan las historias y las tragedias individuales del Cucachica, el Marqués y Lázaro, las tres historias son atravesadas por el discurso del bien y la doble moral del proceso restaurador en España. Ripoll busca poner en evidencia que se trató de una tragedia de carácter colectivo, producto de una violencia social que implicaba a toda la sociedad y no solamente a los familiares directos de los niños perdidos. Estos fantasmas, que aparecen en la mente de Tuso y que establecen un diálogo entre sí y con él, parecen necesitar descubrir su propia muerte y las circunstancias en que esta se produjo, así como comprender –de la mano del diálogo entre los espectros– los motivos de su presencia en el orfanato, las razones de la ruptura del vínculo familiar de origen, el destino de los padres. Solo una vez que los fantasmas han podido comprender las causas de su breve existencia, pueden retirarse de la mente de

⁵ El duelo es un proceso humano necesario que, en nuestra cultura, se hace presente desde la antigüedad clásica. Basta recordar el sufrimiento de los troyanos ante la furia de Aquiles con el cadáver de Héctor y el reclamo de Antígona por aquel hermano al que se le niegan las exequias fúnebres.

Tuso, quien recurre a ellos para mantener vivo un recuerdo. Que en el juego infantil sea necesaria la representación de la Sor Resurrección del Señor⁶ y de sus aberrantes conductas para con estos inocentes, plantea la necesidad de mantener viva la memoria de la tragedia social y de sus cómplices, de las instituciones que —de un modo u otro— ejercieron violencia ya no sobre los disidentes, sino sobre sujetos que por su edad aún no han desarrollado un pensamiento político autónomo. Como dijimos más arriba, en la obra de Ripoll los fantasmas vuelven porque —entre los motivos que presenta Davis— conocen una injusticia y necesitan hacerla pública.

Creemos que, así como pervive la anécdota vivida por Alejo Carpentier, el rol del escritor no es ni más ni menos que cumplir con aquel reclamo que le hiciera una campesina española a él y a un grupo de escritores en su tránsito desde Valencia hacia el Congreso de Escritores Antifascistas en 1937: “¡Defiéndannos ustedes, que saben leer y escribir!”. Laila Ripoll lo sabe y por ello ha escogido traer a escena a estos espectros infantiles: dar voz a los silenciados y tejer sentidos sobre las múltiples responsabilidades sociales de esos silenciamientos.

Referencias bibliográficas

- Chao, R. (1984). Conversaciones con Alejo Carpentier [Blog]. <https://ramonchao.wordpress.com/libros/conversaciones-con-alejo-carpentier-1984/>
- Contreras Elvira, A. (2019). Desenterrar las palabras: la fosa común de la escena española. *Orillas: revista d'ispanística*, n.º 8, pp. 573-584.
- Corroto, P. (2015): La guerra civil todavía no ha sido narrada. *El diario*. https://www.eldiario.es/cultura/libros/guerra-civil-todavia-narrada_1_4334177.html

6 Consideramos que no es casual el nombre escogido por la monja. En “Resurrección del Señor” se resume la contradicción entre la prédica de Cristo, su bondad y su misericordia, y el uso interesado y partidista que los miembros de una determinada cultura han hecho del sentido que implicaba el regreso de Jesús, quien no vuelve a un mundo más justo sino, como la obra nos invita a pensar, a un mundo plagado de injusticias, tormentos y desigualdades. Además, los muertos del franquismo quedan, como hemos visto con la lectura de la obra, atrapados en el plano terrenal; por lo que la resurrección, esa vida posterior que promete el dogma cristiano, les es imposibilitada en tanto no puedan resolver sus asuntos en la tierra y así alcanzar el descanso en paz. De este modo, interpretamos que con la selección del nombre se refuerza la conjunción entre dictadura franquista y apropiación del dogma religioso por parte de sus simpatizantes.

- Díaz, C. (2019-2020). *La transmisión transgeneracional del trauma de la Guerra Civil española en Otro mundo de Alfons Cervera: ¿Cómo puede la sociedad española superar su trauma transgeneracional?* [Master en langues et lettres modernes, orientation générale] Faculté de philosophie, arts et lettres UCLouvain, Lovaina, Bélgica.
- Henríquez, J. (2005). Entrevista con Laila Ripoll. *Revista Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, n.º 310, IV, pp. 118-127.
- Cortes Generales de España. (26 de diciembre de 2007). *Ley 52/2007*. B.O.E. n.º 310. <https://www.boe.es/eli/es/l/2007/12/26/52>
- Mandolessi, S. (2012). Historias (de) fantasmas: Narrativas espectrales en la posdictadura argentina. *V Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Arte y Memoria: Miradas sobre el Pasado Reciente*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Buenos Aires.
- Ripoll, L. (2010). *Los niños perdidos*. Ediciones KRK.
- Valverde Gefaell, C. (2014): *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma generacional de la violencia política del siglo XX en el Estado español*. Icaria.
- Villasante Claramonte, H. (2015). Traumas y memoria de la violencia en la Guerra Civil Española y la dictadura franquista. *La Linde 4-2015*, pp. 204-219. Valencia.

Las cronotopías históricas en *Bien de frontera*, de Oliverio Coelho

Adriana Milanesio

Ahora solo pensaba [...] que lo único importante era ganar dinero y asegurarse otros cuarenta años de vida rodeado de buen alcohol y ocio en un país que parecía a punto de desaparecer.
(Coelho, 2015, p. 26)

Introducción

Como sobrevivientes de una tragedia social, los argentinos deberíamos preguntarnos qué ocurrió con los ideales de justicia social y anticapitalismo que defendían nuestros compatriotas desaparecidos, reflexionar sobre los devenires de la búsqueda de equidad y de la lucha colectiva, abrir el juego a la mirada de quienes no vivieron el horror en carne propia, pero recibieron como legado la ilusión de la construcción de una sociedad más justa e igualitaria y miran con desencanto la realidad del

nuevo milenio. Y la literatura, esa gran maestra, nos conduce hacia esa interpelación.

Bien de frontera, novela que el narrador bonaerense Oliverio Coelho publica en 2015 por Seix Barral, se sitúa en el lugar complejo de la Triple Frontera, ese espacio geográfico entre Paraguay, Brasil y Argentina que hace ya desde unos años está signado por el contrabando y el delito. Podríamos caracterizarlo como lugar de individualismo, falseamiento e ilegalidad.

Nacido en 1977, el autor construye una trama en la que el azar rige los destinos de los hombres; en la que el juego, el dinero fácil, el robo, el crimen organizado, las redes delictivas de la estafa y de las identidades falsas son los ecos de un pasado doloroso que permea las subjetividades del presente. Coelho nos acerca, por medio de su novela, una visión desesperanzadora, en la que han vencido los valores individualistas y neoliberales defendidos por la última dictadura cívico-militar.

La novela está dividida en tres partes, tituladas “Nadie los vio pasar”, “Segunda piel” y “Mil nombres”. Desde los títulos de los apartados se palpa el ocultamiento y la red de incógnitas que sostendrá esta novela. El personaje central se llama Sauri, un nombre que evoca lo camaleónico, el camuflaje para la supervivencia, el cambio de piel, el ser vivo diseñado para sobrevivir arrastrándose.

Este campo semántico que se abre a partir del nombre del personaje y que se refuerza por la titulación de las tres partes que conforman la obra nos invita a pensar posibles líneas de sentido prevalecientes en la novela.

Buscaremos, como hipótesis de sentido, leer la obra en clave de la construcción de una frontera que se da, no solo como límite entre diferentes países, sino como límite interno de un personaje que ha mutado en sus convicciones y que ha pasado de la búsqueda del bien social a la del enriquecimiento personal a base de la estafa y de la red delictiva, un personaje que vive en la frontera del anonimato y de la falsa identidad por elección propia, luego de haber sobrevivido a la represión militar de los '70. En consonancia con esto, entenderemos la dictadura militar como cronotopo de la intimidad tanto del personaje principal de la obra como del mundo recreado en la novela: ese tiempo incierto e hipotético del siglo XXI en el que terminan los hechos narrados.

Tomamos el concepto bajtiniano de cronotopo en la reelaboración que realiza Leonor Arfuch para hablar de la intimidad, entendiéndola como la “peculiar relación entre espacio, tiempo e investidura afectiva que caracteriza la vivencia de *la casa/el hogar* (y que) puede ser definida, con toda propiedad, como un *cronotopos*” (2016, p. 254, cursiva en el original). Nosotros daremos un paso más y pensaremos que la investidura afectiva viene dada también por un país y una historia política vivenciada en ese espacio. Consideramos que en la novela de Coelho el tiempo histórico de la dictadura se proyecta hacia el futuro, ya que en *BDF* se construye la idea de una dictadura eterna en el eje de lo fantasmal, en las caracterizaciones de los espacios o en las imágenes que sirven para describir acciones. “El cronotopo es entonces una especie de punto nodal de la trama, tiene una dimensión configurativa, por cuanto inviste de sentido —y afecto— a acciones y personajes, que asumirán por ello mismo una cierta cualidad” (Arfuch, 2016, p. 255).

El hombre de los mil nombres

La novela que nos ocupa narra la vida adulta de Sauri, luego de la muerte de su padre. Ese acontecimiento le permitió reencontrarse con su hija, quien de recién nacida había quedado al cuidado de los abuelos dado que su madre debió exiliarse y Sauri estuvo preso durante la dictadura. Ese encuentro entre padre e hija es fugaz y solo sirve para confirmarles que están unidos por una ambición económica inescrupulosa y que son verdaderos desconocidos. Luego del encuentro, el protagonista migra hacia la Triple Frontera, donde comienza una vida de estafas y de identidades falsas. En el ocaso de su vida, decide volver a Buenos Aires para buscar a su hija, pero el encuentro no se produce. El personaje muere en Ciudad del Este, en un caso de justicia por mano propia.

