

DERECHOS HUMANOS



EL PASADO INASEQUIBLE

DESAPARECIDOS, HIJOS Y COMBATIENTES
EN EL ARTE Y LA LITERATURA DEL
NUEVO MILENIO

JORDANA BLEJMAR · SILVANA MANDOLESSI · MARIANA EVA PEREZ
[compiladoras]



El pasado inasequible : desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio / Saúl Sosnowski ... [et al.] ; compilado por Silvana Mandolessi ; Jordana Blejmar ; Mariana Eva Pérez. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Eudeba, 2017.
352 p. ; 20 x 14 cm. - (Derechos humanos)

ISBN 978-950-23-2807-2

1. Arte. 2. Estudios. I. Sosnowski, Saúl II. Mandolessi, Silvana, comp. III Blejmar, Jordana, comp. IV. Pérez, Mariana Eva, comp.
CDD 700.1



Eudeba
Universidad de Buenos Aires

Primera edición: noviembre de 2017

© 2017

Editorial Universitaria de Buenos Aires
Sociedad de Economía Mixta
Av. Rivadavia 1571/73 (1033) Ciudad de Buenos Aires
Tel.: 4383-8025 / Fax: 4383-2202
www.eudeba.com.ar

Diseño de tapa: *Mariana Cantoni*
Corrección y diagramación general: Eudeba
Fotografía de tapa: Helen Zout

Impreso en Argentina
Hecho el depósito que establece la ley 11.723



No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo del editor.

“La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenerse en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad. ‘La verdad no se nos escapará’; esta frase, que procede de Gottfried Keller, designa el lugar preciso en que el materialismo histórico atraviesa la imagen del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella. (La buena nueva, que el historiador, anhelante, aporta al pasado viene de una boca que quizás en el mismo instante de abrirse hable al vacío)”.

Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*,
Taurus, Buenos Aires, 1989.



Índice



Prólogo	9
<i>Saúl Sosnowski</i>	

Introducción	13
<i>Jordana Blejmar, Silvana Mandolessi y Mariana Eva Perez</i>	

1. FIGURAS ESPECTRALES

Recordar desde lejos: el trabajo de una cita fantasmal	35
<i>Sylvia Molloy</i>	

El tiempo de los espectros.....	49
<i>Silvana Mandolessi</i>	

Huellas de desapariciones: las fotos de Helen Zout.....	71
<i>Martín Koban</i>	

En busca del plesiosaurio: monstruos y (des)aparición en <i>El lago</i> de Paula Kaufmann.....	89
<i>Kirsten Mahlke</i>	

“¿Eres una sombra, un mensajero o un alma en pena?”: representaciones de los desaparecidos en <i>La Iliada</i> de César Brie y El Teatro de Los Andes.....	105
<i>Laura Alonso y Rodrigo Marcó del Pont</i>	

Filiaciones virales: Facebook, efemérides y una poética <i>queer</i> de la memoria	127
<i>Cecilia Sosa</i>	

2. AUTOFIGURACIÓN, ORFANDAD Y DESAPARICIÓN



Los juguetes no son tuyos.....	149
<i>Ernesto Semán</i>	
Glifos y superficies para una escritura de la ausencia.....	163
<i>Rike Bolte</i>	
Posmemoria y memoria desaparecida en dos obras de la posdictadura argentina.....	185
<i>Noa Vaisman</i>	
El pasado extrañado en <i>Las chanchas</i> de Félix Bruzzone.....	203
<i>Jordana Blejmar</i>	
Histori(et)ar la memoria: sobre <i>Historietas x la identidad</i> , un proyecto de Abuelas de Plaza de Mayo.....	221
<i>Karen Saban</i>	
Entre la memoria y la imaginación: la politización de la niñez y la conciencia cinematográfica en <i>Infancia clandestina</i>	253
<i>Geoffrey Maguirre</i>	
<i>La guardería</i> : entre la revolución y el refugio.....	281
<i>Javier Trímboli</i>	

3. CONTAR MALVINAS

Sombras de luz: paisajes y cuerpos posfotográficos en la Argentina contemporánea.....	293
<i>Jens Andermann</i>	
<i>Una puta mierda</i> : intervenciones en el corpus de novelas de Malvinas.....	319
<i>Patricio Pron</i>	
Memoria para el futuro: los ex combatientes de Malvinas en la literatura infantil y juvenil.....	327
<i>Victoria Torres</i>	
Acerca de los autores.....	343



Prólogo



Términos cuya sola enunciación desgarran toda página —“desaparición” y “orfandad”, “violencia”, “guerra” y “memoria”— encuadraron la convocatoria del congreso realizado en la Universidad de Londres en 2014. Son términos que marcaron y definen una época y un legado; que remiten a la última dictadura militar en Argentina (1976-1983) y que también entonces, como ahora, desbordan nuestras fronteras. Verlos en el arte y la literatura, más aún, en “New Poetics”, es el desafío al que responden estos textos centrados en la desaparición, en hijos y en combatientes de la Guerra de Malvinas (1982).

Hablar de “nuevas estéticas” subraya el paso del tiempo en el ejercicio de las artes; una mayor asimilación de lo ocurrido; una perspectiva generacional que permite ceñir la periodización de este encuentro a los años del kirchnerismo (2003-2015). En este contexto, “24 de marzo” ya no solo remite a 1976 sino a 2004, cuando, como lo indicarán Jordana Blejmar, Silvana Mandolessi y Mariana Eva Perez en la Introducción, Néstor Kirchner ordenó que se descolgaran los cuadros de Videla y Bignone y pidió “perdón en nombre del Estado argentino”. Un acto simbólico que luego dio lugar a un mayor énfasis en la política de los derechos humanos y a una respuesta judicial a los reclamos por su violación. Digamos, haciendo historia, que luego de claudicaciones y retrocesos se retomó el énfasis que en su momento tuvo el juicio a las juntas y lo que debió seguir al *Nunca más*. Como el paso de las décadas hace lo suyo



(también “lo nuevo” se rinde al paso del tiempo), es imprescindible una sostenida reflexión para que la memoria no se disipe ni filtre lo que la voluntad política desea como única verdad.

La cita de Walter Benjamin que da inicio a este libro –“La imagen verdadera del pasado amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella”– dialoga y a la vez desafía lo que se oculta y se intuye tras el título *El pasado inasequible*. Porque ese preciso pasado es de algún modo inasequible –como lo es todo testimonio de quien no retorna– es que hay arte y hay literatura. Ante ciertos hechos, tanto en la minuciosa enumeración inicial que caracterizó las letras durante la recuperación de la democracia electoral como en la irreverencia y la alusión soslayada de textos más recientes, se puede alcanzar ese momento en que se destejan las fibras que organizan la perversión; hasta se puede entender algún porqué de la violencia, del regocijo en el maltrato. Y sin embargo las primeras páginas de los mayores que empezaron a dar cuenta de ese período, así como las más recientes de hijos que las han enfrentado como solamente ellos pueden hacerlo, coinciden en una dimensión: lo éticamente inaceptable que fue cometido, y sigue siendo justificado, por los herederos de Otto Dietrich zur Linde.

Lo ausente, lo escurridizo, lo innombrable, así como lo deseado, buscan la palabra justa. También lo hacen la imagen que es cifra y el trazo que nada más requiere para decir lo suyo y sobrevivir hasta la siguiente búsqueda. Esta compilación de textos posee el rigor académico que cabía esperar de las compiladoras; un rigor donde conviven las voces de la experiencia y del retorno –la irrenunciable declaración del “yo lo viví”, “yo denuncié”– con esas otras zonas por las que se desplaza la voluntad de clasificar y nombrar lo que no siempre, o no todavía, tiene nombre.

El impacto de los crímenes perpetrados por la dictadura, porque de esto se trata, se glosa hasta en los títulos que organizan este volumen: se descuelgan los fantasmas, los espectros, las desapariciones y las sombras, la orfandad y la ausencia. Frente a ellos, la necesidad de recuperar la identidad, la imaginación; hacer memoria a como dé lugar. ¿Qué queda entonces sino contar? De Molloy a Pron con escala en Kohan; y en otro registro, navegar de la letra a

la imagen, de la historieta a los multimedia. Enfrentarse al pasado y pensarlo en un singular momento de la historia más reciente; hacerlo como antes y como se impone en todo momento: en el reino de la duda, con miras a la incertidumbre.

Fieles al saber de estos temas, las compiladoras enumeran una serie de trabajos anteriores, entre los que generosamente citan el primer encuentro que se llevó a cabo en la Universidad de Maryland sobre lo que no puede dejar de ocuparnos. Mucho se ha avanzado desde 1984 pero aún resuena ese llamado de atención que Tulio Halperin Donghi hizo a quienes en esa ocasión no querían (o no podían) dejar de ver como enemigo a quien pensaba de otro modo, a quien se exilió o permaneció en el país. La voz inconfundible de la historia se hizo oír con su reclamo: ¿ya se olvidaron quién es el enemigo?

Otras reflexiones sobre las fracturas y cicatrices que recorren las letras y las artes en la Argentina seguirán a esta. Para todas ellas, *El pasado inasequible* será de lectura obligatoria para pensar la ineludible conjunción de memoria, ética y justicia.

Saúl Sosnowski

University of Maryland, College Park



Introducción

Jordana Blejmar, Silvana Mandolessi
y Mariana Eva Perez



Nuevas estéticas y éticas del recuerdo

Este volumen reúne ensayos críticos de investigadores y escritores que participaron del congreso internacional “New Poetics of Disappearance: Literature, Violence and Memory” (16 y 17 de junio de 2014, Universidad de Londres, Inglaterra). El objetivo de aquel encuentro fue discutir el modo en que el arte posdictatorial se ha ocupado del complejo fenómeno de la “desaparición” desde el inicio del nuevo milenio hasta nuestros días. Como es sabido, la figura del “desaparecido” surge para dar cuenta de los singulares crímenes perpetrados por las dictaduras de la segunda mitad del siglo pasado en América Latina. El término fue luego popularizado, transnacionalizado y aplicado a casos similares de muertes inciertas a manos de un Estado terrorista en otras partes del mundo.

Para este volumen, no obstante, elegimos concentrarnos en el caso argentino y extender las discusiones en torno a dos figuras más que, creemos, ocupan un lugar central para pensar tanto el pasado traumático como las narrativas emergidas en años recientes: los “hijos” y los combatientes de la Guerra de Malvinas. Los ensayos que aquí presentamos se propusieron identificar y analizar estrategias de memoria, tópicos y preocupaciones comunes en las nuevas poéticas de representación de estas tres figuras claves de nuestra historia y nuestro presente. Si las narraciones alegóricas y el testimonio en primera persona han sido las formas predominantes

de contar la desaparición, la orfandad y la guerra en la inmediata posdictadura, en los últimos años han aparecido nuevos actores y modos de narrar el pasado que ponen en evidencia un cambio de paradigma en la relación entre arte, memoria y violencia.

Las nuevas generaciones, en particular, exploran en sus escritos, películas, fotografías y obras de teatro, formas originales de escrituras del yo como la autoficción, la adaptación al contexto latinoamericano de géneros como la fábula infantil, el relato fantástico y la novela policial, y el uso de medios no tradicionales como los blogs y las historietas.

Los textos de este volumen ensayan diversas respuestas a las siguientes preguntas: ¿cuáles son las estrategias formales, motivos y procedimientos comunes en la representación literaria y artística contemporánea de los desaparecidos, los “hijos” y los combatientes? ¿En qué difiere esta producción de la de los años 80 y 90? ¿Cuál ha sido el papel de la crítica artística-literaria en la construcción y condición de visibilidad/invisibilidad de estas figuras? ¿Son la literatura y el arte discursos indefectiblemente progresistas a la hora de narrar los traumas colectivos del pasado?

Una de las características de estas nuevas voces es su naturaleza interdisciplinaria y multimedia. Se trata de ficciones literarias que incluyen fotografías, obras de teatro que usan pantallas de cine, películas documentales que utilizan procedimientos teatrales y performativos. En este sentido los ensayos de este volumen también se ocupan de identificar y analizar modificaciones estéticas en las formas de representar la desaparición, la infancia y la guerra, y dan cuenta así de una nueva y emergente formación cultural de la memoria en Argentina.

Elegimos llamar *El pasado inasequible* a este volumen –un título con evidentes resonancias tanto de la obra de Walter Benjamin como de la de Georges Didi-Huberman– porque los textos aquí analizados subrayan, por un lado, la necesidad de reconstruir o recuperar la memoria del pasado traumático y, por el otro, la dificultad de llevar a cabo esa empresa. El pasado al que se refieren las imágenes y los relatos que ocupan estas páginas es, en efecto, un pasado que se resiste a ser aprehendido y que se desvanece fugazmente, o que muta y

reaparece en formas nuevas, entrelazando pretérito, presente y también futuro en montajes anacrónicos y temporalidades desafiantes; un pasado que se escabulle entre los dedos pero que aun así no deja de reclamarnos que no desistamos de su búsqueda.