Sauri representa a un hombre que no puede evitar su condición de desaparecido, aun cuando los militares le perdonaron la vida. Consideramos que su intimidad ha quedado tan marcada por los años de represión, que él decide desaparecer de su entorno y de su familia, abandonar nuevamente a una hija a la que se vio acercado azarosamente y vivir una vida cautiva de su destino de exilio innecesario, de clandestinidad, de identidades falsas. Ha modificado el sueño juvenil y colectivo de la revolución anticapitalista y se ha convertido en un sujeto lleno de inte-

reses personales, urgido por una necesidad de gloria y reconocimiento que su paso por la militancia política le hubiera negado.

Del sujeto que pensaba en el bien colectivo al sujeto de la salvación individual, del idealista de los '70 al estafador del 2000 hay años de silencio. No sabemos qué aconteció con Sauri entre el fin de la Dictadura y 1999, solo sabemos que después de ese año, tras la muerte de su padre, decidió asumir su destino de clandestinidad y vivir en la Triple Frontera, convirtiéndose así en un inescrupuloso acumulador de fortuna que ni siquiera tenía a quien heredársela.

Hasta el momento las periódicas fugas de una ciudad a otra en la frontera y los cambios de nombre lo habían condenado a la industria del delito solitario. Una industria difícil de sostener en el tiempo y que, sin herederos, a veces se volvía alucinada como el acto de amar. Era el capo de una mafia compuesta por un solo hombre (Coelho, 2015, p. 89).

Como podemos observar, de ser un militante político a ser un capo mafioso e individualista hay una mutación en el personaje que lo sitúa en una frontera. Podríamos decir que se trata de una *frontera ética*.

Lo que sabemos sobre lo inmediato a su presidio es que Sauri debió vivir un exilio interno en Laprida entre el mundial del '78 y la guerra de Malvinas, en el que "Cada domingo, en almuerzos multitudinarios, lo rodean de parientes que llegan desde pueblos aledaños y veneran los logros de la Junta Militar" (Coelho, 2015, p. 43).

Esa veneración a las prácticas autoritarias de la época queda impresa en el único personaje que habita su ciudad natal cuando Sauri, ya septuagenario, decide volver en busca de su hija: allí se encontrará con una ciudad abandonada a causa del avance de las aguas subterráneas, cuyos restos son custodiados por Elena, una joven desmemoriada que, montando a caballo, recorre la ciudad vestida con "un mameluco azul con el logo de la provincia de Buenos Aires y el lema 'prosperidad y paz sin cambio'" (Coelho, 2015, p. 186) y amenaza al visitante con una escopeta de caño recortado.

Vemos en Elena a la representante de una sociedad sin memoria, que defiende los intereses "de la superintendencia de asuntos públicos" (Coelho, 2015, p. 187) sin siquiera saber si "el pueblo había sido eva-

cuado, clausurado o desalojado” (Coelho, 2015, p. 189). El personaje, de quien Sauri hace una interesante observación, cumple con lo que alguien le ha dicho que debe hacer sin preguntárselo. Una joven temerosa que, ante el sonido del timbre del teléfono, lo cual vive como una amenaza, decide terminar con su vida de un tiro de escopeta. Lo que Sauri observa en el discurso de este personaje es algo que él puede aplicar a su propia existencia y que dialoga con lo que el coronel Usuriaga, el militar que le salvó la vida, pensaba acerca de él. Vale como una reflexión hacia ese momento bisagra, esa frontera en la cual muta su condición ética y su valoración desde el presente hacia su pasado —por medio de esta frase— se nos representa negativa: “el pecado más común de la juventud es la soberbia” (Coelho, 2015, p. 187). Probablemente reflexiona acerca de que su propia soberbia lo alejó de su prometedor futuro como ajedrecista y lo llevó a confundir su estrategia para la vida. Ese momento en el que, con quince años tan solo:

Se enamora [...] de una militante chilena siete años mayor que vive en Buenos Aires desde el golpe a Allende y que lo aloja en su casa para instruirlo en todos los campos del placer y el marxismo. [...] Abandona el secundario, pasa tres años confusos de militancia y bohemia, y poco después de ser padre con solo dieciocho, es chupado en una esquina de la calle Corrientes (Coelho, 2015, p. 41).

Reconocido por el coronel Usuriaga por su pasado como ajedrecista, Sauri logra recuperar su libertad enfrentándosele en una partida de ajedrez. La soberbia propia de la juventud y el azar juegan de su lado.

Los pensamientos del coronel parecen hacer carne en Sauri, quien con el tiempo le dará la razón al militar mediante su cambio de perspectiva ante la vida. A esto apuntábamos cuando nos preguntábamos qué fue de los proyectos de los militantes de los '70, qué suerte corrieron esos ideales, en qué trampas del destino quedaron apresados. A Usuriaga lo intriga el joven Sauri:

Quizás sólo quiere saber que ese muchacho con ideas desviadas, demasiado joven para entender qué defiende, desea vivir.

La puesta en acto del genio, la detonación individualista, para ese coronel obseso es una expresión suficientemente contradictoria con la militancia y “el sueño subversivo que devasta la Patria”. Todo genio, dice, debe tener la ambición de un empresario y él está desaprovechando su don (Coelho, 2015, p. 41, comillas en el original).

En esa contradicción, que bien puede advertir el personaje del coronel, radicaría la condición de sujeto fronterizo de Sauri.

La falta de identidad, deliberadamente escogida, a la cual se somete el personaje recuerda a los nombres clandestinos que utilizaban sus camaradas. Él decidirá llamarse de múltiples formas, generando con esto una mayor condición de nombre motivado a su nombre real: Sauri, sujeto camaleónico, que busca sobrevivir por medio de los ardides, la astucia, el azar. El protagonista de *BDF* ha pasado a ser el hombre de los mil nombres, el sujeto subversivo ha pasado a tener la ambición de un empresario, cruzando, con esta decisión, no solamente una frontera geográfica sino una *frontera ética*, como decíamos antes.

La antropóloga Rita Segato, en su obra *Contrapedagogías de la crueldad*, describe al sujeto producto del plan capitalista. Este sujeto, advenedizo y poco empático, posee las características que encontramos en el hombre de los mil nombres. Al respecto, sostiene la autora:

El paradigma de explotación actual [...] depende de un principio de crueldad consistente en la disminución de la empatía de los sujetos. [...] podemos decir que la estructura de personalidad de tipo psicopático, no vincular, defectiva en lo que respecta a emociones y sentimientos, es la personalidad modal de nuestra época por su funcionalidad a la fase actual extrema del proyecto histórico del capital: la relación entre personas vaciada y transformada en una relación entre funciones, utilidades e intereses (Segato, 2018, p. 12).

De acuerdo con Segato, nuestro personaje sería un ser psicopático, no vincular e inescrupuloso a tal punto de hacerse pasar en Paraguay por Paco, el hijo muerto de Evelyn, una mujer que ha enloquecido tras la pérdida de su familia y cuyo marido había muerto “en un accidente no esclarecido durante la dictadura de Stroessner” (Coelho, 2015, p.

72). Como vemos, ni el reflejo de su propia existencia previa ha generado en Sauri la bondad y la solidaridad necesaria para condolerse de la anciana, sino que se aprovecha de su situación de invalidez mental y extrema vulnerabilidad para dar comienzo a su carrera de estafas. En estas acciones de falta de solidaridad y de empatía se advierte en este sujeto fronterizo la presencia del cronotopo de la dictadura.

Ese espacio de la Triple Frontera en donde Sauri ha decidido exiliarse denota una relación muy estrecha entre el tercer mundo y la globalización, lugar en el que las fronteras geográficas y estatales existen, pero en el que los grupos humanos se mueven sin fronteras, diluyendo así toda identidad nacional previa. Podemos traer aquí la especulación de Josefina Ludmer quien reflexiona sobre la “isla urbana” como un “instrumento conceptual, una fábrica de imágenes y enunciados territoriales, provisionarios y ambivalentes” que “satura la imaginación pública del presente [...] y permite pensar [...] lo social sin la sociedad, lo histórico sin la historia y lo político sin la política” (2020, p. 137). Esta “isla urbana” es otro de los cronotopos de la dictadura: la despolitización, la deshistorización son resultados de un pensamiento en el que se han diluido fronteras en búsqueda de una identidad económica global, en la que no caben los regionalismos ni las marcas de identidad de los pueblos.

La Triple Frontera se construye en el imaginario como un espacio vacío de identidades, un espacio en el que el avance del capitalismo y los planes de ajuste del tercer mundo generan consecuencias desastrosas, como la amplia red de estafadores y la profesión del sicariato. No nos parece casual que sea hacia allí hacia donde decide emigrar ese sujeto psicopático.

El regreso a su Buenos Aires y a su ciudad natal, Laprida, lo encuentra con espacios deshabitados, en los que la imagen de la ausencia, el terror y lo fantasmagórico dan las notas características, como si el locus construido por el terrorismo de estado hubiese permeado también ese futuro incierto que construye la novela. Leonor Arfuch habla de “Escenas fantaseadas y temidas: el retorno —ya adultos—, la decrepitud del lugar, algo que ha quedado olvidado en algún rincón como un fragmento arqueológico, capaz de desatar el torrente del recuerdo” (2016, p. 252). El regreso a su lugar natal lo conmociona, allí aparecen esos fantasmas de los que hablará el narrador:

Su juventud se había arruinado en Laprida, no en Buenos Aires. En ese lugar habían velado el espectro de un revolucionario adolescente y era donde su hija lo esperaba. De pronto se sintió extraño removiendo heridas y recuerdos que creía inofensivos. Todas las cuentas que había creído borrar transformándose en un hombre carismático e instintivo, ahora revivían intactas en su vuelta, como si más de tres décadas afuera solo hubieran representando una mínima pausa para sus peores fantasmas. (Coelho, 2015, p. 167)

A Katia, la sicaria que viene desde Ciudad del Este con el encargo de matar a Sauri, y a su prima “Buenos Aires les pareció inconmensurable pero atrasada respecto a las ciudades polimorfos de la Triple Frontera. Los habitantes de la ciudad, opacamente vivos, sin nada que producir y sin nada que traficar” (Coelho, 2015, p. 183). Podríamos encontrar aquí ese tono antinacional que viene de afuera, según Josefina Ludmer: “Los personajes [...] vienen de afuera con un discurso civilizador, imperial y autoritario” (Coelho, 2015, p. 163). Sauri también siente algo similar, ya que se encuentra con un país como aletargado en el tiempo. Se produce así una cronotopía de la nación argentina que ancla las características del pueblo al Proceso militar, con lo que la novela propone una mirada crítica sobre ese lugar de arribo, ese Buenos Aires de un futuro no tan lejano.

La presencia ineludible de la dictadura se hace evidente desde la primera escena de la novela. Allí, excavando junto con su hija aparece la primera reminiscencia: “Escuchó el ruido de la pala entrando en la tierra y la voz de su hija, que le pedía que mirara, como si estuviera exhumando un cuerpo amigo” (Coelho, 2015, p. 14).

Estas imágenes irán poblando el relato. El personaje principal pregunta con respecto a su padre “¿Cuánto puede tardar un hombre en morir? ¿Cuánto puede durar la muerte en alguien que ya fue sentenciado?” (Coelho, 2015, p. 20) y a nosotros se nos activan los procesos de tortura. Más adelante dirá el narrador: “Había algo mortuorio en ese hacinamiento lateral, algo siniestro [...]. La ley del más fuerte iba encerrando a los débiles en celdas de miseria y alimentando cada vez más la furia de jóvenes que morían jóvenes” (Coelho, 2015, p. 31).

La exhumación de un cuerpo, la resistencia de los cuerpos frente a la sentencia de muerte, las celdas de miseria, la furia de los jóvenes se nos representan indicadores del cronotopo de la dictadura, que a pesar de haber concluido ha dejado sus huellas en los espacios, en las formas de mirar y de decir lo mirado, en las maneras de comportarse de los hombres

Cuando Sauri regresa a Buenos Aires, la imagen que se construye de la capital es la de un sitio decrepito, abandonado, sin esperanzas. Son abundantes las frases que nos sitúan en un espacio en el que los resabios del Proceso están intactos y son evidentes, como ya dijimos, para quien viene de afuera, ya sea el propio Sauri o las sicarias, Katia y Bárbara.

En las siguientes citas de la novela de Coelho (2015) hemos marcado con cursiva las palabras que activan el cronotopo de la dictadura “Los árboles que distinguían a Buenos Aires existían pero tenían un *aspecto monstruoso*, eran gigantes raquíticos que no daban sombra” (p. 133); “No había lugar más propicio para *hacer desaparecer un cadáver* que un puerto” (p. 135); “En el medio de la ciudad, cuando se disponía a cruzar la zona de Tribunales, la calle terminó en un *alto paredón con alambres de púa*. [...] Esa *cárcel* debía ser un punto de referencia para cualquier porteño” (p. 156); “El hospital era una *mole gigante e incompleta*. [...] La sección de emergencias era minúscula y estaba abarrotada de *personas que buscaban familiares sin paradero y esgrimían fotos como banderines*” (p. 165).

La monstruosidad, la desaparición de los cuerpos, los altos paredones con alambres de púas, la cárcel en el centro de la ciudad, las obras fastuosas e incompletas, la búsqueda de familiares sin paradero son tópicos que a los lectores argentinos nos activan un cronotopo por el que también nos vemos atravesados en cuanto sujetos sociales y es una manera de decirnos que la dictadura no terminó del todo, sino que mantiene abiertos sus tentáculos en nuestra memoria y permea las imágenes que podemos construir sobre el presente. En este sentido, entendemos que la obra de Coelho busca interpelarnos sobre los múltiples efectos nocivos que el Proceso dejó en el pueblo argentino. Tal vez el más grave de los efectos sea el desencanto de la búsqueda del bien común y el tránsito hacia una condición psicopática de los sujetos que vivieron la persecución ideológica. El sueño revolucionario ha acabado en una Buenos Aires decadente en la que ciertas prácticas se siguen reproduciendo, como la búsqueda de familiares o la presencia inquietante de

cuerpos desaparecidos y donde los supuestos defensores del orden y del bien común —como el personaje de Elena— no saben qué defienden, ni por qué, ni para quién.

Sostiene Leonor Arfuch que “Si la espacio-temporalidad es indisociable de la experiencia humana, si es imposible pensar la vida sin el escenario de su efectuación [...] estamos prioritariamente sujetos a la lógica —y aún a la angustia— del tiempo, al decurso irreversible de la temporalidad” (2016, p. 248). Los argentinos, parece decirnos *BDF*, no podemos evadirnos de ese cronotopo angustiante que constituye nuestra intimidad: las huellas de la última dictadura.

Conclusión

Tal como dijimos al principio de nuestro trabajo, creemos que *Bien de frontera* es una novela que pone al descubierto el desencanto de los militantes de los 70 y el cambio de paradigma en su manera de mirar el mundo. Son seres a los que las huellas de la dictadura los han llevado a convertirse en sujetos cuya propia vida está marcada por una frontera a la que hemos llamado ética: la que separa la búsqueda del bien colectivo de la del individualismo descarnado. Pero las coordenadas históricas de ese pasado idealista y su represión permanecen en los hombres y en los espacios como cronotopos de su intimidad, contribuyendo a la construcción de sujetos incapaces de erigir vínculos sanos.

Los pensamientos que en la novela se le atribuyen al coronel Usuriaga y la transformación camaleónica de Sauri en un hombre no vincular ponen al descubierto una victoria del proceso militar que irradia desde los 70 hacia el presente e, incluso, hacia tiempos futuros.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, L. (2016). *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Prometeo Libros.
- Coelho, O. (2015). *Bien de frontera*. Seix Barral.
- Ludmer, J. (2020). *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia.
- Segato, R. (2018). *Contrapedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.

La escritura como modo de resignificar una ausencia que nunca fue presencia: una mirada desde la literatura

María Belén Urquiza

*No pensé en la red que une
a cada uno con los demás,
en el daño de una muerte en
otras vidas.*

Clase 63, Pablo De Santis

Los hechos aberrantes que tuvieron lugar en el marco de la última dictadura cívico-militar en manos del gobierno de facto, y los que se dieron durante la guerra de Malvinas, también (ir)responsabilidad del estado, nos conducen a pensar en las ausencias. Toda ausencia duele, por el recuerdo de lo que significó en nuestra vida esa presencia, por la falta de ese algo/alguien que estaba y ya no está. Frente a esa herida no nos queda más que atravesar el proceso del duelo. Pero, ¿cómo se realiza ese duelo cuando hay una ausencia que nunca fue presencia? ¿Cómo hacen

los hijos/as de lo/as desaparecido/as por la dictadura para reconstruir su propia historia y, con ella, la de sus madres y padres? ¿Cómo hacen aquellos/as a quienes se les robó el derecho a la identidad? ¿Cómo resignifican su vida los hijos e hijas de los caídos en Malvinas?

Todos estos interrogantes forman parte de la construcción de la memoria colectiva. En este sentido, la literatura como práctica cultural que interviene en la construcción de significados sociales, políticos y culturales nos interpela a repensar, deconstruir, hacer memoria no para quedarnos aferrados al pasado sino para instalar debates futuros. Por eso, este trabajo se centra en dos novelas (*Los que volvieron* de Márgara Averbach y *Nadar de pie* de Sandra Comino) que proponen la escritura como modo de hacer el duelo de las ausencias que no fueron presencia y de reconstruir una(s) historia(s) de vida(s).

Si buscamos el significado de la palabra ausencia, encontraremos que es un término jurídico que se refiere a la incertidumbre o indeterminación acerca de la existencia de una persona, sin poderse precisar si está viva o muerta. La RAE precisa este concepto especificando que se consideran situaciones de ausencia calificada las desapariciones acontecidas con motivo de la subversión del orden público, o que afectan a personas que tomaron parte en operaciones de campaña, o a tripulantes y pasajeros de nave naufragada, o a víctimas de un accidente aéreo.

Lamentablemente, en la historia de nuestro país tuvieron lugar muchas situaciones que dejaron el saldo de miles de ausencias. Nos centraremos en este trabajo en las ausencias que fueron consecuencia de la última dictadura cívico-militar y la guerra de Malvinas.

Por ello, debemos ampliar el concepto del *desaparecido*, históricamente vinculado a la desaparición forzada de personas, para incluir a quienes están ausentes porque no volvieron de las islas o, porque al volver, el trauma les resultó imposible de duelar y encontraron como única salida el suicidio. Todos estos casos constituyen, retomando a Gatti (2011), una catástrofe social que implica un desajuste:

Desaparecer no se conjuga junto al verbo estar; es algo que afecta al verbo ser [...]. Lo que aquí se desmorona es el pilar de nuestra manera de entender la identidad, el individuo, que es devastado: pierde nombre, se queda sin territorio, se lo desgaja de su historia. La catástrofe es tal: las cosas

no tienen palabras para darles consistencia; las que existen no sirven: se está ante una figura que se representa como sin lugar (p. 99).

Entonces, cabe preguntarnos por la manera en la que los discursos sociales y, específicamente la literatura, encuentran para narrar dicha catástrofe. En otros trabajos, hemos estudiado que la literatura, en tanto arte, ha sido “la rebelde” ya que ha elegido la antiépica, el humor, el sarcasmo cuando otros discursos optaron por la visión romántica y nacionalista para hablar, sobre todo, de Malvinas (2017). En esta oportunidad, en la que el recorte temporal está situado en la posdictadura y en cómo se hace referencia a las ausencias que fueron consecuencia de la dictadura y la guerra de Malvinas, advertimos que la literatura encuentra en la construcción de fantasmas, en particular, y en el género de terror, en general, la manera más acertada —o quizás la única— de darle voz a aquellos que no están, a las ausencias que no llegaron, no pudieron ser presencia, porque la experiencia de la dictadura y sus aberrantes consecuencias en la sociedad argentina no puede ser captadas por el paradigma realista. Así, Mandolessi (2012) plantea que nuestra memoria colectiva tiene un carácter espectral que “hace que no podamos prescindir, ética ni políticamente, de un diálogo con los fantasmas, los que no están nunca presentes como tales pero cuya presencia determina —o al menos condiciona— eso que problemáticamente llamamos el ‘futuro’” (p. 1).