2003-2015: una periodización posible

Una fecha clave para pensar las narrativas e imágenes que dan cuenta del pasado más reciente es el 24 de marzo de 2004. Ese día el entonces presidente Néstor Kirchner descolgó los cuadros de los dictadores Jorge Rafael Videla y Roberto Bignone del Colegio Militar y pidió perdón en nombre del Estado argentino. Ya desde los inicios de su gobierno, en 2003, Kirchner impulsó la traducción de parte importante de las demandas históricas del movimiento de derechos humanos en políticas públicas de memoria. El escritor Carlos Gamerro señala al respecto que “lejos de ahogar la pluralidad o de obturar la diversidad de voces, como muchos auguraban, esta intervención del Estado y del sistema legal contribuyó a liberarlas: la literatura, el cine, las artes visuales, que hasta ese momento debieron hacerse cargo de los reclamos insatisfechos, del dolor y de la injusticia, quedaron en libertad de seguir su propia lógica y adentrarse en terrenos donde los discursos institucionales no podían seguirlos” (2016: 519). La literatura y el arte del nuevo milenio se permiten entonces numerosas licencias de forma, de tono y de contenido, y producen en definitiva una nueva forma de hablar del pasado, no centrada exclusivamente en el imperativo testimonial que animó muchas obras de los años inmediatamente posteriores al retorno de la democracia.

Desde el 2003 hasta el 2015, año en que el empresario y líder del partido de centro-derecha Cambiemos, Mauricio Macri, ganó las elecciones, gran cantidad de escritores y artistas se acercaron así al pasado dictatorial de un modo más lúdico, experimental y hasta crítico con ciertos aspectos de ese pasado pero también con las políticas de memoria del presente (incluidas las del kirchnerismo); en una palabra, de una manera más irreverente, en comparación con las producciones artísticas aparecidas en las décadas previas.

Las nuevas generaciones escriben asumiendo una herencia, no solo la de la “generación de los 70” sino también la de la memoria del terrorismo de Estado y la de los discursos extensamente contruidos a lo largo de los treinta años que la preceden. Pero ese legado es a su vez transformado en el mismo proceso de apropiación, objetando algunas narrativas ya caducas de la memoria colectiva, parodiándolas, jugando con ellas. Si el gesto lúdico y la ironía ingresan en estas nuevas escrituras, no obstante, no es este un gesto dirigido hacia la desaparición, hacia el horror y mucho menos hacia el dolor que todavía hoy producen las pérdidas, sino hacia ciertas estrategias del recuerdo que se han cristalizado con los años y que ya no interpelan a los más jóvenes. De allí la necesidad de buscar nuevos lenguajes y nuevos medios para interrogar el pasado desde las preguntas e inquietudes del presente.

Diálogos y deudas

Este libro y las discusiones y problemas que abarca se reconocen en deuda con una extensa bibliografía sobre el tema. No podríamos mencionar todos los estudios que alimentaron nuestras investigaciones. Pero tampoco podemos dejar de reconocer el trabajo de colegas con los que este volumen dialoga.

La figura del “desaparecido” en el arte y la literatura ha sido el foco de investigaciones de diversa índole. En 1984, tan solo meses después de concluida la dictadura, Saúl Sosnowski invitó a un grupo de intelectuales a la Universidad de Maryland a discutir los efectos de la dictadura en la cultura y la vida de la recién re-estrenada democracia. *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino*, que Eudeba reeditó en 2014, reúne esas intervenciones en un campo académico (el de los estudios latinoamericanos) que desde entonces se ocupará casi obsesivamente de la relación entre cultura y política durante ese período histórico en Argentina. Asimismo, en 1987, tan solo cuatro años después de terminada la dictadura militar, Daniel Balderston compiló un libro escueto en tamaño pero cuyos artículos —de autores como Francine Masiello y Tulio Halperin Donghi— dejaron una

fuerte impronta en el modo de leer la producción cultural durante el llamado “Proceso de Reorganización Nacional”, tanto es así que Eudeba también lo reedita en 2014, esta vez con prólogo de Andrés Avellaneda. En un artículo del volumen, por ejemplo, Beatriz Sarlo valoraba las diversas perspectivas y el entramado de discursos que conforman los textos literarios opuestos, formalmente, al discurso monológico del autoritarismo. Las ficciones escritas en dictadura, sugiere Sarlo, se presentan como versiones de una totalidad que no puede completarse y se caracterizan por una doble pregunta: por la historia que cuentan y por los modos de contar esa historia. Esta condición autorreflexiva de la literatura también aparece fuertemente en las obras de nuestro corpus.

Más adelante, a mediados de los años noventa, dos libros de Fernando Reati, *Nombrar lo innombrable* (1992) y *Memoria colectiva y políticas del olvido* (1997, coeditado con Adriana Bergero) y una compilación de Ana María Barrenechea, *Archivos de la memoria* (2003), entre otros estudios, continuaron con la tarea de analizar los lazos entre violencia política y cultura pero esta vez en una cantidad de textos aparecidos en la inmediata posdictadura. El problema central de estos estudios, entonces, no es solo la representación (mimética o alegórica del presente dictatorial), sino la memoria. Varios artículos aparecidos en las revistas *Punto de Vista* y *Confinés* fueron también fundamentales para enriquecer esta línea de investigación respecto de la historia reciente. Artículos como los de Alejandro Kaufman en la primera de estas dos publicaciones, recopilados en el libro *La pregunta por lo acontecido* (2012) o los de Graciela Silvestri en la segunda se ocuparon de la figura del desaparecido desde un punto de vista más conceptual y filosófico. Más recientemente, publicaciones como *Anfibia*, *Afuera*, *Bazar Americano*, *El río sin orillas*, *Escritores del mundo*, *Kamchatka* u *Otra parte* contribuyeron en gran medida a actualizar las discusiones en torno a las políticas de memoria, el arte posdictatorial y los debates sobre el pasado durante la década kirchnerista.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar una serie de publicaciones aparecidas en el nuevo milenio que han profundizado en la relación entre desaparición, representación y memoria y que también dialogan con los trabajos de este volumen. En *¿Quién*

de nosotros escribirá el Facundo? (2001), José Luis de Diego se pregunta por el campo intelectual de los setenta y ochenta, y por el compromiso del escritor con su tiempo, un problema que atraviesa varios de nuestros artículos. Tanto *Alegorías de la derrota* (2000) de Idelber Avelar como *Actos melancólicos* (2007) de Christian Gundermann introducen, además, la perspectiva psicoanalítica y la dicotomía freudiana de duelo y melancolía para leer los textos de la posdictadura. Al problema de la memoria de los desaparecidos se suma así la cuestión del trauma en aquellos que sobrevivieron la dictadura y las formas en que la cultura se hace cargo de esa tensión. En *Traiciones* (2007), Ana Longoni discute la figura del traidor en algunos relatos de la posdictadura y los estigmas con los que tienen que vivir los sobrevivientes (los desaparecidos aparecidos), en particular las mujeres, en democracia. Al igual que Longoni, Miguel Dalmaroni analiza la “literatura de la desaparición” en *La palabra justa* (2004), y además discute el rol de la crítica literaria en relación a esos textos.

Asimismo, *El pasado que miramos* (de Claudia Feld y Jessica SITES Mor, 2009), *Los desaparecidos en la Argentina* (Emilio Crenzel, 2010) y *Cómo sucedieron estas cosas* (José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, 2015) discuten la figura del desaparecido en las artes visuales. En los últimos años también se han dado a conocer una serie de trabajos de fotografía artística que buscan “retratar la ausencia” y que son analizados en libros como *Memorias fotográficas* (Fortuny, 2014), *Políticas de la memoria y de la imagen* (García, 2011) o en compilaciones como *Instantáneas de la memoria* (Blejmar, Fortuny y García, 2013). Algunos trabajos –los editados en *Pretérito indefinido* (Macón y Solana, 2015), por ejemplo– introducen además preguntas al fenómeno de la desaparición desde campos relativamente nuevos, como el de los afectos. No podemos, además, dejar de señalar los aportes que han hecho los trabajos de Ludmila Da Silva Catela (2001), Pilar Calveiro (2004), Gabriel Gatti (2008) y Estela Schindel (2012) para entender la figura del desaparecido desde las ciencias sociales y que han constituido lecturas casi obligadas de los autores de este volumen. Por último, habría que mencionar los excelentes materiales producidos a partir del 2006 por el programa “Educación y Memoria” del Ministerio de Educación, destinados a escuelas e Institutos de Formación Docente de todo el país.

En cuanto a la figura de los “hijos”, este libro también se reconoce en deuda con investigaciones previas sobre la transmisión intergeneracional del trauma en Argentina. Entre esos trabajos podemos mencionar los de Sergio Guelerman (2001), Elizabeth Jelin y Susana Kaufman (2006), Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga (2006), Beatriz Sarlo (2004), Ana Amado (2005), Amado y Nora Domínguez (2004), Elsa Drucaroff (2011) y Ana Ros (2012), así como también los textos e intervenciones artístico-políticas del Colectivo de hijos (Cdh). Por último, los artículos reunidos en la última sección del libro en torno a los “combatientes” de Malvinas dialogan con estudios sobre esta figura elaborados desde la perspectiva de la historia (los varios libros de Federico Lorenz, por ejemplo; Vezzetti, 2003), la literatura (Gamerro, 2016; Kohan, 2014; Vitullo, 2012) y el testimonio (Kon, 1982; Speranza y Cittadini, 1997).

Además de las discusiones que nuestros artículos establecen con estudios locales sobre las tres figuras que nos ocupan, una de las contribuciones de este volumen es la de poner en diálogo estas investigaciones con marcos teóricos y conceptos acuñados fuera de la Argentina tales como “posmemoria” (Hirsch, 1997), “memoria multidireccional” (Rothberg, 2004), “memoria prostética” (Landsberg, 2004), “espectralidad” (Blanco y Peeren, 2013) y la teoría *queer*. Muchos de los autores de este volumen trabajan en instituciones europeas o norteamericanas, por lo que sus investigaciones se alimentan de estos intercambios. Una pregunta que nos interesa discutir es entonces en qué medida estos marcos ayudan u obstruyen la posibilidad de pensar en casos locales de muerte incierta, orfandad política y experiencias bélicas.

Desaparecidos, hijos y combatientes

La primera sección del libro se inaugura con ensayos que se ocupan de pensar la figura del desaparecido en el arte y la literatura del nuevo milenio. ¿Qué estrategias de representación han ayudado a interrogar esta figura que ha generado –en palabras de Gabriel Gatti– una “catástrofe de sentido” y ha hecho estallar en

mil pedazos los modos y las palabras que hasta entonces nos acompañaban para pensar o representar la subjetividad y las diferentes formas de estar en el mundo?

En particular, los textos reunidos en esta sección identifican las distintas figuras que los escritores y artistas del nuevo milenio han utilizado para referirse a la compleja naturaleza del desaparecido: sombras, monstruos, siluetas y fantasmas, todas aunadas bajo el común denominador de “lo espectral”. En los artículos de este volumen lo espectral aparece tematizado en las referencias a la casa embrujada de la Princesa Montonera (Vaisman), a la visión del padre muerto en el departamento del protagonista de la novela de Ernesto Semán, a los chicos desaparecidos “que vuelven” en el escalofriante relato de Mariana Enríquez (Mandolessi), a las siluetas borrosas de Zout (Kohan), o a las que los usuarios suben en cada aniversario del 24 de marzo a Facebook (Sosa). Otros relatos e imágenes donde lo espectral juega un rol preponderante son las fotografías de Lucila Quieto (y sus similitudes con la “fotografía de espíritus” del siglo XIX), los espacios fantasmagóricos de las películas de Jonathan Perel, o la lectura de la ESMA como un espacio donde se percibe actividad paranormal (Pola Oloixarac). En todos estos ejemplos lo espectral es también lo siniestro, lo que nos acecha (“haunt us”) desde una dimensión a la vez familiar y desconocida. En sintonía con la sugerencia que Jacques Derrida hace en *Espectros de Marx*, estos textos insisten en que los fantasmas que están entre nosotros no deben ser expulsados del mundo de los vivos sino que somos nosotros, en todo caso, los que debemos aprender oportunamente a vivir con ellos. Como explican María Pilar Blanco y Esther Peeren (2013: 12), los fantasmas son los que llegan del pasado buscando establecer una relación ética con el presente; fantasmas que son a la vez síntoma del trauma y metáfora de una herida todavía abierta.