En la misma línea de sentido, Derrida (citado en Cocimano, 2016) plantea que hablar de fantasmas implica hacerlo en nombre de la justicia porque

[...] Desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni justa, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía ahí, presentemente vivos, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido (p. 93).

Y agrega que este pensamiento espectral viene a desmentir la fantasía de una sociedad reconciliada consigo misma, “no existe presente sin fantasmas” y la literatura parece hacerse cargo de esta premisa y de esta búsqueda de justicia.

Así, Lavagnino (2008) plantea que el tiempo de las antítesis entre héroes, traidores e inocentes ha caducado y ya no deberíamos creer en eso o *solo* en eso.

El contrapunto entre romance e ironía ya no tiene por qué atraparnos [...]. Siempre hay modos nuevos de darse las palabras, más allá de lo liminal de las situaciones [...]. Las ontologías históricas que circundan el pasado reciente en torno a Malvinas y los desaparecidos cumplieron una función epocal, testimonial y política, permitiendo que llegáramos hasta aquí. [...] Con el tiempo, ya no operan como instrumental ritual apropiado para constituir y lidiar con imágenes del pasado. Dadas las circunstancias, [...] si ha de seguir pensándose a los desaparecidos y a Malvinas de esta manera creo que nada bueno puede esperarse en lo referente a la imaginación de universos concebibles para la praxis del futuro. Pero, si decidimos abandonar el escenario forjado en la escisión recurrente entre la épica y la ironía, tal vez podamos concederle un tiempo a cada palabra, un final a cada compromiso [...] (p. 169).

En lo que sigue, haremos referencia —de manera no exhaustiva— a cómo se construyen estos *fantasmas* en los dos textos literarios ficcionales que mencionamos al comienzo y cómo esa estrategia contribuye, desde la literatura, a revisar y reelaborar la(s) memoria(s) colectiva(s) en la posdictadura. En el caso de la novela de Averbach, *Los que volvieron*, confluyen dos historias que se unen a partir del personaje de Ju: una es anterior al presente de la narración y se corresponde con la dictadura y la desaparición de personas; en este caso, de dos jóvenes que son enterrados como NN en el pueblo de Los Baguales. La otra tiene que ver con un trabajo de investigación que un grupo de adolescentes debe realizar para el colegio. De hecho, la estructura de la novela por momentos se asemeja a un informe: definición de un tema, investigaciones, conclusiones. En ambas historias, la construcción de la identidad es central: por un lado, Ju se siente excluida de su curso, no la tienen en cuenta, no existe para sus compañero/as. Pero, gracias a su relato y el trabajo que les propone su profesora, logra revincularse con aquello/as, logrando de esta manera (re)construirse a sí misma.

Por otro, a los dos personajes NN la identidad les ha sido arrebatada y sepultada en un pueblo que en vida nunca recorrieron, bajo una

lápida que proclama “ningún nombre” como si los dos fueran la misma persona. Hay continuas referencias a la dictadura que activan la memoria colectiva del/a lector/a:

Hay sombras rápidas que vienen a dejarnos flores. Lo hacen desde siempre, desde el día que siguió al viaje en el auto verde inundado de olor a sangre y gritos; desde la noche en que empezamos a mirar el mundo desde afuera (p. 22).

Para estos personajes a quienes la palabra les ha sido arrebatada, Ju será la portavoz. Ellos encuentran la forma de comunicarse con ella y, mediante su accionar, logran volver a *ser*:

Sabemos que hace años que no somos más que una ausencia. [...] Somos dos de nuevo. Fuimos dos antes de las balas, antes de los gritos; dos que soñaban. Fuimos uno cuando no teníamos raíces, cuando todo era espera. Ahora somos dos de nuevo los que volvemos al mundo de los nuestros (p. 176).

La identidad para ellos es mucho más que recuperar un nombre, es devolverles respuestas a las preguntas que para sus familias colmaron su ausencia: qué les pasó, dónde estaban, cómo fue su muerte... “Alguien quebró con un martillo las palabras grabadas en el cemento gris: ‘NN’, ‘NN’ decían las tumbas. Ahora dicen lo que fuimos” (p. 180).

Sin embargo, como lectores no conocemos nunca sus nombres. Esta estrategia hace que los personajes funcionen como una metonimia de todas aquellas ausencias que reclaman justicia entendida esta, retomando a Derrida (citado en Cocimano, 2016, p. 96), como una responsabilidad con el sufrimiento del otro.

Asimismo, estos personajes a los que se les da voz mediante discursos resaltados en negrita y que, como ya hemos dicho, a partir de Ju nos devuelven la pregunta sobre cómo narrar hechos tan dolorosos y aberrantes, con duelos y traumas no clausurados. En este sentido, Mandolessi (2012) plantea que la memoria colectiva argentina es espectral, siendo el desaparecido el espectro y que la literatura “[...] como discurso privilegiado en la construcción de esta memoria, es más capaz que otros lenguajes para atender a esta dimensión fantasmagórica” (p. 2). Esto

significa que lo ocurrido durante la dictadura supera los parámetros de representación del realismo, se resiste a ser contado y entonces se vuelve necesario dar lugar a la espectralidad. Así, se vuelve necesario escuchar al fantasma que viene a recordarnos que hay un pasado no clausurado que interviene en nuestro presente y, por lo tanto, en nuestro futuro.

En *Nadar de pie* (2016), por su parte, Malvina crece con la ausencia de su padre, piloto en Malvinas y muerto en combate. Desde pequeña construye su identidad a partir del relato de la familia materna, que va en línea con los militares ya que su abuelo lo era. Desde esta perspectiva, la guerra se justifica y se la considera necesaria. En esta construcción, su mamá casi no tiene incidencia, porque ha quedado anclada en el duelo por la pérdida de su esposo Nardo. De hecho, Mavi —así llamaremos en adelante a la protagonista— no tiene recuerdo de haberla visto sonreír alguna vez. Aquí se presenta, entonces, a un personaje que crece con la sombra de una ausencia que nunca fue presencia, mientras que para otro personaje se hace casi imposible continuar viviendo sin esa presencia.

Sin embargo, un viaje a Maipú donde vive su familia paterna le traerá nuevos interrogantes y respuestas que, a la vez, traerán como consecuencia la reconstrucción de su propia identidad. De este modo, el relato de su abuelo paterno, Mateo, es opuesto al de Joselina, la mamá de su madre: él siempre alertó a los demás sobre los verdaderos intereses que los militares escondían con la guerra de Malvinas, mientras todos festejaban el desembarco en las Islas.

Gracias a los relatos de sus tíos y abuelo, Mavi va armando su rompecabezas, ordenando su presente y reconciliándose con su pasado. En este proceso es fundamental la escritura de una carta destinada a su padre, a quien nunca conoció y quien nunca se enteró de que iba a ser papá. Tirará esta carta al mar dentro de una botella cuando viaje, hacia el final, a Malvinas junto a su mamá y su tía.

De este modo, en esta novela la mirada fantasmal ingresa gracias al personaje de la protagonista quien evoca permanentemente al fantasma de su padre porque necesita cerrar su historia. Nos viene a recordar, entonces, que necesitamos reconciliarnos con ese pasado para poder posicionarnos en el presente, debemos llenar de sentido esas ausencias para que no sigan siendo algo vacío de lo que cuesta hablar. Para que

logremos, como Mavi, “bucear en el pasado, entender el presente y ordenar el futuro” (p. 17).

A diferencia de la otra novela, en *Nadar de pie* no escuchamos al fantasma directamente, sino que su presencia fantasmal se construye por medio de las palabras de Mavi y, fundamentalmente, en su escritura. Es decir que en ambas obras literarias la escritura constituye el modo privilegiado de hacer memoria. En *Los que volvieron* el informe que elabora Ju con sus compañeros sirve para hacer justicia y devolverle la voz a los cuerpos que ya no están. Mientras que en *Nadar de pie* el escribir la carta le ayuda a Mavi a reconstruir su propia identidad; y aunque parezca un proceso individual y personal, Mavi es la voz de aquellos hijos que fueron víctimas indirectas del horror de la dictadura. Así, la escritura en los dos casos contribuye a sanar la ausencia y completar el vacío desde la palabra.

Para finalizar, a partir de estas lecturas podemos concluir que la literatura encuentra diversos modos de narrar inclusive procesos que aún no han sido cicatrizados ni duelados por sus protagonistas. Al acercarnos, dichas narraciones nos interpelan a seguir construyendo memorias individuales y colectivas, a continuar reclamando justicia y verdad, a reinventar la memoria para “[...] que nunca la guerra vuelva a destruir nada, en este país donde todo se olvida tan rápido” (*Nadar de pie*, p. 200). Y en este camino, encuentra al terror como uno de los subgéneros privilegiados para contar el horror de aquellos años de nuestra historia.

Referencias bibliográficas

- Cocimano, F. (2016). El tiempo del espectro: Derrida y el problema de la justicia. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 21, núm. 74, pp. 91-98. Universidad del Zulia Maracaibo.
- Gatti, G. (2011). *El lenguaje de las víctimas: silencios (ruidosos) y parodias (serias) para hablar (sin hacerlo) de la desaparición forzada de personas*. Universidad del País Vasco.
- Lavagnino, N. (septiembre de 2008). Sobrevivir e infravivir el pasado reciente. Figuras rituales del discurso: heroísmo, inocencia y traición, de la ESMA a Malvinas. *Primer seminario internacional Políticas de la memoria*. Centro Cultural Haroldo Conti.