La sección se abre con “Recordar desde lejos” de Sylvia Molloy. En su artículo Molloy explora la experiencia de retornar al país (sea en condición de exiliado político o en la del expatriado por elección) y de confrontarse con la fantasmática inscripción de la desaparición en la ciudad. Molloy narra múltiples regresos al

país de origen, tanto desde su propia experiencia como desde la de otros escritores –Edgardo Cozarinsky, Tununa Mercado, Ernesto Semán–, cuyos textos entrelazan lo autobiográfico y lo ficcional, así como el carácter individual y colectivo de la pérdida.

Silvana Mandolessi discute en su artículo la temporalidad paradójica de la desaparición. Sostiene Mandolessi que la desaparición es una tecnología que afecta la concepción lineal y distintiva del tiempo, difuminando los límites entre pasado, presente y futuro, y que como tal, nos solicita pensar una temporalidad alternativa a la que proponen el discurso histórico o las teorías del trauma. Después de explorar la “espectralidad” como un concepto privilegiado para capturar esta temporalidad alternativa, el artículo investiga la noción de tiempo en una serie de novelas posdictatoriales, incluidas las de Félix Bruzzone, Mariana Enriquez y Sergio Chejfec.

En su texto, Martín Kohan analiza las fotografías de Helen Zout que componen la muestra *Huellas de desapariciones*, y los sugerentes modos en que este trabajo evoca el carácter fantasmagórico de la desaparición. Si, por un lado, la fotografía se sitúa en una posición liminal entre la vida y la muerte, entre lo que *aún es* y lo que *ya no es*, por otro es confrontada con la evidencia de que no es posible fotografiar un fantasma, un espíritu, un alma. “Tampoco a lo ni vivo ni muerto. Tampoco a los desaparecidos”. En el espacio que media entre la imposibilidad de la representación y las “imágenes pese a todo” (Didi-Huberman), Kohan observa cada una de las fotografías de la muestra, e identifica los recursos que Zout utiliza –juegos de luces y sombras, cámara movida y fuera de foco– para retratar la presencia de la ausencia.

En su artículo “En busca del plesiosaurio”, Kirsten Mahlke elige centrarse en un libro poco estudiado, la novela *El lago* de Paola Kaufmann. Aquí ambas autoras recurren a la figura del monstruo, en lugar de la del fantasma, para pensar la desaparición. Como afirma Mahlke, el monstruo en la novela de Kaufmann no funciona como metáfora (la pregunta no es qué significa el monstruo en el relato) sino como un prisma retórico a través del cual todo aquello que está clasificado y es identificado se refracta en un espectro de

posibilidades inciertas. La introducción de la desaparición forzada como modalidad represiva transforma radicalmente la percepción global de los hechos y la percepción de sí mismos de narradores y protagonistas, alterando desde lo narrativo las categorías de temporalidad e identificación.

Laura Alonso y Rodrigo Marcó del Pont dedican su trabajo a la obra de teatro *La Iliada*, una creación colectiva de César Brie y el Teatro de los Andes. Con particular atención a los procedimientos de reescritura e intertextualidad, Alonso y Marcó del Pont interrogan las conexiones entre el texto clásico y esta versión, tales como la continua preocupación por el destino de los cuerpos o la importancia asignada al ritual funerario en la Antigüedad, y la resonancia que esto adquiere en el contexto de los países latinoamericanos asolados por la desaparición forzada. Marcó y Alonso analizan detalladamente los procedimientos concretos utilizados en esta obra para darle forma a la figura de los desaparecidos, así como la manera en que esta poética encarna las preocupaciones políticas, ideológicas y estéticas del Teatro de los Andes.

En “Filiaciones virales”, Cecilia Sosa analiza la campaña digital que el 24 de marzo de 2010 acompañó las manifestaciones tradicionales del aniversario del golpe. Ese día, cientos de usuarios de Facebook removieron sus fotos de perfil, dejando el espacio vacío en señal de resistencia en nombre de los “desaparecidos”. Sosa conecta esos perfiles “ausentes” con las figuras ingravidas del *Siluetazo* e interroga en qué medida esta acción podría sugerir un “sistema de filiación alternativo” en el que la pérdida no se circunscribe a la familia de las víctimas sino que se expande a una “familia ampliada” que comparte el duelo antes confinado al círculo íntimo de los ausentes. Este artículo se inscribe en los debates actuales sobre el impacto de los medios digitales en la formación de la memoria colectiva, debates que van desde el análisis de la web como espacio de duelo (Grief Forums, Online Memorials, etc.) a la reconceptualización de nociones claves (entre ellos el de mediación, archivo o la distinción entre memoria individual y colectiva) puesta en juego por la ecología digital.

La segunda sección del libro incluye textos dedicados a pensar las narrativas de las “nuevas generaciones” de la posdictadura, un

corpus que emerge de manera clara y contundente en el actual milenio. No tan evidentes como esta emergencia resultan las nociones de “hijos”, “segunda generación” e incluso la de “generación”, a las que se suele recurrir para abordar estas producciones. Como advierte Ernesto Semán en su artículo, “[u]na primera precaución sobre el efecto de agrupar una serie variada de textos sobre la década del 70 bajo el título de ‘literatura de hijos’ es el riesgo de aplanar experiencias literarias y de vida muy disímiles entre sí, bajo el mínimo común denominador de la condición de hijos de víctimas de la dictadura”. Semán propone leer estas obras no como producto de los avances en la búsqueda de verdad y justicia ni como contribución a esta, sino *contra* la memoria, entendida como liturgia de la desaparición. Para el autor de *Un bravo piloto de la nueva China* (2008), la literatura ofrece la posibilidad de dejar de ser hijos de la historia para pasar a ser padres de la propia escritura.

En su análisis de dos textos “posmemoriales” (*Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Perez y *Los topos* de Félix Bruzzone), Rike Bolte explora las variantes de representación del vacío y el silencio producto de la ausencia por *de-presentación* forzada. En el primero, Bolte encuentra en el uso de un signo tipográfico —el asterisco— la clave de un sistema de cifrado que en sus desplazamientos, borraduras e irregularidades antidiagéticas busca dar cuenta de la desaparición en términos no testimoniales. Mientras que en la novela de Bruzzone, es la nieve la que funciona como “médium inorgánico de la desaparición”. En el paisaje níveo de su último destino, el protagonista consume su particular identificación con los ausentes. Ambos textos aplican así estrategias desorientadoras que, en su deriva, atentan contra los mandatos heredados de la identidad y la memoria.

Noa Vaisman retoma el debate abierto en 2004 por Beatriz Sarlo acerca de la aplicabilidad del concepto de posmemoria para el caso argentino. De acuerdo con Vaisman, la desaparición de la generación de los padres dificulta el uso de este término, ya que la reconstrucción que emprenden sus hijos presenta particularidades que la distinguen de la posmemoria. La memoria que ejercen los descendientes de las víctimas de la dictadura argentina es,

en cambio, para Vaisman, una *memoria desaparecida*, “una memoria construida en torno a un núcleo ausente y a una presencia fantasmal”, que se estructura no a partir de un trauma transmitido por los padres sino en torno a un vacío. Vaisman rastrea las cualidades de esta memoria en el film *M* de Nicolás Prividera y en *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Perez y sostiene que ambos componen una memoria de la ausencia que no puede más que ser escurridiza, debido a la propia naturaleza de la desaparición.

En su artículo, Jordana Blejmar analiza la narrativa de Félix Bruzzone, con particular atención a *Las chanchas* (2014), y sostiene que su literatura ha experimentado una transformación radical en los últimos años en cuanto al vínculo que establecen sus libros tanto con la historia argentina como con su condición de hijo de desaparecidos. Si en sus primeros relatos el material autobiográfico es evidente y las tramas son lúdicas, surreales pero verosímiles, con *Las chanchas* Bruzzone se despoja de toda referencia explícita tanto a la dictadura como a su biografía y transporta sus personajes a un universo semi-fantástico. “Sin embargo esta es todavía una historia de secuestros, víctimas, victimarios, niños perdidos y marchas por la Verdad y la Justicia”. Lo interesante, concluye Blejmar, es que tópicos, personajes y lugares recurrentes en las ficciones posdictatoriales son de-familiarizados en esta “autoficción no referencial” y “presentados al lector como si leyéramos sobre el pasado dictatorial por primera vez”. Bruzzone logra así renovar el género “narrativas de la dictadura” y ofrece una suerte de testimonio novelado de la memoria de esos años que no recurre a ninguno de los elementos, vocabularios o estrategias que normalmente identificamos con ese registro discursivo.

Karen Saban propone una lectura de *Historietas × la identidad*, un proyecto de Abuelas de Plaza de Mayo donde escritores, artistas del cómic y familiares de desaparecidos colaboran para contar distintas historias en torno a la búsqueda de niños desaparecidos. El cómic, sostiene Saban, ha sido frecuentemente acusado de ser “un arte amnésico ya sea por el carácter efímero al que lo condena el mercado, por la carencia de legitimación cultural o por la percepción infantil del medio”. No obstante en los últimos años ha producido

grandes obras testimoniales o semi-autobiográficas como *Maus* o *Persépolis*, que además se ocupan, como el proyecto de Abuelas, de historias de transmisión intergeneracional del trauma. Saban realiza un exhaustivo análisis de los procedimientos formales de estas historietas en su función memorialística, y sostiene que contribuyen a la búsqueda concreta de los niños desaparecidos, ahora adultos, y ofrecen una forma original de “historiar la memoria” al poner en diálogo memoria colectiva y memoria personal, narradas ambas “con recursos lacónicos y de alta iconicidad”.

El artículo de Geoffrey Maguire se ocupa de un medio —el cine— que ha sido elegido recientemente por varios miembros de las “segundas generaciones” para renovar los discursos de memoria y reconfigurar las reglas de la autobiografía en relatos sobre la última dictadura militar. Pero si en general los críticos se han detenido en estudiar estas transformaciones en los así llamados documentales subjetivos de la posdictadura, Maguire elige centrarse en una autoficción cinematográfica, *Infancia clandestina* (Ávila, 2011), para leer desde allí los lazos entre historia y biografía, ficción y política. Maguire sostiene que, a contrapelo de la tendencia en los estudios culturales de no considerar a la niñez como agente político, “tanto el cine argentino como el latinoamericano en general han empezado a centrar la atención en el protagonista infantil como una manera de interrogar una amplia gama de preocupaciones sociales y políticas”. La película de Ávila es un buen ejemplo de esa tendencia. Además, las secuencias animadas del film destruyen la ilusión de una referencialidad objetiva no para infantilizar la mirada sobre la historia sino para “confirmar el potencial del niño como la fuente de otra perspectiva” sobre el pasado dictatorial.

Cierra la segunda sección una lectura de Javier Trímboli sobre *La guardería*, el documental de una hija de padre desaparecido, Virginia Croatto, que repasa la vida de las hijas e hijos de militantes montoneros que como ella pasaron un tiempo en una guardería infantil ubicada en La Habana durante la llamada contraofensiva. El autor se pregunta si esa experiencia “está del lado de la vida privada y, digamos, de sus cuidados y delicias, o del de la felicidad pública” asociada a la socialización de los hijos que era moneda corriente

entre los militantes de esa época. También si fue una “cosa buena” de la Historia o una “cosa buena” contra la Historia, resguardada de sus inclemencias. En diálogo con Hannah Arendt y Paul Valéry, pero también con Cortázar, Fogwill y Walsh, todas referencias que la película de Croatto propone, explícita o implícitamente, Trímboli revisita una experiencia infantil vivida con la promesa de una revolución inminente que fue reemplazada por el horror de los campos; una experiencia que la cámara de la directora reconstruye evitando todo juicio moral y atendiendo a la mirada subjetiva de los protagonistas, pero sin dejar de entrever lo que de político hubo en las decisiones personales de los padres que confiaron en ese “refugio” de la Historia para sus hijos.

Finalmente, la tercera sección del libro incluye textos e imágenes sobre la Guerra de Malvinas, con particular foco en los modos en que los ex combatientes fueron nombrados por la cultura posdictatorial: “chicos de la guerra”, “veteranos”, “héros”, “locos de la bandera”.