Mandolessi, S. (2012). *Historias (de) fantasmas: Narrativas espectrales en la postdictadura argentina*.

Obras literarias de referencia

Averbach, M. (2021). *Los que volvieron*. Editorial Sudamericana.

Comino, S. (2016). *Nadar de pie*. Editorial Comunicarte.

Género de terror y literatura contemporánea: ¿claves emergentes para leer el pasado reciente?

Cristina Giacobone y Anahí Asquineyer

Algunas consideraciones iniciales

El terror como género narrativo y el terror político se anudan y constituyen una marca distintiva que es fundante en nuestra literatura (Ansolabehere, 2018). Esa marca perdura o reaparece luego en la historia literaria, según Ansolabehere, quizás menos a causa de la gravitación que la tradición nacional tiene sobre los escritores de las generaciones posteriores que gracias a la incidencia de la propia historia política, signada por la constante reinención y recrudescimiento de los modos del horror y la violencia, en particular, de los ejercidos por el Estado. Así, aunque con variaciones, el terror emerge en las narrativas que se producen durante (o a partir de) momentos de alta conflictividad política

y social, como el proceso de consolidación del Estado moderno o la última dictadura cívico-militar.

Uno de los momentos en que el terror político parece encontrar un lugar de relevancia es el de la narrativa actual, aquella que en la lectura propuesta por Elsa Drucaroff (2011), se nombra como *nueva narrativa argentina* o *narrativa de las generaciones de postdictadura*. A pesar de ciertos prejuicios académicos que, demasiado pronto, la tildaron de superficial y descomprometida, la literatura de los escritores nacidos a partir de 1960 parece responder de forma novedosa a los problemas que afectan a la sociedad argentina: un pasado traumático “que atormenta como sombra, fantasma” (p. 27) y un presente absurdo y sin sentido. La respuesta de la narrativa de las nuevas generaciones a la caída de las ilusiones derivada de la violencia de la dictadura y la implantación del neoliberalismo en la precaria democracia que le siguió sería diferente a la de los escritores de la generación anterior. Mientras que, acuciados por un sentimiento de impotencia, los últimos escribieron libros inconsumibles, “‘difíciles de abordar’ por su extensión o estilo” (p. 41), signados por persistentes silencios y resistencias en los modos de abordar el trauma, para Drucaroff, la nueva narrativa propone lúcidas interrogaciones sobre el pasado y el presente y evita caer en respuestas fáciles, conciliatorias. Y aún más, lo hace de modo tal que, a la vez, construye lectores. Quizás, de ahí, las filiaciones múltiples que advertimos en sus narraciones, que combinan elementos que remiten tanto a vertientes prestigiadas por la tradición como a usos desprestigiados como las expresiones de la literatura de género, asociadas al mercado y la repetición.

En la novela contemporánea de Mariana Enríquez *Nuestra parte de noche* (2017), obra premiada y de éxitos de venta, uno de los protagonistas, Juan, le dice a su hijo Gaspar: “Tenés algo mío, te dejé algo mío, ojalá no sea maldito, no sé si puedo dejarte algo que no esté sucio, que no sea oscuro, nuestra parte de noche” (p. 301). Estas palabras funcionan como clave de lectura para nuestra propuesta: los efectos traumáticos de los legados: los de sangre, los de poder, los de la última dictadura cívico-militar. Y podemos leer el gótico como legado de género, casi como mandato narrativo inevitable para leer la memoria que se inscribe en el horror y se escribe desde el terror. Retomando la tan mentada y polémica pregunta de Adorno (2008) sobre cómo escribir después de Auschwitz y lo bárbaro que resultaría tal acto, la respuesta, para las escrituras literarias contemporáneas de nuestro interés, estaría

en el gótico. El gótico contemporáneo de cierta literatura argentina se apropia de la barbarie y la vuelve una razón de memoria, de supervivencia literaria y política.

La oposición civilización/barbarie en las obras contemporáneas se deconstruye en un “entre”, dice Barei (2021): “Donde lo bárbaro es parte de la civilización y la ciudad se extiende en zonas marginales como efectos de las expulsiones generalizadas por las políticas neoliberales” (p. 41). Entonces, el lugar de lo monstruoso, figura que define lo gótico fundacional de nuestra literatura, no está en el otro sino en el lugar de todos. Víctimas y victimarios son bárbaros, son monstruos.

Ese “entre” en los cuentos de *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Nuestra parte de noche* (2019) de Mariana Enriquez y *La casa de los eucaliptus* (2017) de Luciano Lamberti se vuelve frontera, portal entre la ciudad y el campo, la muerte y la vida, entre los poderosos y los desposeídos, la violencia y la calma, entre lo humano y lo inhumano. Lo gótico se construye como borde donde lo ominoso se filtra en lo cotidiano y lo cotidiano se vuelve ominoso. Podemos leer en estas obras el uso del género en sus variaciones más clásicas de la tradición inglesa y también aparece, lo que podríamos llamar con Juan Dabove (2018), la lección de Stephen King: un buen escritor de horror debe ser, antes que nada, un buen escritor realista. Lo siniestro, el terror, lo sobrenatural o no, habita en el mundo cotidiano porque es la condición de posibilidad de lo cotidiano, y la ficción es la experiencia imposible de esa relación inextricable. Lo político se anuda a esa condición como narración de lo inevitable, de la memoria del horror de la última dictadura cívico-militar, la cual aparece, en algunos casos, como clave anecdótica, pero sobre todo como consecuencia, como legado, como sombra terrible que sobrevuela las obras.

Para abordar estos cuentos y la novela construimos tres mojonos de condensación de sentidos que están asociados a los estereotipos del gótico en su variante más popular y masiva y también en sus usos más elusivos. Ambos modos, entendemos, nos dejan leer reactualizaciones de tradiciones de lectura de lo político en la literatura argentina y sentidos en torno al pasado reciente y su pervivencia en el presente.

El primer (no es cronológico) mojón lo llamamos *Espacios*. En la literatura gótica y especialmente en estos usos, el espacio como dimensión de lo material cobra una valoración ambigua: es refugio y también

vulnerabilidad; y en ese sentido, se vuelve atmósfera de lo intangible, de lo ominoso que acecha y, así, el espacio se vuelve fuga de sentidos que se torna clave de interpretación que atraviesa toda la obra.

En las obras que estudiamos el espacio, tal cual lo entendemos, se vuelve una inflexión local para las tradiciones del gótico: relatos populares, sanadores, curanderas. También relacionado con lo anterior leemos zonas de la magia: lo natural vs. lo instituido (y las disputas de poder que comportan).

En estas literaturas las fronteras, los bordes, también pueden interpretarse como zonas de lo político y desde allí nos preguntamos: ¿qué sentidos políticos cabe asignarles a esos bordes?

A otro de los mojonos lo denominamos *Miradas*. Amícola (2021), retomando el Cortázar de “Notas sobre el gótico en el Río de la Plata”, recupera como baluarte de la percepción gótica la niñez (*Otra vuelta de tuerca* es fundante en ese sentido). La limitación del conocimiento de lo que pasa a partir de la percepción de la mirada infantil produce un efecto de extrañamiento, de distanciamiento que se vincula con la incertidumbre y la ambigüedad de sentidos propio del género y sus usos. Esta mirada sesgada y ambigua se recupera en estas obras, no sólo desde la perspectiva de la niñez sino de otras visiones que generan relatividad y, por tanto, incertidumbre. El ojo que ve, que narra siempre es límite y expansión de conocimiento, en esa ambigüedad, también se mueve el género.

En este juego de *Miradas*, un borde que se teje como clave es la mirada del otro que permite construcciones de otredad. Otredades que se figurativizan como monstruos / divinidades, como raros / familiares, como salvadores / asesinos, como fantasmas / vivos, siempre en un “entre” interesantemente ambiguo en el que lo maniqueo se deshace.

Lo que veníamos mencionando nos conduce al último mojón: *Figuras*. Los modos de representación de lo ominoso, de lo monstruoso y lo fantasmático cobra forma en lo antropomórfico y sus derivaciones más amorfas, pero también en espacios simbólicos (se funde con el mojón primero) donde el sentido del terror se condensa con nuestra historia política pasada y reciente: el monstruo/el desierto (que habilita lo fantasmático, los relatos de aparecidos) /la dictadura (los fantasmas productos de las matanzas y el horror de la violencia).

Metiéndonos en el espacio de la noche

En la novela de Enríquez construimos cuatro espacios que marcan recurrencias de significación en torno al gótico y que se traman como claves de lectura política. El primero y último, es inaugural en el comienzo de la obra y también en el cierre de la misma: *la mansión de Puerto Reyes* en Misiones. Construida en los años veinte, con diseño arquitectónico cuidado, en la orilla del río Paraná y la selva. Catorce habitaciones, piscina olímpica, galerías, salones, senderos que pretenden ganarle a la selva. También pasadizos secretos y pequeñas catacumbas. La casa es suntuosa en su manifestación, pero está oculta en medio de la selva, la ostentación y el secreto. La mansión representa la historia de la clase patricia argentina —que es rememorada por los personajes herederos— que se benefició con la repartija de tierras producto del saqueo y la matanza de indios, gesto fundante para participar de la distribución de poder en el Estado nacional incipiente. Clase que siguió, luego, en esta región donde se ancla la ficción, favorecida con los beneficios de la plantación de yerba con trabajo casi esclavo y el comercio.

Además, la mansión resume la consolidación del poder de la Orden con la unión de dos familias tradicionales (Reyes y Bradford) que van a usar la casa como centro de ceremoniales rituales para convocar a la Oscuridad. Los rituales suponen sacrificios de los elegidos y los que no (violencia física y muerte) e implica el secreto de estas prácticas que se ocultan a los lugareños pero que generan diversos rumores y leyendas. “Toda fortuna se basa en los sufrimientos de otros” (p. 356), dice Rosario Reyes Bradford consciente del poder de la magia y del dinero y sus consecuencias, el legado de la clase. Casa y Nación construida sobre la base de los despojos y la muerte, aquí comienza y termina la novela, el círculo de poder y de clase se clausura con la muerte de los últimos líderes de la Orden en la propia mansión.

La *selva* acecha, se inmiscuye en la mansión, desde el calor insoportable que la casa no puede evitar hasta los pastos que invaden los senderos. La selva es el lugar del culto a San La Muerte, San Güesito, El Guachu Ja Eté (el dueño de los venados), el Mbogua (el silvador). La selva es el espacio que da forma a las creencias populares y resiste lo instituido por la clase y el culto de la Orden. La selva también aparece como refugio de los revolucionarios que se escondieron en ella para resistir el golpe de 1976 y también es tumba. En esta construcción ambigua leemos al segundo espacio que concentra significación narrativo política.

El *pozo de Zañartú* es una fosa común de 25 metros de profundidad ubicada en un pueblito pequeño al borde de la selva misionera. Descubrieron en él, excavaciones mediante, treinta cadáveres, pero, al momento de la narración, falta aún explorar casi 15 metros más. Este espacio significativo lo comprendemos articulado con lo que llamamos *Miradas* porque la aparición narrativa del pozo está asociada a un personaje secundario y su visión de cronista que tiñe el relato de efectos de verosímil histórico y de género gótico. La periodista Olga Gallardo cubre la nota de la fosa común en su propia voz narrativa y se centra en la entrevista a un familiar de las víctimas, Beatriz Bradford. Ese apellido desata la vinculación con lo fantástico, con lo extraño; la periodista investiga los sucesos ligados a Beatriz y la desaparición de su marido, quizá en el pozo y de su hija en la casa abandonada. Todo mediado por la mirada de quien quiere cronicar y comprobar los hechos y tiene que claudicar ante lo inexplicable y el miedo. El verosímil histórico se activa interpretativamente a través de la relación asociativa con el pozo de Vargas en Tucumán, pozo de agua que fue usado para el enterramiento clandestino de militantes políticos y sociales en el marco del plan de exterminio ejecutado por la última dictadura cívico-militar. El pozo de Zañartú es el espacio fluctuante entre lo fantástico y lo real, entre lo histórico y la inventado.

El último espacio que leemos como mojón de significación narrativa política en la novela es la *casa abandonada*. Este espacio constituye un estereotipo del género de terror, y la novela hace un uso estereotipado, lleno de imágenes que el género ha sabido trabajar insistentemente: las leyendas y rumores asociados a una casa de barrio abandonada, la curiosidad de los personajes jóvenes por conocerla, la muerte y lo macabro asociada a ella. La lectura política colabora en la construcción de lo gótico. Las leyendas que circulan de la casa se asocian a la clandestinidad y a los desaparecidos de la última dictadura. Adela, una de las jóvenes curiosa que ingresa en ella, va en busca de su padre desaparecido pero la casa no solo que no le da nada de él, sino que se queda con ella. La novela confirma la maldad de las casas abandonadas y su poder de atracción inevitable para los desprevenidos. Sin embargo, hay una línea de lectura más hipotética que puede aportar sentidos positivos para la casa en relación con su poder de protección para Gaspar, uno de los protagonistas, el hijo del médium que resiste al poder de la Orden. Esta casa condensa la ambigüedad típica de los espacios góticos: la protección y el desamparo al mismo tiempo.

Tomamos el cuento “Tela de araña”, incluido en el segundo volumen de cuentos publicado por Mariana Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, de 2016, porque puede funcionar como representativo de estos ejes que venimos señalando. El espacio significativo político que se construye como mojón en el cuento también es *la selva o el monte* que activa sentidos ambiguos típicos del gótico desde la tensión de lectura que ha construido la cultura argentina: el interior bárbaro frente a Buenos Aires civilizado. Primero, la selva se semantiza como lo indómito y amenazante, pero se va resignificando progresivamente como lo que protege y libera.

El espacio lo leemos desde la carnadura de la narradora y protagonista que viaja con su marido a Corrientes para que su familia materna pueda por fin conocerlo, encuentro que ha estado evitando porque teme que el pronto casamiento haya sido un error. Las tensiones ya existentes en la pareja se acentúan al entrar Juan Martín en contacto con el universo familiar. De una parte, con sus modos e ideas “porteñas”, Juan Martín —de quien se construye una imagen a tono: peinado elegante, remera de moda de la marca del cocodrilo— condena el “atraso” de la provincia, señala que todo es mejor en Buenos Aires. De otra parte, están el tío Carlos y la prima Natalia —a quien corresponde una imagen de *bruja* de largo cabello negro—, que desaprueban las reacciones del joven hacia la presencia imponente del paisaje, materializada sobre todo en la aparición constante de alimañas como arañas y víboras, con las que ellos conviven y a las que saben leer. Para la protagonista, la visita transcurre lenta e insoportable, entre el calor pegajoso del norte, la irritación creciente de Juan Martín que pone a prueba su paciencia y las sonrisas socarronas que los familiares le devuelven al asustadizo marido.

Mientras el relato avanza nos va permitiendo descifrar que la verdadera amenaza no está en la naturaleza ominosa e indomesticable, sino en su contracara, los dispositivos de disciplinamiento que el hombre mismo pone en marcha a través de su instrumento “civilizador” por excelencia: el Estado y sus instituciones. Nos referimos a la presencia, en el cuento, del terror político con verosímil histórico, que remite a la latente cercanía de la violencia represiva. El tenor de las remisiones aumenta a medida que comienzan a acumularse, con los controles militares en la frontera (viajan a Asunción) y la actitud abusiva de los agentes.

La verdadera opresión tiene que ver con la presencia acallada pero amenazante del contexto político en clave histórica. El dato que nos

permite situarnos más puntualmente en la temporalidad histórica está mencionado como al pasar y alude al sufrimiento de las madres que perdieron a sus hijos en Malvinas. Los hechos, entonces, tienen lugar en la transición democrática, después de la rendición en 1982 y antes de 1989, año de la caída de Stroessner. La cercanía de la frontera, esa zona de intercambio y ambigüedad, detrás de la cual los militares se sostienen todavía en el poder, aumenta esa sensación. A lo largo de todo el relato, la violencia estatal aparece como una amenaza real, palpable, permanente e impune: a ellos, señala Natalia, no se los puede denunciar, “ellos son el gobierno”. A partir de otro tópico tradicional en el género de terror, el de las historias de aparecidos que los viajeros relatan en un alto en su ruta en torno al fuego (recreado aquí en el escenario de la parrilla de sillas plásticas en la galería del hotel en Clorinda en que los personajes toman cerveza con unos camioneros tras haber sido remolcados por el auxilio), se introducen las historias más terribles que se escuchan y se viven en la zona, que remiten a la presencia fantasmal de los desaparecidos por “la milicada”: imágenes, luces, sonidos producidos por personas que ya no están, que intentan huir pero han quedado atrapadas en un puente, una ruta o un arroyo por la violencia que ha dado fin a sus vidas. Es en ese momento que Juan Martín ya no aparece como objeto de burla, sino de decidido desprecio: él no comprende el orden de las cosas, no toma dimensión de la amenaza real y sigue preocupado por los bichos del monte.

El monte va apareciendo, entonces, como un lugar de refugio que contrasta con la visión citadina. Es un refugio, sobre todo simbólico, donde las creencias lugareñas reconectan con la identidad pasada y compartida de la protagonista y sus congéneres, sobre todo. Claro, esto tensiona con intensidad la relación con su marido.

Uno de los espacios privilegiados en los cuentos de *La casa de los eucaliptus* de Luciano Lamberti (2017) son los *pueblos del interior* del país. La construcción de esos espacios también admite una lectura en la que las claves genéricas se cruzan con claves políticas.

Por una parte, son espacios que, según el verosímil genérico, se prestan para la aparición de lo tenebroso. El horror parece agazapado en esas casas o ranchos a la vera del pueblo, donde el escenario de una urbanidad precaria se va fundiendo con el horizonte abierto del campo y la quietud y el silencio se tornan señales de peligro inminente. Según una escena recurrente en las páginas del libro, ya estén abandonadas o

sean habitadas en condiciones de pobreza y marginalidad, esas casas cercadas por filas de altos árboles de eucalipto están tan apartadas que nadie podría oír los gritos proferidos entre sus paredes. Por ese motivo, se convierten en el espacio ideal para torturas, violaciones o asesinatos, pero también para rituales oscuros y manifestaciones de lo ominoso. La pampa que se extiende más allá del pueblo es nombrada como “la nada”: cifra la cercanía amenazante de lo informe, que se construye con imágenes en que la monotonía del paisaje está cargada de una violencia sorda.

Pero los pueblos del interior del país admiten también, en estos cuentos, una construcción que se lee en términos políticos en la medida en que reactualiza la matriz civilización-barbarie. La nada es también, según otro término empleado en los relatos, el “desierto”. En línea con los sentidos asociados a esta matriz, la perspectiva desde la cual el paisaje dominante se describe es absolutamente desencantada: calles y caminos trazados “a la bartola”, con yuyos y baches, que se llenan de barro apenas llueve, por los que los vehículos transitan con dificultad. Por oposición, la ciudad aparece en el imaginario de los personajes como un difuso ideal asociado al éxito y el progreso. “Salir” del pueblo es la aspiración de los personajes frente a las promesas seguras de una vida de rutina aplastante o directamente sumida en la degradación. Pero la dicotomía no se sostiene sin más: las propias historias evidencian la falsedad de los relatos de la civilización y la meritocracia. Los espacios, además, no son uniformes: su estratificación también lleva marcas que se leen en orden a lo socio-político: las jerarquías sociales dependen del trazado de las calles o del paso de las vías del tren. Desde el centro, el pueblo se desdibuja en talleres, ranchos donde viven prostitutas, basurales.