La sección se abre con “Sombras de luz, paisajes y cuerpos posfotográficos en la Argentina contemporánea”, de Jens Andermann. Andermann se concentra en la monumental obra de Juan Travnik, particularmente en el libro *Malvinas: retratos y paisajes de guerra* (2008), una colección de retratos de ex combatientes complementada por imágenes de paisajes malvinenses. De acuerdo a Andermann, desde su mismo título Travnik alude a la extensa tradición pictórica en América Latina que reúne rostro/paisaje aunque desde un desplazamiento doble que reinscribe como herida la articulación que definía el género: la imposibilidad de suturar “país” y “paisanos” según la tradición genérica, la cual en consecuencia es forzada a revelar, en su actualización fracasada, un problema de ciudadanía. En diálogo con Azoulay, Andermann explora el tipo de comunidad que adquiere existencia en el contrato fotográfico: a diferencia del pacto civil jurídico-político, el contrato fotográfico nos invita a entrar en *una comunidad de gobernados sin soberano*. Y es por esa relación de diferencia respecto de la construcción moderna de ciudadanía políticas sujetas a la decisión soberana que la fotografía pasa a ser desde temprano depositaria de lo que Azoulay llama “reclamos de

emergencia”. “¿De qué orden son entonces los reclamos de emergencia de las fotografías de Travník?” se pregunta Andermann, interviniendo críticamente en el silencio desde el que esas imágenes nos interpelan.

Patricio Pron relata en su artículo la génesis de su novela sobre Malvinas, *Una puta mierda* (2007), y reflexiona acerca de la experiencia infantil de la guerra desde la particular mirada de los miembros de su generación. Según Pron, esta perspectiva privilegió una percepción fragmentaria y en cierto modo fantástica de la guerra, que se retoma en su novela, alejándola tanto de los estereotipos cristalizados para narrar Malvinas como de los promovidos por el discurso nacionalista. Si Malvinas fue una ficción desde el inicio, la mejor forma de intervenir en los debates, afirma el autor, es escribir “otra” ficción, entendida esa otredad en dos sentidos: como agregado y como diferenciación cualitativa.

Por último, Victoria Torres investiga cómo la guerra de Malvinas es representada en la literatura infantil y juvenil contemporánea. Torres se concentra en dos novelas para niños y tres novelas juveniles. El análisis destaca cómo la novela infantil, despojada y parca, se aleja de las tres líneas “que prácticamente han marcado la totalidad de las narrativas de Malvinas: la dramática, la farsesca y la maniquea”. En contraposición, las novelas juveniles no optan por el relato escueto sino por la proliferación de relatos, proliferación que intenta poner en escena todos los puntos de vista posibles acerca de la guerra, pero que al mismo tiempo deja lugar para voces anómalas, que abren estos textos a nuevos sentidos. En su análisis, Torres desestima el prejuicio de que estas novelas serían un material “menor” por estar dedicadas a un público de niños o adolescentes, y en la elección del corpus nos invita a discutir los modos en que la experiencia de un pasado cada vez menos reciente será transmitida en obras pensadas para interpelar a las futuras generaciones.

Para finalizar quisiéramos agradecer a quienes hicieron posible este libro. Su apoyo ha sido, además, esencial en nuestras investigaciones sobre estos temas. A Kirsten Mahlke, directora del proyecto “Narrativas del terror y la desaparición: dimensiones fantásticas de la memoria colectiva argentina”, financiado por el

Consejo Europeo de Investigación y con sede en la Universidad de Konstanz, y a nuestras compañeras del proyecto: Estela Schindel, Liliana Feierstein y Rosario Figari Layús. A todos los participantes del congreso “New Poetics of Disappearance: Literature, Violence and Memory”, que dio origen a este libro. Al Centre for the Study of Cultural Memory en Londres, en particular a su directora, Katia Pizzi. Al Referat für Gleichstellung und Familienförderung de la Universidad de Konstanz. A nuestros editores. A Saúl Sosnowski, por acceder generosamente a escribir el prólogo. A los artistas y escritores cuyas obras se discuten en este texto. A nuestras familias, en especial a nuestros hijos Luca, Emilia, Juan Cruz, Manel, Valentina, Tilo y Nora, con el anhelo de que este libro y nuestro trabajo cotidiano contribuyan a legarles un mundo sin guerras ni desapariciones.

Bibliografía

- Amado, Ana. “Escenas de post-memoria”, en *Confines*, 16, Buenos Aires, 2005.
- Amado, Ana y Domínguez, Nora (eds.). *Lazos de familia: Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2000.
- Balderston, Daniel. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987.
- Barrenechea, Ana María (comp.). *Archivos de la memoria*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2003.
- Bergero, Adriana y Reati, Fernando (eds.). *Memoria colectiva y políticas del olvido*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1997.
- Blanco, María del Pilar y Peeren, Esther. *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Londres: Bloomsbury, 2013.
- Blejmar, Jordana, Fortuny, Natalia y García, Luis Ignacio (eds.). *Instantáneas de la memoria: Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería, 2013.

- Burucúa, José Emilio y Kwiatkowski, Nicolás. *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz, 2014.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2004.
- Crenzel, Emilio (ed.). *Los desaparecidos en la Argentina: Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblos, 2010.
- Dalmaroni, Miguel. *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Buenos Aires: Melusina, 2004.
- Da Silva Catela, Ludmila. *No habrá flores en la tumba del pasado: La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 2001.
- De Diego, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 2001.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (eds.). *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Fortuny, Natalia. *Memorias fotográficas: Imagen y dictadura en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: La luminosa, 2014.
- Gamerro, Carlos. *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.
- García, Luis Ignacio. *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una realidad político-cultural*. Santiago: Universidad de Chile, 2011.
- Gatti, Gabriel. *Identidades desaparecidas: Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Eduntref, 2008.
- Guelerman, Sergio. *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*. Buenos Aires: Norma, 2001.
- Gundermann, Christian. *Actos melancólicos: Formas de resistencia en la posdictadura argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts, y Londres: Harvard University Press, 1997.

- Jelin, Elizabeth y Kaufman, Susana G. (eds.). *Subjetividades y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- Kaufman, Alejandro. *La pregunta por lo acontecido. Ensayos de anamnesis en el presente argentino*. Lanús: Ediciones La Cebra, 2012.
- Kohan, Martín. *El país de la guerra*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2014.
- Kon, Daniel. *Los chicos de la guerra: Hablan los soldados que estuvieron en Malvinas*. Buenos Aires: Galerna, 1982.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press, 2004.
- Longoni, Ana. *Traiciones: La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- Macón, Cecilia y Solana, Mariela (eds.). *Preterito Indefinido: Afectos y emociones en las aproximaciones del pasado*. Buenos Aires: Título, 2015.
- Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto. *Memorias en montaje: Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2006.
- Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable: Violencia política y novela argentina 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa, 1992.
- Ros, Ana. *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonisation*. California: Stanford University Press, 2009.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Schindel, Estela. *La desaparición a diario: Sociedad, prensa y dictadura (1975-1978)*. Villa María: Eduvim, 2012.
- Silvestri, Graciela. "El arte en los límites de la representación", en *Punto de Vista*, año XXIII, N°68, abril, 2000.
- Sosnowski, Saúl. *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 1984.
- Speranza, Graciela y Cittadini, Fernando. *Partes de guerra: Malvinas 1982*. Barcelona: Edhasa, 1997.

JORDANA BLEJMAR, SILVANA MANDOLESSI Y MARIANA EVA PEREZ

Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente: Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Vitullo, Julieta. *Islas imaginadas: La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.



1. Figuras espectrales





Recordar desde lejos: el trabajo de una cita fantasmal

Sylvia Molloy



Le diré que frente al desaparecido en tanto ente como tal, es una incógnita, mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene identidad. No está muerto ni vivo... está desaparecido.

General Jorge Rafael Videla, entrevista televisiva, 1979.

La escritura, escribir, sería para mí eso: levantar el manto de las cosas, rescatarlas de su silencio y dejarlas decir.
Tununa Mercado, *Narrar después* (2003: 139).

I.

En noviembre de 1983 volví a Buenos Aires a visitar a mi madre, como hacía habitualmente una vez al año. Fue un regreso muy distinto de los anteriores: el infame *Proceso* había terminado y Alfonsín había ganado las elecciones como el primer presidente de la posdictadura. Dos cosas sobresalían en mi memoria que hacían que el viaje fuera diferente. Una era la ausencia de soldados con armas en el aeropuerto. La otra, lo recuerdo muy claramente, fue ver a través de la ventanilla del taxi que me llevaba a la ciudad las paredes de muchos edificios a lo largo de la avenida Callao empapelados con siluetas. Toda la superficie disponible, o al menos eso parecía, estaba cubierta por perfiles de cuerpos humanos dibujados sobre gruesos papeles

blancos; no había fotografías que los identificaran visualmente, solo nombres y fechas indicando el momento y el lugar en que la persona había sido vista por última vez. El impacto visual de estos fantasmas de papel fue enorme, tan grande, de hecho, que recuerdo haber vuelto a esas paredes la tarde siguiente, para observar las figuras de cerca: parecían figuras policiales en una investigación criminal, solo que en este caso la policía misma, o alguna versión de ella, era el asesino; recorrí los nombres y las fechas con el persistente temor de encontrarme con un nombre que conocía; me odié a mí misma por embarcarme en una especie de turismo macabro y, al mismo tiempo, me resultaba imposible no hacerlo. Muchos de mis amigos y conocidos en Buenos Aires parecían menos impresionados que yo por esas figuras. Para ellos había sido una experiencia cotidiana, una experiencia que, o bien habían ignorado, o habían tenido que soportar: para mí, en cambio, resultaba un recordatorio flagrante de aquello que me había ahorrado. Como dije, no recuerdo mucho más de este viaje excepto una sensación generalizada de alivio a mi alrededor, de alegría muda quizás, pero sutil, o al menos así lo recuerdo. Detecté cierta urgencia en algunos, como si dijeran “sigamos con nuestras vidas”, expresa o implícita, que tocó en mí una fibra sensible mientras todavía estaba lidiando con estas siluetas mudas en las paredes de la ciudad. Recuerdo a alguien criticando a las Madres de Plaza de Mayo por su incesante actividad, e insistiendo que “deberíamos mirar hacia adelante en lugar de hacia atrás”. Recuerdo mi sensación de impotencia en medio de estas discusiones, sabiendo demasiado bien que cualquier disenso o duda que pudiera plantear sería (legítimamente) contrarrestada con un “vos no lo viviste”. Y de hecho así era. Parte de mi impotencia tenía su origen, imagino, en que me asignaran el rol de una extranjera: no había sido testigo de la desaparición, no tenía derecho por lo tanto a determinar la magnitud y el alcance del duelo. Me sentía culpable.

II.

Un año después regresé a la Argentina, esta vez para un entierro, el de mi madre. Hubo una ceremonia, luego, algunos miembros de

la familia y yo nos reunimos en el cementerio donde iba a ser cremada. Para que la cremación pudiera llevarse a cabo debían llenarse formularios y pruebas de parentesco. Firmé, en calidad de hija. Se necesitaba la firma de otro familiar cercano y un primo mayor se ofreció. Era miembro de las fuerzas armadas, alguien a quien mi madre despreciaba y con quien yo había tenido escaso contacto. Más tarde, encontraría su nombre prominentemente exhibido en una lista de HIJOS en que se denunciaba su participación, o al menos su aprobación tácita, en relación con numerosas desapariciones que habían ocurrido cuando era *interventor* de facto en una provincia argentina. Retrospectivamente, no puedo evitar pensar en la ironía de la situación, el hombre ratificando, con su firma, una nueva desaparición.

Uso esta palabra deliberadamente para nombrar los restos de mi madre, totalmente consciente de lo problemática que puede resultar esta aplicación. De hecho, en otro contexto, Nelly Richard ha señalado cómo la “contra-apropiación” del término debilita su sentido: “al retirarla del universo conmemorativo que identificaba a las víctimas del régimen militar, desmovilizó repentinamente sus conexiones emblemáticas con la memoria de la post-dictadura” (Richard, 2010: 10-11). Argumentaría que, aunque los restos de mi madre no fueron desaparecidos por razones políticas, se podría decir que la desaparición política permeaba el ambiente, afectando todas las vidas —la suya, la de su familia, la mía— de modos inesperados. En esto no me diferencio, sugeriría, de la amplia mayoría de mis compatriotas. Estrictamente hablando, no todos tienen un *desaparecido* en su familia. Sin embargo todos conocieron a alguien, vieron a alguien, escucharon a alguien, se cruzaron con alguien que desapareció: la desaparición política —por más que muchos argentinos no quieran aceptar el hecho— nos tocó a todos. Afirmaría incluso que, nos guste o no, la desaparición política nos ha contaminado a todos, como una vergonzosa enfermedad que preferiríamos ignorar y que sin embargo nos acecha tenazmente.