En un doble sentido, pues, alejarse del centro suele significar en estos cuentos un ir entrando en zonas de peligro. Oscuridad, violencia y marginalidad se anudan en esos espacios. Allí, se descubre ante todo el horror como herencia de la que es imposible liberarse.

En “Acapulco”, el cuento en que nos detendremos, el título remite precisamente al nombre del pueblo: resto de una época de esplendor perdido al cerrar la fábrica de galletitas homónima de la que dependiera su economía, es casi una ironía que la imagen de las palmeras ondeando contra el horizonte chato de la pampa en la calle principal, continuidad de la ruta, refuerza. En retrospectiva, “el comienzo de todo” (lo que se va a narrar) está en la percepción de los amigos adolescentes acerca de

esa caída en desgracia: el espacio del “pueblo maldito” signa los destinos de humillación en que han caído sus familias. La idea de la maldición se instala en ellos como una obsesión a partir de los cuentos terroríficos que les cuenta la señorita Isabel, “una suplente que venía del campo”. Un demonio debía andar entre los habitantes de Acapulco para que tanta desgracia pudiera explicarse. Como el cura que a pocos meses de llegado armó sus valijas y se fue sin despedirse de nadie, Dios debía haber abandonado ese pueblo. Su atmósfera brutal aparece como el horizonte posibilitador de un crimen tan espantoso que roza lo sobrenatural: a partir de un llamado telefónico entre dos viejos amigos distanciados desde hace más de veinte años motivado por el suicido del tercer miembro del grupo, “Acapulco” relata el brutal asesinato de un travesti en manos de tres adolescentes.

Miradas que construyen al monstruo

Construimos tres miradas que tienen potencial narrativo político en la novela *Nuestra parte de noche*. Esas miradas construyen perspectiva narrativa a través de la voz, es decir involucran el cuerpo para contar ya que son los personajes los que cuentan su propia historia o la de otro. Aclaramos que no es la única forma narrativa que aparece en la obra, pero elegimos el narrador protagonista o testigo porque entendemos que es el que más aporta a la construcción gótica.

La visión de Gaspar es limitada por el conocimiento asociado a la propia niñez y luego adolescencia. Gaspar narra la relación con su padre y las vivencias con sus amigos adolescentes. Ama a su padre, Juan, pero le teme porque tiene comportamientos extraños, violentos y distantes para con él. Gaspar no sabe que Juan es el médium más poderoso que tuvo la Orden, es el que convoca la Oscuridad y la saca a través de su cuerpo y, en trance, sus manos se transforman en garras cortantes que hieren y matan. Su visión se basa en ese no saber, intuir lo extraño y a veces vivenciarlo en su propia soledad y poderes emergentes, pero desconoce la Orden y sus propósitos. Gaspar es el que humaniza a su padre, nos muestra el lado menos monstruoso a través de compartir diariamente algo que nunca va a ser rutinario. Su visión de lo ominoso es tangencial, porque lo que interesa en su perspectiva es la construcción de su identidad, desde allí la novela se puede leer también en otra clave genérica: el relato de aprendizaje.

La otra mirada que construye visión acerca de lo ominoso es la de la cronista, que ya mencionamos. Sólo agregamos que su visión, en el desafío verosimilizante, muestra desenmascaradamente el horror de los crímenes de estado y de los poderosos que usan la violencia militar y policial para favorecer sus negocios yerbateros. Respecto del terror asociado al género, su voz instala la incertidumbre que confirma lo fantástico.

La mirada de Rosario, madre de Gaspar, es la que narra con precisión casi etnográfica (ella es antropóloga) la historia de la Orden, su participación en ella, es hija de una de las líderes, y su herencia de clase. Es la voz sin ambigüedades, a veces casi cruel en su visión despojada de los otros y el servicio que aportan a la Orden. Es rebelde y desobediente, quizá por amor a Juan y a su hijo, pero juega con las reglas de juego del poder de la Orden y aspira a tener el dominio. Tal vez por eso su muerte deja muchas dudas. Su visión le da otra comprensión a la monstruosidad del horror; ella es parte de lo ominoso. Rosario entiende que es una condición de sangre y de clase endurecerse no sólo para participar de la Orden sino para liderar, y ella tiene en sus manos la llave: Juan. El uso de los cuerpos es moneda de circulación en esta lógica: Juan es el medio para el poder, pero también es su debilidad. Su visión muestra la racionalidad de lo fantástico y le da carnadura, con su propio cuerpo, a la construcción y disputa por el poder.

En estas voces leemos la política del género en la novela: la relativización de la maldad asociada a la posibilidad de comprenderla desde lo vivenciado: cómo veo y entiendo al otro. Es decir, las voces de los personajes nos muestran la cocina de construcción de los sentidos asociados a los otros y sus identidades. Ahora bien, la obra construye una antinomia entre los poderosos de la Orden y los que les sirven conscientes o no. Entonces, hay otros, que son inevitablemente más despreciables. El entramado entre el poder económico, político, el de clase y el poder de la Oscuridad resulta en algo monstruoso. Y la seguimos en el próximo cuento.

En “Tela de araña” la visión de la protagonista, a medida que va mostrando la verdadera amenaza de la violencia estatal, va entrando en conjunción con un orden más natural, de naturaleza, que justifica el rechazo por su marido y hasta su posible eliminación. La protagonista fantasea con modos terroríficos de deshacerse del marido: pedirle a la prima uno de sus venenos, entregarlo a los militares y dejarlo consumirse en el fuego iniciado en la cama por la brasa de un cigarrillo son las

formas que imagina. Pero será otra la manera en que logrará librarse de él. Y es que, según ella y su prima descubren a la mañana siguiente, el hombre ha desaparecido de la habitación sin dejar rastro: la cama está intacta, como si nunca hubiera llegado a dormir, y no están ahí sus cosas. La resolución está llena de ambigüedad: los lectores sabemos que es inverosímil que él se haya marchado por sus propios medios (“A mí no me vas a dejar tan fácil”, p. 110, había dicho la noche anterior al discutir con la mujer), pero no hay más elementos que la actitud de Natalia, que disuade a su prima de reportar la desaparición a la policía y la insta a aceptar que se haya ido, para conjeturar lo que puede haber ocurrido. A riesgo de forzar una interpretación para la que el texto apenas brinda elementos, entonces puede cobrar validez otra lectura; lo que Natalia le había dicho a la protagonista al salir del mercado, al referirse a la necesidad de que se libre de Juan Martín: “Lo único que no tiene solución es la muerte” (p. 102), ya no parece ser un lugar común de consuelo, sino una sentencia.

Esta mirada se anuda a la construcción que se hace del espacio y a la configuración identitaria de género de la protagonista. La conexión que tiene esa suerte de sociedad de mujeres que, contra Juan Martín, constituyen las primas con el espacio que los rodea, frente al cual él aparece como extranjero; sociedad que él refuerza sin quererlo, al referirse a ellas en plural, compararlas, instarlas a la solidaridad mutua con sus desplantes imprevisibles y la condena de su sexualidad y su lugar de origen. Conexión intuitiva de lo natural y lo femenino: bastará con que se desenfade de las ataduras que trae de la ciudad para que aparezca en ella esa potencia que ya refulge en Natalia.

En *La casa de los eucaliptus*, según un procedimiento típico del género de terror en sus versiones sobrenaturales, la emergencia del horror descansa en un juego de permanente desvío respecto de lo percibido. Opciones coincidentes con las ya descritas a propósito de los otros relatos, como la reconstrucción de los horrores del pasado a manera de crónica en la que las afirmaciones se ven perturbadas por los vacíos, son a veces las que operan ese juego en el que lo manifiesto y lo sugerido, lo experimentado y lo imaginado, lo verosímil y lo imposible confunden sus límites. En otros casos, es el desdoblamiento de la propia conciencia de los personajes por la aparición de una “voz interior” que tensiona la experiencia presente y enrarece su percepción, objeto de desconfianza

permanente. O, como ocurre en “Acapulco”, la distancia temporal entre el yo presente y el del pasado.

En este cuento, el relato retrospectivo está marcado por desvíos narrativos. Errático como la memoria misma, es un relato entrecortado, que no tiene progresión ni orden cronológico. Es significativo que el crimen en sí mismo se conozca prácticamente desde el comienzo: lo que hay que desandar no es el hecho en sí. A pesar de haber quedado impune, este reviste una evidencia innegable e imborrable: así lo denuncian sus consecuencias sobre el presente. Se puede permanecer veinte años sin volver a pensar en ello, pero basta un llamado para reavivarlo con toda su fuerza: aunque acallado, es eso que aún hoy perturba el sueño. En virtud del desdoblamiento temporal, el monstruo por el que el relato se interroga no es un “otro”, sino el sí mismo.

Figuras de lo monstruoso

¿Qué es, quién es el monstruo? En su origen latino la palabra era voz religiosa que designaba un prodigio que reflejaba la voluntad de los dioses, un ser u objeto excepcional. La RAE define monstruo como producción contra el orden regular de la naturaleza, ser fantástico que causa espanto, persona muy cruel y perversa y otros significados asociados. Es interesante considerar como el género actualiza los dos sentidos en simultaneidad: la excepcionalidad divina en relación con lo fantástico y lo cruel y perverso. La ambigüedad en la figura de lo monstruoso se puede vincular con la construcción del otro: cómo lo vemos, desde qué matrices de subjetividad ese otro es un monstruo para mí y mi grupo. Estas relativizaciones, decíamos son propias del gótico más contemporáneo y nuestras obras hacen uso de esa configuración.

En la novela de Enríquez configuramos tres monstruos: Juan, el médium, la Oscuridad y la Orden.