Mientras llevaba la urna con las cenizas de mi madre me sentí desolada. En un gesto llamativo, no propio de ella, mi madre había

dejado escrito de forma muy detallada que deseaba que sus cenizas se esparcieran en el Río de la Plata, un deseo difícil de honrar en cualquier momento, pero que ahora, después del fin de la dictadura, cuando corrían rumores sobre los vuelos de la muerte sobre el río, era un deseo que no estaba preparada para cumplir. Otra prima —la única integrante de la familia que yo sentía cercana, una mujer cuya militancia política era mal vista por el resto de nuestra familia conservadora y que se había ocupado mucho de mi madre— se ofreció a ayudar, sugiriendo que dejáramos la urna provisoriamente en la bóveda de la familia de su padre. Acepté agradecida esta fúnebre hospitalidad y pusimos la urna allí de contrabando, luego de que mi prima me convenciera de que hacerlo a través de los canales oficiales sería una pesadilla legal, especialmente en ese momento. Y así regresé a los Estados Unidos, confiada en que mi madre estaba a salvo, al menos por un tiempo. Un año después, cuando volví para ocuparme de algunos arreglos finales, me encontré con un caos. Sin que los más allegados lo supieran, mi prima había vendido la bóveda de su padre y se había ido del país con el dinero que pensaba destinar a una causa política. Nadie sabía dónde estaba, ni tampoco a dónde habían ido a parar los restos de los muertos, mucho menos los de mi madre, dado que su nombre ni siquiera figuraba en la lista oficial del cementerio. “No hay nadie con ese nombre, señora”, me dijeron. Mi madre carecía de nombre: sentí que me habían robado una parte de mi pasado.

Un tiempo después, luego de muchas preguntas, llamados telefónicos, y meticulosas averiguaciones, descubrí que antes de vender la bóveda, mi prima había rescatado a tres de sus residentes —¿tal vez aquellos que le eran más cercanos?— dándole a sus restos entierro permanente en otro cementerio. Mi madre era uno de ellos; encontré su tumba, no la tumba fluvial que ella había deseado pero una tumba al fin de cuentas. Mi búsqueda, a diferencia de la búsqueda de tantos desaparecidos políticos, había llegado a término.

Tengo plena conciencia de que los incidentes —mi regreso en 1983 a las fantasmales figuras de los desaparecidos en las paredes de la ciudad, y mi regreso un año después cuando me enteré de

que los restos de mi madre habían desaparecido de la bóveda deshabitada— son de muy distinta naturaleza. Sin embargo —debido a la militancia política de mi prima, a la inseguridad general que se respiraba en esa ciudad que no se había recuperado del todo—, esos eventos permanecen, para mí, inevitablemente ligados. Mentalmente adjudiqué repercusión política a una pérdida personal y contaminé la desaparición colectiva con un recuerdo personal: la maniobra es algo tramposa pero no carece completamente de sentido como forma de conmemoración. En mi mente las cenizas de mi madre de pronto pasaron a ser parte de una pérdida compartida: pérdida de amigos, de conocidos, de un país tal como yo lo recordaba. Escribí una novela, *El común olvido*, en la que el protagonista regresa a mediados de los ochenta al país que había dejado de niño, llevando las cenizas de su madre para enterrarlas y las pierde. Todo lo que le queda, entonces, son vagos recuerdos de un pasado predictatorial para recomponer el rompecabezas. Como yo, pierde las cenizas. Pero a diferencia de lo que me sucedió a mí, mi personaje nunca las recupera.

Me fui de Argentina antes del *Proceso*, pocos meses antes del golpe militar de 1966. Mi partida no fue motivada por el golpe, por lo menos no directamente. Mi exilio no fue político, aunque afirmaré que con el tiempo se volvió político, como ocurrió con muchos que vivíamos en el exterior. Algunos volvíamos ocasionalmente al país “por razones familiares”, como dicen, aunque las familias, en la mayoría de los casos, estaban tan divididas ideológicamente que no era fácil sentirse en casa; cualquier intervención crítica chocaba inevitablemente con un irritado “se ve que vos no vivís aquí”.

Pero para muchos cuya decisión de irse del país había sido política, estos furtivos semi-regresos en los que se volvía por una semana o dos, manteniendo un perfil bajo y asegurándose de tener siempre consigo el documento de identidad, volviendo luego adonde sea que se vivía en el extranjero respirando hondo al despegar el avión de Ezeiza, sintiéndose algo culpables de irse una vez más; para muchos, digo, estos regresos no eran una posibilidad. Esta situación se intensificó, por supuesto, después de 1973. De ahí el

trabajo de la memoria a distancia, engañoso en el mejor de los casos, ya que para quien vive afuera y no regresa al país que dejó atrás, nada es más reconfortante que creer en la inmovilidad de los recuerdos. Uno piensa, o mejor, uno necesita pensar que nada ha cambiado; o que, si ha cambiado, uno tiene, como exiliado, conocimiento pleno de ese cambio, y puede, de alguna manera, controlarlo. Que esta creencia es una ilusión no la hace menos efectiva. La desaparición irresuelta es por lo tanto la mayor amenaza para esa memoria falaz. Desde la distancia se había postergado el trabajo de duelo; la desaparición confirmada, ahora, nos fuerza a confrontar el trauma y la pérdida. Desde lejos, uno vive, como dice Tununa Mercado, “en estado de memoria”, reconstruyendo un pasado-presente con recuerdos fantasmáticos que colman los vacíos. Este es el caso por lo menos hasta el momento en que el exiliado, entusiasmado e incorregible *memorator*, finalmente decide (o se le permite) volver para confrontar sus elucubraciones con lo que de veras queda. Quiero reflexionar sobre los retornos postdictatoriales de algunos de esos exiliados y sobre la forma en la que la presencia/ausencia de los desaparecidos juegan la una contra la otra en el momento del retorno. Dos escritores que escribieron en la temprana transición a la democracia me impactaron de manera especial en este sentido: Tununa Mercado (a quien ya mencioné) y Edgardo Cozarinsky. Uno de ellos, Mercado, que vivió en México desde 1973, vuelve a la Argentina en 1987 y publica, tres años más tarde, un relato sobre su retorno, *En estado de memoria*. El otro, Cozarinsky, publica su primer libro de ficción, *Vudú urbano*, en 1985 en España. La breve biografía que aparece en la contratapa del libro subraya deliberadamente su condición de desplazado: “Desde 1974 vive en París y, aunque viaja constantemente, nunca ha vuelto a su ciudad natal”. Cozarinsky no volvería de forma permanente (si es que la noción de permanencia puede aplicársele a Cozarinsky) hasta los años 90. La comparación entre ambos escritores es sugerente: uno de ellos, Mercado, retorna, luego tarda varios años en escribir un libro sobre su regreso y lo publica en Argentina. El otro, Cozarinsky, escribe un libro sobre su regreso (ficcional), lo publica afuera y solo entonces, varios años

después de haber fantaseado sobre volver a casa, retorna en persona. Ambas son crónicas escritas *en estado de memoria*, una como autobiografía, la otra como ficción, una serie de fantasmagóricas “postales”. En los dos libros la figura del *desaparecido* estimula y al mismo tiempo frustra el trabajo de memoria, aunque de modos diferentes en cada caso.

La locación –mejor dicho, el recuerdo de un espacio desde la distancia– es una de las principales preocupaciones de la gente que regresa. Lo sé por mi propia experiencia: una de las primeras cosas que hago, incluso ahora cuando regreso a Buenos Aires, es embarcarme en un recorrido por la ciudad, y especialmente por los lugares que me son familiares, no solo para asegurarme de que esos lugares están todavía allí y evocar la sociabilidad que practicaba en ellos, sino para efectuar una suerte de ceremonia de reconocimiento: naturalmente, soy yo quien estoy reconociendo esos lugares, pero ilusoriamente me gusta imaginar que soy a la vez reconocida por ellos. Algo similar ocurre con la memoria de Mercado, pero el reconocimiento es frustrado, o mejor dicho, es unilateral. Todo lo que ella reconoce es un vacío: a diferencia del poema de Hölderlin, nadie en la calle “da la bienvenida al caminante” y los rostros de los transeúntes no “resultan familiares”. Lo único que puede hacer en estas precisas y melancólicas exploraciones, o más bien, lo único que *debe* hacer, es conmemorar ausencias: “solo salí de la casa para tareas de reconocimiento: la calle donde viví, la calle donde mataron a Fulano, la calle donde vi por última vez a Mengano, la plaza donde levantaron a Perengano; Fulano, Mengano y Perengano, pobres sustitutos nominales que tiene la lengua española para no nombrar ni connotar” (Mercado, 1998 [1990]: 46).

Curiosamente, Mercado usa la expresión “tareas de reconocimiento”, cuya resonancia militar es innegable: incluso en este acto de rememoración, la tarea de reconocimiento y vigilancia del terreno, actividades típicamente militares, están, perversamente, presentes. Es interesante observar también cómo la *tarea* que asume porque debe hacerla –el sentido del deber está siempre presente en el término *tarea*– se carga de un simbolismo comunitario que resume el término *bito*:

Era el diario del que me fui, del que se fueron muchos, y en el que murieron otros tantos [...]; era el bar donde iban esos muertos y esos ausentes; y esa era la calle y la esquina donde yo esperaba, a diario, el colectivo para volver a mi casa y era, sobre todo, la esquina de la casa de Rodolfo Walsh, su propio edificio, al que yo solía ingresar también todos los días y al que ahora, tomada por la gran e instantánea recuperación, entraba solamente para marcar el hito de mi regreso a Buenos Aires (Mercado, 1998 [1990]: 120).

La palabra *hito* lleva esta tarea de reconocimiento fuera del ámbito individual al ámbito de lo simbólico. El *patbos* individual retrocede a un segundo plano al ganar importancia la noción de *hito*. *Hito* significa punto de referencia, mojón, señal conmemorativa, “*roadside* memorial”. Y para Mercado, la memoria del *desaparecido* funciona, de hecho, en los tres sentidos, permitiéndole hacer una pausa, efectuar el trabajo de duelo y finalmente aceptar que el reconocimiento por parte del otro es imposible porque no hay tal otro, solo un vacío que amenaza su propia realidad. El *hito* señala lo que una vez estuvo allí y ya no existe excepto en la memoria: como los epitafios de Paul de Man o las blancas siluetas vacías que vi colgando en las paredes de la ciudad en 1984, aguardan un narrador que, en su caminata por Buenos Aires las extraiga de su ausencia y les dé vida-en-la-escritura, el único tipo de vida al que pueden aspirar:

[S]i digo desenterrar, estoy hablando de un acto que acaso permite sacar el objeto del olvido pero sin conferirle necesariamente vida; si digo escarbar, estoy buscando al azar un objeto perdido que se insinúa pero solo se definirá en la medida de mi empeño por encontrarlo, pero si digo frotar, ejecuto la voluntad de la invocación, digo los tres deseos de rigor y ya estoy en la escritura, que sí, entonces, sería lo contrario de la melancolía (Mercado, 1994: 34).

Notablemente, esta cita proviene de un libro posterior de Mercado, *La letra de lo mínimo*, y no se refiere a su caminata por Buenos

Aires sino al acto de escritura. Notablemente, digo, porque si se reemplaza la palabra *objeto* por la palabra *persona* podría aplicarse al *desaparecido* cuya ausencia/presencia Mercado ve en cada esquina. Y quizás lo hace. El *desaparecido* es como el *objeto perdido* de la escritura: él o ella interpela al retornante, e implora ser nombrado.

III.