La Oscuridad puede significarse como lo oculto en su doble acepción: lo que no se ve y una fuerza, energía de otra dimensión diferente a la humana. No tiene corporeidad, se hace presente a través de los médiums en los ceremoniales y a través de Juan, no sólo se muestra, sino que habla. Entonces no sólo se alaba o contempla a la Oscuridad, sino que hay que interpretarla, el problema es quién la puede interpretar. La líder de la Orden se atribuye ese poder. La Oscuridad es caprichosa y

cruel, dice Rosario, igual que su culto. Cuando aparece a través de Juan, habla, toma y corta. La pregunta clave es: para qué convocar a la Oscuridad. La respuesta es: para obtener la inmortalidad, una inmortalidad a través de la supervivencia de la conciencia. Eso es lo último que se leyó de la Oscuridad. Esa búsqueda instala a la novela en el centro del género en clave de lectura clásica.

La Orden es la que institucionalizó el culto a la Oscuridad. Su fundación, en el siglo XVIII, en Inglaterra, se debe a los tatarabuelos de Rosario (un terrateniente y un burgués adinerado) con el encuentro del primer médium que trajo a la Oscuridad. La alianza de clases poderosas y la Orden es fundacional. Los médiums no son fáciles de encontrar y cuando lo hacen los terminan matando, los ceremoniales los debilitan física y mentalmente. Como decíamos, los médiums siempre son pobres, vulnerables; la Orden los usa, su interés es conseguir la inmortalidad. A través de Juan la Oscuridad les reveló cómo conseguirla: el médium trasladará su conciencia al cuerpo de su hijo y luego será el turno de hacer el procedimiento para los líderes. El hijo, Gaspar, será sólo un recipiente. La lógica de uso y de poder de la Orden monopoliza la interpretación de la Oscuridad y escribe El libro; sin embargo, algunos jóvenes integrantes disputan sentidos en torno a la interpretación de los escribas.

El personaje de Juan es uno de los protagonistas de la novela, y es el médium más poderoso que tuvo la Orden porque no sólo la convoca y la saca de su cuerpo a la Oscuridad, sino que a través de él habla. La Oscuridad se manifiesta en él a través de la transformación física: sus manos se vuelven garras que cortan y matan. Se resiste al poder de la Orden, pero se siente fuerte con el poder de la Oscuridad y también su poder secreto de acceder a portales y a otras dimensiones.

Estas tres figuraciones representan monstruosidades distintas. La pureza del mal casi sin ética que representa la Oscuridad, un concepto que se encarna y se vuelve aberración en manos de la Orden. Esta construcción de la ficción permite leer la monstruosidad en su significado de crueldad y violencia asociado a la economía del capital y sus relaciones de poder. Juan es un monstruo romántico que activa la ambigüedad sémica del sentido: carga con el don y la soledad y el sufrimiento son su destino que inevitablemente lo conduce a la muerte.

En el cuento de Enríquez, nos preguntamos qué es lo monstruoso. Hay un monstruo que sólo trae muerte y desaparición que se lee como

amenaza latente en las historias de desaparecidos, en la presencia de los uniformados y su conducta violenta y la sensación de terror de la protagonista.

Hay una metamorfosis de la narradora que revela su lado menos explorado (¿oscuro?, ¿cruel?) y que la muestra deseosa de romper las ataduras de las convenciones como el matrimonio, que se lee como una trampa de la que Juan Martín le impide salir. Su sacrificio parece el único modo de restablecer el equilibrio perdido en la vida de la protagonista. Su impasividad en el modo de aceptar la desaparición del marido como una revancha ofrecida por la vida, que ella mira de afuera, sin intervenir, como un restablecimiento del orden natural de las cosas frente al cual no hace otra cosa que finalmente sonreír. En suma, en este cuento, el viaje de regreso al interior del país puede leerse indirectamente como el camino hacia el descubrimiento de sí de una heroína vengativa que desconoce su propio poder y que, sin la necesidad de preguntarse cómo se ha consumado, ve su atroz deseo hecho realidad. ¿Es monstruoso su deseo? ¿Es monstruoso el camino obligado que la llevó a ese deseo?

Dijimos que, en “Acapulco”, el desdoblamiento temporal que estructura el relato instala la interrogación por la otredad en el seno de la identidad. “Una cara que no era la mía me sonreía desde el espejo” (p. 146), dice el protagonista en el momento decisivo de la acción. En la voz del adulto que repasa la atrocidad cometida por el adolescente y sus amigos en otro tiempo, el horror adquiere figuraciones refractarias: tiene distintos rostros, hasta posarse en el propio y transformarlo para siempre. Lo monstruoso es fuga, contagio, violencia heredada que se recrea porque no puede contenerse y termina por encontrarse en uno mismo, de manera que siempre pervive. De este modo, lo que el relato problematiza indirectamente no es la existencia del horror en sí, sino sus condiciones de posibilidad. Víctimas y victimarios están expuestos a las condiciones de miseria, de ignorancia, de soledad, de desamparo; entonces, el monstruo podemos ser todos.

Para finalizar

A partir de este breve recorrido que hemos iniciado, que pretendemos se vaya ampliando y complejizando con más obras y autores, elaboramos algunas hipótesis acerca del género gótico y su relación con la literatura actual y el terror político.

Los textos visitados revitalizan la relación con la anécdota, con la historia (sobre todo la novela), y de algún modo indirecto vienen a posicionarse en la vieja discusión: literatura para sí o para lectores. Sin embargo, tampoco la resuelven en una dicotomía simplista. Los bordes, las fronteras lábiles también valen para interpretar este uso de la historia. Lo que vale, antes que el contenido, son los sentidos que habilita la lectura que estas narraciones proponen como dispositivos estéticos. En su construcción desmesurada, ya sea en páginas y/o en universos ficcionales se integran elementos de la tradición popular y clásica del género y también de la literaria prestigiada, en combinaciones inesperadas con otros elementos como la presencia flagrante de monstruos informes. Estas historias plantean nuevas preguntas en torno a los modos en que se ejerce y reproduce la violencia en este país, en este territorio. Quizás, de este modo, la literatura se vuelve política y reclama la revisión del orden establecido y sus dispositivos de control y reproducción, sin caer en aleccionamientos ni volver a las ingenuas ilusiones de un paradigma representativo ya abandonado. Y, a la vez, sostiene, lúdica y renovada, la posibilidad —que quizás sea la potencia central de la literatura de género con la que establece un diálogo productivo— de conmocionar, de entretener y atrapar a muchos y nuevos lectores.

La configuración de lo ominoso, aberrante que hacen las obras se puede leer desde la variación más tipificada del género: lo monstruoso sobrenatural asociado a la malignidad y sus poderes. Sin embargo, lo ominoso también se significa con otra violencia, con otro poder, la que el hombre ejerce en forma directa o indirecta a través del orden político, social y económico. Es la violencia que toma, cercena y desaparece cuerpos y vidas o bien clausura sus posibilidades de realización, amparada en el discurso del progreso, el orden y la civilización. Esta articulación entre género y política, hipotetizamos que puede aportar nuevos elementos que permitan hablar hoy de una literatura preocupada por el sentido, los sentidos en oposición a una tradición de escrituras que hacen explícito su proyecto basado en la fuga de la significatividad. Suponemos que esta afirmación de la narratividad significativa se entrama en una necesidad compartida culturalmente que reclama por llenar de sentido los hechos sociales e histórico. Un volver sobre los legados compartidos como sociedad, sobre todo los que dejan marcas en el cuerpo, en la vida y en la muerte.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I*. Akal.
- Amícola, J. (2021). Casa Tomada y después. En Goicochea, A. (Comp.), *Miradas góticas. Del miedo al horror en la narrativa argentina actual*. Etiqueta Negra, Contenidos culturales, pp. 13-20.
- Ansolabehere, P. (2018). Apuntes sobre el terror argentino. *Estudios de Teoría Literaria - Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 7, n.º 13.
- Barei, S. (2018). Dolores Reyes, *Cometierra*. La novela argentina y la vulnerabilidad de lo viviente. En Goicochea, A. (Comp.), *Miradas góticas. Del miedo al horror en la narrativa argentina actual*. Etiqueta Negra, Contenidos culturales, pp. 37-45.
- Dabove, P. (2018). El gótico argentino contemporáneo. *Revista Rea*.
- Drucaroff, E. (2011): *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la Postdictadura*. Emecé.
- Enríquez, M. (2009). *Los peligros de fumar en la cama*. Emecé Editores.
- Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama.
- Enríquez, M. (2017). *Nuestra parte de noche*. Anagrama.
- Lamberti, L. (2017). *La casa de los eucaliptus*. Random House.

Reinvenciones de la memoria

Literatura y posdictadura

Silvina Barroso, Anahí Asquineyer y José Di Marco
(Comps.)

Julieta Celucci
María Belén Urquiza
Cristina Giacobone
Pamela Ferrero Leban
Adriana Milanesio
Pablo Dema
Carla Borgui
Silvina Barroso
Anahí Asquineyer
José Di Marco

La presente compilación puede considerarse un aporte al campo de la crítica literaria contemporánea. Aborda la relación entre literatura, cultura y política, trabajada desde hace varios años por el equipo de un proyecto de investigación titulado "Reinvenciones de la memoria: narrativas de la posdictadura. El 'duelo del duelo' como clave de futuros posibles". Esta propuesta en particular construye estas relaciones a partir de los ejes teórico-conceptuales de memorias, posdictadura, narrativas sociales, duelo y melancolía. Cada una de las partes de esta publicación contribuye al estudio de obras literarias específicas y su inclusión en series literarias y de la cultura.

Esta propuesta editorial puede ser significada como un aporte al campo literario a partir de la construcción de corpus, abordajes, problemáticas desde las que es posible leer nuevas emergencias para densificar el estudio de la compleja relación entre literatura y política enmarcada en el campo de las memorias.

Colección
Académico-Científica

ISBN 978-987-688-529-4



9 789876 885294

UniRío
editora | 10 años



Universidad Nacional
de Río Cuarto
Secretaría Académica