“El viaje sentimental” en *Vudú urbano* de Cozarinsky propone un regreso muy diferente a una Buenos Aires post-*Proceso*. Aunque basada en datos autobiográficos, la historia evita cualquier intento de identificación autor/narrador a través de un astuto uso de lo fantástico. Esta no es una autobiografía sino una anticipación fantástica producida por lo que Cabrera Infante, en su prefacio al libro, llama una “memoria ántuma” (lo opuesto de una memoria póstuma): “es decir, que se produce antes de que lo recordable se haga lo recordado y el mismo recuerdo recordado (en el sentido de grabado, inscrito) se muestra frágil, percedero” (1985: 12). El protagonista de Cozarinsky, que vive en París y está resuelto a quedarse allí —pensemos una vez más en la contratapa del libro que subraya el hecho de que el autor, “aunque un viajero frecuente, nunca ha vuelto a su país natal”— una noche encuentra que su mundo parisino se desliza hacia una Buenos Aires espectral adonde, no menos fantasmáticamente, se da cuenta de que ha regresado. Lejos de ser una *tarea de reconocimiento* como la que sistemáticamente efectúa Mercado, este retorno pesadillesco es más una sumersión en el caos. El protagonista se encuentra por azar con amigos y conocidos, entra y sale de distintos lugares, de pronto está en un automóvil, luego se encuentra en otro, se siente hostigado por las preguntas que le hacen sus amigos, por su frivolidad, y, más que nada, por la facilidad con la que parecen haber olvidado el pasado inmediato o la forma en que tratan de ocultarlo. Las preguntas del narrador sobre Marcos, un desaparecido que, según ha escuchado, puede aún estar vivo, se pierden en el bullicio del tránsito. Algo similar ocurre cuando pregunta sobre

otro amigo, Enrique, cuyo paradero también desconoce: esta vez la pregunta se recibe con una indiferencia que rápidamente se transforma en desagrado. De hecho pareciera que el protagonista sabe más acerca de los desaparecidos que esta gente que también era amiga de ellos. Finalmente, en una escena insólita por su desborde de sentimiento, evento raro en Cozarinsky, el protagonista comienza a recitar nombres de desaparecidos: no solo para dar testimonio de su desaparición sino, para recuperar, al hacerlo, un sentido de realidad:

¿Acaso él mismo no se siente como un fantasma? [...] Pero esa no es toda la verdad. Tampoco quiere renunciar a esa partícula del pasado que de algún modo le fue dado rescatar. Empieza a decir nombres; nombres que conoce, que recuerda, nombres cancelados que, súbitamente lo ha decidido, no quiere aceptar que sean olvidados. Sabe que nadie lo escucha, que aun si lo escucharan muy probablemente no se inmutarían, pero esto no le impide hacer el papel del Tiresias no invitado, maldito no con el don de adivinar el futuro sino con la más devaluada de las divisas: la memoria. Evoca automóviles sin chapa, niños abandonados en carreteras, innumerables cadáveres amarrados a piedras, tantos que llegaron a convertir el lecho de lagos y ríos en cementerios submarinos. Y otros nombres, más nombres (Cozarinsky, 1985: 42).

La recitación ceremonial de nombres funciona aquí como la sucesión de *bitos* que Mercado registra en *En estado de memoria*. Pero en esta lista de nombres, referidos pero no citados realmente –los “Fulano, Mengano y Perengano, pobres sustitutos nominales” que menciona Mercado– aparecen algunos nombres reales en estos textos, nombres que, al remitir a una persona específica están dotados del *pathos* de la pérdida individual. Este efecto no sorprende en *En estado de memoria*, un texto claramente autobiográfico en el que uno espera el nombre de personas reales. Pero en la ficción de Cozarinsky –narración fantástica cuyos inciertos personajes no son identificables– la brusca aparición de nombres reales –Marcos,

Enrique— es tanto más inquietante porque perturba la convención ficcional. Cuando el protagonista pregunta si Enrique está vivo su pregunta es desestimada con un impaciente “cómo podría saberlo”. Cuando insiste, explicando que le llegaron noticias del secuestro de Enrique, dándole esperanza de que quizás no estuviera muerto, el amigo se irrita: quizás Enrique está en Barcelona, dice, es la capital gay, ¿no? Enrique, aquí, es Enrique Raab, un íntimo amigo de Cozarinsky, a quien años más tarde dedicará un artículo.¹ Su muerte nunca fue confirmada.

IV.

Existe otro texto que aborda los desaparecidos y el retorno desde el exilio, *Soy un bravo piloto de la nueva China*, de Ernesto Semán, del que quisiera hablar antes de concluir. Publicado en 2011, la novela es también una novela de retorno, y le da un giro inesperado al acto de nombrar a los desaparecidos. Basada en eventos autobiográficos, *Soy un bravo piloto de la nueva China* se centra en la reconstrucción que hace un hijo de la figura de su padre, un militante comunista desaparecido en los vuelos de la muerte. Nada en el texto mismo, sin embargo, indicaría que la novela está basada en la vida de Semán. El narrador se llama Rubén, el padre Luis Abde-la, la madre Rosa Gornstein. Y sin embargo, subrepticamente, los nombres se cue-lan, de forma casi perversa: Elías Semán y Susana Bodner son nombrados específicamente, primero en un informe anónimo de los servicios secretos como alias que la pareja había tomado para ocultar su identidad “real”. Y luego los nombres aparecen de nuevo, en una escena sorprendente de reconocimiento, en

1. “Al cortar traté de recordar detalles de aquella velada, que de pronto se me convertía en la última vez que había visto a Enrique. Intenté recordar los muebles de épocas dispares, la colección de discos de ópera y cabaret alemán, la biblioteca. Me di cuenta de que no les había prestado mucha atención. La conversación, en cambio, había quedado presente en mi memoria” (“El fantasma de la Plaza Roja”, *Página/12*, Domingo, 2 de enero de 2011).

la víspera de la muerte de su madre. Rubén y su hermano abren una caja con documentos familiares:

Por debajo de la nota se veían los contornos de una foto que cuando la fui sacando hasta ponerla arriba del resto de los papeles, mostraba la única imagen existente de nuestra familia en pleno. La foto que había sobrevivido a todo, incluidos nosotros mismos.

En el reverso, escrito en letra cursiva firme y apurada, con una lapicera negra, podía leerse: “Elías Semán, Susana Bodner, y sus hijos Pablo y Ernesto. Villa General San Martín, Rosario, octubre de 1969” (Semán, 2011: 185).

No Luis Abdela sino Elías Semán; no Rosa Gornstein sino Susana Bodner; no Agustín sino Pablo; no Rubén sino Ernesto: *nuestra familia, nosotros mismos*. ¿Quién habla aquí? ¿Y quién inscribió en la foto los “alias” (que resultan ser los nombres verdaderos de los padres de Semán) y no a la inversa? Como en un juego de espejos móviles, los nombres históricos de la familia del autor se vuelven falsos y los nombres ficcionales pasan por reales. Pero el pronunciar los nombres reales quiebra la convención ficcional, dando lugar a un brevísimo momento de estremecedor reconocimiento individual —un *hito* temporal, si se quiere— en un nivel factual (como sucedía con la mención de los nombres de Enrique en Cozarinsky o de Rodolfo Walsh en Mercado), aun cuando Semán complica las cosas al anonimizarlos a través de la ficción. Se nos dice que Elías Semán y Susana Bodner son alias, no nombres reales. ¿Pero por qué elegir como alias los nombres reales de los padres cuando se está dentro del territorio de la ficción, y no otros nombres cualquiera? Sugiero que, al hacerlo, Semán —como Mercado, como Cozarinsky— *necesitaba* usar los nombres reales, para convocarlos, para reforzar el hecho de que la novela, por un momento, aunque oblicuamente, es parte de la historia; y también para reconocerse a sí mismo en el nombre del desaparecido que resulta ser su propio nombre. Dice Semán en una entrevista: “el esfuerzo del personaje de la novela es tratar de entender que su historia y la que vivió el país es la suma

de todas las memorias, la suya y la de otros” (Frieria, 2011). Pero también es posible afirmar, como contrapartida, que cada detalle de cada historia individual importa en sí mismo no solo por ser parte de un todo sino porque ese mínimo detalle, es ya, en sí mismo, un todo. Recordar y nombrar en voz alta a un *desaparecido*, en su particularidad misma, es convocar el nefasto *Proceso* entero.

Sabemos que, a pesar de nuestros esfuerzos, no podemos recordar completamente. Solo aceptándolo, y permitiendo a los recuerdos de otros llenar los vacíos de nuestra memoria, al punto incluso de desestabilizarla, seremos capaces de no olvidar completamente.

Bibliografía

- Cozarinsky, Edgardo. *Vudú urbano*, Barcelona: Anagrama, 1985.
- Frieria, Silvina. “Entrevista a Ernesto Semán: ‘Quise hacer un collage de distintos recuerdos y memorias’”, *Página/12*, 7 de marzo de 2011.
- Mercado, Tununa. *En estado de memoria*, Córdoba: Alción, 1998 [1990].
- *La letra de lo mínimo*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1994.
- Richard, Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010)*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.
- Semán, Ernesto. *Soy un bravo piloto de la nueva China*, Buenos Aires: Mondadori, 2011.



El tiempo de los espectros

Silvana Mandolessi*



Un hombre joven abre la puerta de su departamento al atardecer. Lo primero que ve es el destello de luz que entra a través de la ventana, “un resplandor claro y artificial, naranja, como en las noches calurosas de tormenta”. El reflejo de la ciudad deja ver a continuación las piernas de un cuerpo colgado en el centro de la sala: el cadáver es el padre de quien narra. “Durante muchos años –dice la voz– había pensado en un suicidio de mi padre, en varios”, y enumera esas “imágenes en su cabeza”. En una de ellas el padre se dispara un tiro en su escritorio; en otra, el padre salta de una ventana en un edificio; en otra, simplemente el padre se va sin dejar ningún rastro. Las múltiples imaginaciones sobre esa muerte posible parecen encontrar su verdad en esta imagen que el hijo está ahora contemplando, en ese cuerpo que cuelga en el centro de la habitación. “De tanto haberlo imaginado, todo parecía un poco más normal, a su modo”, sigue narrando la voz (2011: 14). “Salvo por el hecho de que el hombre colgado en el living de mi departamento, mi padre, el Camarada Luis Abdela, había muerto treinta años atrás” (2011: 15).

Se trata del inicio de *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán, una novela que gira en torno a su padre, Elías

* Este artículo se produjo en el marco del proyecto NoT 240984 “Narratives of Terror and Disappearance”, financiado por el Consejo Europeo de Investigación.

Semán, desaparecido durante la dictadura militar, aquí bajo el nombre ficcional de Luis Abdela.

El inicio de la novela condensa, de un modo ejemplar, la problemática de la desaparición: tenemos un cuerpo en su más extrema materialidad pero este cuerpo resulta ser solo un espectro, no algo “real”. Sin embargo es presentado como real, nada nos dice que sea solo una alucinación, y ni siquiera la última frase, la que revela que ese cuerpo no puede estar realmente allí porque ha muerto hace años, logra convencer al lector de que sea un puro objeto de la imaginación, una suerte de alucinación del protagonista. Esta ambigüedad permanecerá a lo largo de toda la novela, como algo constitutivo del desaparecido. Es una ambigüedad entre la realidad y la ficción, o la realidad versus la mera imaginación —es una pregunta sobre la realidad de un espectro— y es, sobre todo, un problema de tiempo.

Lo que aparece dislocado en esta escena tiene que ver con una confusión entre diferentes temporalidades. Primero, algo está sucediendo en el presente, ese cuerpo que cuelga en la habitación; algo ha estado ocurriendo en otros momentos aunque no sabemos exactamente cuándo, las formas imaginadas de esas otras muertes posibles; y finalmente descubrimos que algo ocurrió en el pasado, la verdadera muerte del padre, hace treinta años. Pero lejos de ser distante y ausente esta muerte se introduce en el presente, aparece en el presente, en una forma desplazada, en la figura del cuerpo. Tenemos una superposición y una confusión de la temporalidad, una dislocación de la temporalidad que altera radicalmente, y hace vacilar, el presente. Lo que quisiera plantear en lo que sigue es que la desaparición como tecnología represiva específica debe ser pensada ante todo en relación con la categoría de *tiempo*.

La desaparición altera radicalmente la concepción lineal del tiempo, difuminando la diferencia entre presente y pasado. Sobre esta alteración radical, puede postularse, se asientan los otros “efectos”. Pero la temporalidad es crucial, además, porque está en el centro de la memoria. Para reflexionar sobre la “memoria de la desaparición”, necesitamos revisar primero si la concepción temporal que subyace a los estudios de la memoria es idéntica, contradictoria



o incluso incompatible con la temporalidad que resulta como efecto de la desaparición. ¿Cuál es la temporalidad específica de la memoria, tal como se propone en los *memory studies*? ¿De qué modo la desaparición desafía esa concepción, forzándonos a explorar formulaciones alternativas de la temporalidad? ¿Y en qué sentido es la teoría de lo espectral un medio apropiado para representar el discontinuo y dislocado tiempo de la desaparición?

La desaparición y sus efectos

La desaparición es una tecnología represiva que produce diferentes efectos en la subjetividad, individual y social, alterando las categorías con las que producimos sentido.

A diferencia de otros tipos de violencia política y otras formas de exterminio, la desaparición se erige no tanto sobre la muerte sino sobre su *negación*: es la muerte la que se niega en el término “desaparecido”, la ausencia del cadáver que atestigua el hecho, la consumación y el pasaje de un estado a otro, de la vida a la muerte. Esta ausencia del cadáver, como ha extensamente teorizado la bibliografía en torno a la experiencia argentina, priva al muerto de sepultura, el ritual con el que se inscribe la muerte en la comunidad. El ritual funerario, como indica Robert Pogue Harrison, no solo sirve para efectuar una separación entre los vivos y los muertos:

Los seres humanos entierran a los muertos no solo para lograr un cierre o efectuar una separación sino también, y sobre todo, para humanizar el suelo sobre el que construyen sus mundos y fundan sus historias [...] Ser humano significa, ante todo, dar sepultura (Harrison, 2003: XI).

La desaparición, como muerte sin cadáver es así una no-muerte, a través de la cual el desaparecido queda constituido como una figura “espectral”, sin espacio y sin tiempo, sin lugar propio, ni el de los vivos ni el de los muertos. “Espectralidad” refiere a aquello que resiste a una clara distinción entre lo real y lo irreal, lo vivo y lo



muerto, o, más importante, entre lo que está presente y lo que está ausente (lo que es presente y lo que es pasado). Tal como señala Julian Wolfreys:

[...] la identificación de la espectralidad aparece en un espacio entre los límites de dos categorías ontológicas. La definición escapa a toda lógica positivista o constructivista al emerger entre, y sin embargo no como parte de, dos negaciones: ni, ni. Un tercer término, lo espectral, habla de los límites de las determinaciones (Wolfreys, 2002: X).

Y más adelante, citando a Derrida:

[...] el espectro es algo entre la vida y la muerte, aunque ni vivo ni muerto: “La question des specters est donc la question de la vie, de la limite entre le vivant et le mort, partout où elle se pose” [la cuestión de los espectros es por lo tanto la cuestión de la vida, de los límites entre los vivos y los muertos, donde quiera que se presente] (Macq, 23) (Wolfreys, 2002: X).

Como sucede con el espectro, en el caso del desaparecido estamos ante una figura paradójica y hasta cierto punto impensable de acuerdo con las matrices con las que configuramos la identidad: de allí que Gabriel Gatti hable, en el caso de la desaparición, de una “catástrofe del sentido”, en tanto el desaparecido representa un nuevo *estado del ser*, “un cuerpo separado del nombre, una conciencia escindida de su soporte físico, una identidad sin tiempo y sin espacio” (2008: 53).

La desaparición –al igual que el espectro– altera las ideas establecidas de sujeto, de espacio y de tiempo: sobre todo este último, porque el origen del fenómeno tiene aquí su clave. Alguien desaparece: el hecho de no saber si está vivo o muerto difumina los límites entre pasado y presente. No podemos afirmar “murió”, por lo tanto no podemos hablar de un pasado, el pasado no es pasado, continúa sucediendo en el presente. El pasado pierde su estatuto ontológico para poseer al presente, confundirse con él, yuxtaponerse a él. Como sugerimos antes, interrogar qué pasa con el tiempo en la desaparición es central porque



el tiempo es central en la memoria. ¿Qué es la memoria sino una negociación particular, una relación precisa con el tiempo? Específicamente, con el pasado. Pero para recordar algo, tiene que estar situado en el pasado. Tiene que haber pasado, tiene que *ser* pasado. ¿Cómo recordar algo que no está en el pasado? ¿Podemos incluso hablar de memoria en el caso de la desaparición? O mejor, ¿qué tipo de memoria está en juego en la desaparición, un tipo de memoria que desafía conocidos slogans como el de “el trabajo de la memoria” o el “deber de memoria”, slogans que suponen que la memoria es algo voluntariamente elaborado, manipulado, construido, que no solo es deseable y necesario construir, sino ante todo, posible?

El campo de los estudios de memoria tradicionalmente ha opuesto memoria a historia. Mientras la historia es o pretende ser un discurso objetivo sobre el pasado, en el cual los hechos son relatados de una manera neutral (sabemos por supuesto las objeciones que se han hecho), la memoria es una relación subjetiva con el pasado, una elaboración colectiva del pasado de una comunidad dada (sobre todo una comunidad “nacional”) con el que esta mantiene una relación significativa. Otros investigadores afirman, al contrario, una relación íntima entre memoria e historia, una de complementariedad. LaCapra afirma:

Por supuesto que la memoria no es idéntica a la historia. Pero tampoco es su opuesto. Y el problema de su interacción concreta y deseable queda simplificado por una oposición estrecha entre ambas [...]. La historia y la memoria tienen una relación suplementaria que es la base para una interacción mutuamente cuestionadora o para un intercambio dialéctico que nunca alcanza la totalización o una clausura absoluta (LaCapra, 2009: 33-34).

Mientras la memoria alertaría a la historia sobre la existencia de temas muertos, privados de inversiones evaluativas o emocionales, la historia funcionaría como una contraparte “fáctica”, “una evaluación más clara de lo que es o no fáctico en la rememoración” (2009: 34). Más allá de esta problemática “facticidad” me interesa



subrayar que, sea en su oposición o en su relación complementaria, *memoria* e *historia* funcionan sobre una matriz temporal común, una que presupone, ante todo, que existe una separación clara entre pasado y presente.¹ Si podemos construir, manipular, discutir sobre los diferentes sentidos del pasado, es porque el pasado, como tal, aparece como un objeto cualitativamente diferente, lo otro, del presente. En este sentido, memoria e historia se apoyan en la misma noción de temporalidad, una que considera al pasado como “ausente y distante”.

En su libro *History, Memory, and State-Sponsored Violence* (2012), Berber Bevernage discute esta concepción del pasado como “ausente y distante”. De acuerdo con Bevernage, existen concepciones del tiempo opuestas entre el discurso histórico y el discurso jurídico, o lo que llama el “tiempo de la historia” y el “tiempo de la justicia”. La historia trabaja tradicionalmente con lo que ha sucedido y aparece como irrecuperable. Enfatiza la “flecha del tiempo”, piensa el tiempo como fundamentalmente *irreversible*, y nos fuerza a reconocer las dimensiones de ausencia y de inalterabilidad del pasado. Por el contrario, el discurso de la jurisdicción asume un tiempo *reversible* en el cual el crimen está, de alguna manera, todavía presente y capaz de ser revertido, anulado o compensado a través del castigo o la sentencia. En este sentido, el conflicto entre “el tiempo de la jurisdicción” y “el tiempo de la historia” radica en un énfasis opuesto: la presencia o la ausencia del pasado respectivamente, la reversibilidad o irreversibilidad del evento en juego (2012: 2). Bevernage plantea la necesidad de situarse más allá de estas categorías para explorar una concepción alternativa del tiempo. Se pregunta Bevernage:

1. Si bien esta concepción subyace en LaCapra, esto no significa afirmar que es una concepción subyacente en otros teóricos de la memoria; Didi-Huberman, por ejemplo, considera la memoria como un montaje de tiempos heterogéneos; Jenny Edkins, por otra parte, postula en su libro *Trauma and the memory of politics* (2003) una forma de tiempo –*trauma time*– que desafía el poder soberano y su dependencia respecto a la producción de un tiempo lineal.

¿Cómo repensar el tiempo irreversible de la historia con su acento sobre lo distante o lo ausente sin caer en la reversibilidad mítica del tiempo de la jurisdicción? ¿Cómo es posible, de hecho, concebir una tercera opción, una opción que resista escrupulosamente ambos polos de esta oposición dicotómica entre lo reversible y lo irreversible, entre un presente presente y un pasado ausente? (Bevernage, 2012: 4).

Bevernage plantea la necesidad de pensar más allá de estas categorías y explorar una concepción alternativa del tiempo. Siguiendo al filósofo francés Vladimir Jankélévitch, propone el término “irrevocable”. Lo “irrevocable” refiere a un pasado que es resistente, obstinado, que la gente experimenta como algo que persiste en el presente. Este pasado que se resiste a pasar, “lo irrevocable”, quiebra la idea de una “distancia temporal” entre el presente y el pasado tan cara al discurso histórico. Además, lo irrevocable desafía la dicotomía de categorías fijas refiriéndose a “una ‘presencia’ en apariencia contradictoria de lo que generalmente es considerado ausente: el pasado” (Bevernage, 2012: 4). Bevernage dedica su libro a pensar este tiempo alternativo: en esa exploración Derrida resulta fundamental ya que luego de descartar diversas opciones concluye que es el marco de lo espectral y del “*haunting past*” inspirado sobre todo en *Espectros de Marx*, la mejor respuesta al intento de captar ese tiempo paradójico que caracteriza los efectos de la violencia política.²

Es posible discutir, sin embargo, que memoria e historia posean la misma concepción del tiempo. Es cierto que considerados de manera general, los estudios de memoria presuponen una diferencia significativa entre pasado y presente; el sentido habitual de “memoria”, que recupera en/para el presente un “objeto” del

2. No es coincidencia que Bevernage dedique el primer capítulo del libro “‘La muerte no existe’. The Madres de Plaza de Mayo and the Resistance against the Irreversible Time of History” a la desaparición en Argentina y que las conclusiones preliminares lleven por título “What Are Desaparecidos and Disturbed Ancestral Spirits Trying to Tell Us About History?”.

pasado, lo implica. Sin embargo, los estudios de memoria nos han familiarizado con esa otra experiencia del tiempo a la que referíamos. En una frase que se ha vuelto omnipresente y que resume muy bien esta idea, el pasado es “algo que no pasa”. “Vergangenheit, die nicht vergehen will” en la formulación tristemente célebre de Ernst Nolte en su intervención en el *Historikerstreit*, pero también en títulos como *The untimely present*, el conocido texto de Idelber Avelar, o en un libro muy reciente que anuncia el tema como “Ce passé qui ne passe pas”; en ellos el pasado no es algo lejano y distante sino actual. El pasado persiste, se niega a desaparecer, irrumpe en nuestro presente plano, “the haunting past”, el pasado que acosa, como el fantasma.

Pero el problema es que nos hemos familiarizado con esta otra experiencia del pasado como parte del discurso de la memoria —y no una parte menor, precisamente— a través de la teoría del trauma. Si Hawlbachs, Nora, Todorov, Assmann, por nombrar solo algunos, fueron centrales para enseñarnos cómo las sociedades recuerdan y olvidan, no menos importantes fueron Cathy Caruth, Shoshana Feldman o Dominick LaCapra en enseñarnos cómo la subjetividad —sea de un individuo o de sociedades enteras— es afectada por un evento traumático. A través de la teoría del trauma aprendimos que algo que había sucedido en el pasado no podía ser completamente comprendido o elaborado, y que continuaría apareciendo y perturbando al sujeto años después de su ocurrencia. En *Trauma. Explorations in Memory* (1995), uno de los libros fundacionales de los estudios del trauma, Cathy Caruth define el trauma en términos de paradoja. El evento traumático no puede ser comprendido, integrado en una narrativa cuando ocurre: luego de un período de latencia el evento traumático retornará “literalmente” en la forma de “alucinaciones repetidas e intrusivas, sueños, pensamientos o comportamientos que se derivan del evento” (Caruth, 1995: 8). En una frase famosa:

Que una historia sea una historia traumática significa que es referencial precisamente en la medida en que no es completamente percibida cuando ocurre: o, dicho de otro modo, que

una historia solo puede ser captada en la misma inaccesibilidad del acontecimiento (Caruth, 1995: 8).

Por lo tanto, Caruth enfatiza el retardo, el diferimiento (*belatedness*) en el centro del trauma “el impacto del evento traumático reside precisamente en su diferimiento, en su negación a ser simplemente situado, y en su insistente aparición fuera de los límites de un lugar o tiempo singular” (Caruth, 1995: 9).

Desde su emergencia a mediados de los 90 la teoría del trauma se consolidó como un paradigma indispensable dentro de los estudios de memoria. También ha sido el objeto de distintas –a veces severas– críticas.³ Una de las principales acusaciones tiene que ver con que el enfoque posestructuralista asociado a este paradigma lleva a una especie de sacralización del trauma, que se vuelve un concepto abstracto, metafórico, divorciado de la experiencia de violencia sufrida por los individuos concretos, un concepto abstracto que se celebra por su capacidad disruptiva respecto de los marcos de pensamiento sociales o institucionales. Fusionado con un paradigma deconstructivista que venera la indecibilidad textual, lo que comienza como un rasgo del trauma termina convirtiéndose en un imperativo, la insistencia categórica en que el trauma no solo

3. Para una discusión del concepto de trauma y una evaluación del paradigma clásico, ver Craps, Stef. “Wor(l)ds of grief: Traumatic memory and literary witnessing in cross-cultural perspective”. *Textual Practice*, 24.1 (2010): 51-68; Kansteiner, Wulf and Harald Weïnböck. “Against the Concept of Cultural Trauma (or How I Learned to Love the Suffering of Others without the Help of Psychotherapy”. Erll, Astrid and Ansgar Nünning (eds). *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008; Leys, Ruth. *Trauma. A genealogy*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2000; Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. London and New York: Routledge, 2008; Rothberg, Michael. “Preface: beyond Tancred and Clorinda –trauma studies for implicated subjects”. Buelens, Gert, Sam Durrant and Robert Eaglestone. *The Future of Trauma Theory*. Contemporary Literary and Cultural Criticism. London and New York: Routledge, 2014. XI - XVIII, así como la introducción de Buelens, Durrant y Robert Eaglestone en el mismo volumen.

es inaccesible sino que *debe* permanecer como tal.⁴ Se trata de una férrea oposición a la posibilidad de representación, una oposición a la que el trauma serviría, por decirlo así, de excusa.

Otra crítica que se ha formulado tiene que ver con que lo que se considera traumático está centrado en un “evento”, un acontecimiento inesperado, catastrófico, que se ubica fuera de los marcos de la vida habitual, la vida diaria de quien lo experimenta. El problema es que esta definición del trauma basada en un acontecimiento puntual relega a un segundo plano, o vuelve invisible, las experiencias de violencia estructural a las que viven sometidos muchos individuos. Para los grupos oprimidos, como señala Laura Brown, la violencia es “[un] ruido de fondo continuo más que un evento inusual” (Brown, 1995: 103, citado en Craps, 2010: 55).

Pero lo que me interesa particularmente aquí es el concepto de temporalidad. Si el discurso sobre el trauma da un lugar a un pasado que puede retornar o estar inmerso, incluso confundido con el presente, el problema es que atrapados en este discurso todo retorno del pasado, la idea misma del pasado retornando, termina siendo considerada en el orden de lo patológico. En otras palabras: el trauma es típicamente visto como una experiencia que excede los marcos mentales de un individuo, y que, como consecuencia, continúa acosándolo, colapsando la distinción entre pasado y presente. Ante esta situación se prevé una cura, que consiste en confrontar a quien sufre con esa memoria dolorosa, revivir el momento de quiebre, y poder integrarlo finalmente a su historia de vida. El objetivo último es desmembrar, desarticular el pasado del presente. En su formulación última el trauma presupone una dislocación de la temporalidad patológica, un efecto que deberá ser corregido, sanado;

4. Como señalan Kansteiner y Weiböck en “Against the Cultural Concept of Trauma”: “Los defensores del concepto de trauma cultural no enfatizan simplemente que es extremadamente difícil acceder y comprender el trauma —una valoración compartida por la mayoría de los clínicos—; insisten categóricamente que por razones conceptuales el trauma ‘debe permanecer inaccesible a la memoria y a la representación cultural’ (Weinberg, 2004)” (Kansteiner, Wulf and Harald Weiböck, 2008: 232).

si el tiempo se disloca, y sucede que se disloca, hay que retornarlo al lugar que le corresponde. La cuestión es, si postulamos que la desaparición desafía una nítida separación entre pasado y presente, y solicita, por lo tanto, una manera diferente de pensar la temporalidad, ¿hay una manera de explorar la coexistencia, la resistencia o la intrusión del pasado en el presente sin reducirlo a una mera patología? ¿Cómo pensar sobre los persistentes efectos de la desaparición en el individuo y la sociedad sin imponer el marco del duelo, como lo formuló Freud, o su opuesto malsano, la melancolía, al ser, en este caso, uno imposible y el otro indeseable?⁵ La posibilidad de concebir otro tiempo no es solo una cuestión epistemológica sino ética y política, como lo advirtió Derrida en *Espectros de Marx*. La espectralidad sirve como una respuesta, o al menos un intento de elaborar este tipo de temporalidad, esa que es propia del espectro que, como el desaparecido, siempre empieza por regresar, y cuyo principal efecto es el de dislocar nuestro presente.

Es necesario remarcar que, como señalan Blanco y Peeren (2013: 11-13), la metáfora conceptual de la espectralidad a menudo aparece como un sinónimo del trauma. El modo que muchos críticos utilizan para describir lo espectral es similar, si no idéntico, a los términos usados para describir las cualidades afectivas del trauma. En las historias tradicionales de fantasmas es el pasado que acosa al presente lo que emerge como la narrativa más insistente. Estar traumatizado, como Cathy Caruth sostiene, es estar “poseído por una imagen o evento” localizado en el pasado. El fantasma deviene, en este sentido, parte de una sintomatología del trauma, en tanto objeto y metáfora de una experiencia histórica dolorosa.

No es este concepto del fantasma al que me refero con espectralidad, sino al modo en que el espectro es concebido por Derrida.

5. La oposición duelo y melancolía ha producido una biblioteca tan amplia que es imposible resumirla aquí, y una parte importante de esa biblioteca ha cuestionado la validez de la oposición misma o ha invertido el valor que se le adjudica a cada término. Un ejemplo en este sentido, y para mantenernos dentro del debate del caso argentino, es el libro de Christian Gundermann *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la postdictadura argentina* (2007).

Como subraya Derrida, el espectro es una figura de la alteridad absoluta (que existe fuera y dentro de nosotros) que debería, como enfatiza en *Espectros de Marx*, no ser asimilada o negada (exorcizada) sino con la que deberíamos aprender a vivir: “aprender a vivir con los fantasmas, en la entrevista, la compañía o el aprendizaje, en el comercio sin comercio con y de los fantasmas” (Derrida, 1995: 13). Derrida insiste en que la “hauntology” reconfigura la historia perturbando la estructura convencional de la cronología. Para Derrida, una historia concebida como espectral requiere una reflexión sobre cómo el pasado está tanto presente como ausente en el “ahora” pero, sobre todo, cómo el pasado puede abrirse a las posibilidades del futuro.

Tiempo / Tiempos

Nuestra concepción del tiempo —esa que la desaparición desafía poniendo en entredicho— piensa esta categoría como una sucesión de unidades discretas que organiza, y diferencia claramente, pasado, presente y futuro. Los acontecimientos pasan en este espacio vacío que los contiene y en el cual pueden ser situados y, fundamentalmente, datados. Interrogado sobre cuándo un aspecto dado de la realidad podía ser apropiadamente llamado “histórico”, Simmel responde “cuando sabemos cómo fijarlo en una cierta posición dentro de nuestro sistema temporal” (1980: 127). La idea de un tiempo homogéneo y vacío, que fluye independientemente de los acontecimientos, como la formulara Newton, abstracto y cuantificable, es para nosotros obvia, con la obviedad de lo que nos pertenece, pero de hecho es una idea relativamente reciente. Muchos autores acuerdan en situar su nacimiento al principio del siglo XVII. Antes el tiempo era otra cosa, muchas otras cosas. Y si pensamos en esas otras cosas, nuestro tiempo es indudablemente una conquista pero también un empobrecimiento, una reducción. Situémonos por un momento en el lugar de un habitante del siglo XII o XIII, como nos propone Kosellek. Para este campesino la vida se desarrollaba de acuerdo con los ciclos de la naturaleza. El mundo cotidiano dependía de lo que la naturaleza daba. Como afirma Kosellek, las

expectativas cultivadas por este mundo-campesino (y ninguna otra expectativa podía cultivarse) subsistía sobre la base de las experiencias de sus predecesores, experiencias que a su vez se volvían las de sus sucesores. Si algo cambiaba, cambiaba tan lentamente y en un lapso tan largo que la brecha que separaba las experiencias previas y una nueva expectativa no minaba el mundo tradicional (Kosellek, 2004: 264, citado en Bevernage, 2012).

Pero esto cambió con la emergencia de la modernidad, que introdujo la idea de progreso. La idea de que el futuro podía ser radicalmente diferente del hoy estableció un quiebre entre presente y pasado y el último dejó de ser capaz de enseñar lo que necesitábamos saber; ya no más *Historia Magistra Vitae*. El “descubrimiento” del progreso, subraya Kosellek, trajo consigo el “descubrimiento” del mundo histórico: si el tiempo nuevo ofrece algo nuevo permanentemente, el pasado debe ser descubierto y reconocido también. Igual que el futuro, el pasado puede cambiar, dependiendo de las cambiantes perspectivas con las que los métodos históricos lo iluminen. Pero la modernidad trajo también otro cambio importante, para nombrar solo uno más: la secularización del tiempo. Vivimos en un tiempo secular, y no solo como opuesto a uno religioso, sino en el sentido en que “secular” remite a un tiempo “ordinario”. Antes del advenimiento de la cosmovisión moderna la gente percibía el tiempo como multidimensional o multifacético. El tiempo ordinario, en la visión pre-moderna, siempre existía en relación con lo que Taylor llama “higher times”, un tiempo que en cierta manera rodeaba o impregnaba el tiempo ordinario (2010: 105). “Higher times” remite a un tiempo superior, tiene una cualidad diferente del tiempo ordinario, y también puede asumir diferentes formas. Esas formas son variaciones de la eternidad. Por ejemplo, la postulación de Platón de un mundo de las ideas, donde las cosas poseen un estatuto pleno y eterno, versus el tiempo ordinario como un mero reflejo imperfecto y degradado de ese otro mundo. El cristianismo introdujo otra idea de la eternidad porque el plan de Dios pasa en el tiempo, por lo tanto el tiempo importa. Siguiendo a Agustín, la eternidad es para el cristianismo una propiedad de Dios, el único que simultáneamente, en lugar de sucesivamente, puede ver pasado,

presente y futuro. El instante de Dios es la eternidad. Pero también otra forma de “higher times” aparece en las tradiciones populares acerca del origen o la creación del mundo. El tiempo de los orígenes –*in illo tempore*– es un Gran tiempo, y aunque está situado en un pasado remoto, puede sin embargo reaparecer o ser de nuevo traído al presente. A partir de la Ilustración estos “higher times” han perdido progresivamente su influencia, y han sido expulsados de la línea cronológica que no deja demasiado espacio para la idea de otras temporalidades. Este proceso se relaciona estrechamente con un proceso de desencantamiento y disciplinamiento y es indispensable para asegurar que la simultaneidad y la lógica cronológica puedan ser establecidas. En este sentido, nuestro tiempo –vacío, homogéneo y secular– está expiado de otros, y excluye la posibilidad de integrar diferentes experiencias del tiempo, entre ellas, la de la espectralidad, más allá de la inconsistencia lógica. Lo que sucede con la desaparición es uno de esos fenómenos que solicitan pensar el tiempo de otra manera.

Las ficciones en torno a la desaparición pueden ser leídas, ante todo, como ficciones sobre el tiempo. Y no centradas en el pasado, como cabría esperar, es decir, en una representación mimética de lo que sucedió durante la dictadura militar, sino en el modo en el que postulan la existencia del presente y de qué manera ese presente acoge a un pasado espectral, ni plenamente “presente” –en tanto presencia– ni tampoco alejado y distante, sino íntimo. Son experimentos sobre la manera en que el tiempo pasa o se detiene, su velocidad o su lentitud excesivas, su dislocación –“the time is out of joint” como reitera Derrida citando *Hamlet* en *Espectros de Marx*– pero sobre todo una exploración sobre el espacio que el presente posee para albergar lo que, por definición, lo excede.

Desaparición y dislocación del tiempo

Me gustaría considerar brevemente algunas ficciones posdictatoriales interrogándolas desde el paradigma temporal: ¿de qué modo novelas como *Los topos*, *Los planetas*, o la nouvelle *Chicos que vuelven*, reflexionan sobre el tiempo mientras narran la desaparición?

Los topos (2008), de Félix Bruzzone. Los críticos coincidieron en señalar que marcaba un quiebre en la forma de narrar el pasado dictatorial. Se la puede considerar revulsiva en muchos aspectos, y uno no menor es la forma que el tiempo toma en la novela. El inicio es convencional, la búsqueda del hermano desaparecido, supuestamente nacido en cautiverio en la ESMA, marca la primera parte de la narración. Pero luego de la muerte de la abuela, el protagonista, y la novela con él, toman la forma de una deriva incontrolada, de una especie de fuga hacia el futuro. El protagonista deja a su novia, se enamora de Maira (su supuesto hermano, ahora devenido travesti), viaja al sur, él mismo cambia de sexo, y finalmente recalca en una cabaña en Bariloche junto al Alemán, un torturador que quizá sea el asesino de Maira. En esta deriva es el presente, y aún más, el futuro, lo que ocupa el centro de la narración, al parecer desplazando al pasado en importancia, cada vez que nuevos “eventos” relegan la búsqueda del hermano desaparecido a un segundo plano. Sin embargo es la búsqueda del hermano —es decir, el pasado— lo que motiva la deriva, la apertura hacia el futuro, lo que hace que los tiempos se mezclen hasta coexistir. Hay una especie de parodia en este tiempo hipermoderno, un tiempo que está continuamente cambiando y todo con él: se cambia de espacio —de Buenos Aires a Bariloche—, se cambia de familia —varias—, de amor —Romina, Maira, el Alemán—, se cambia de sexo. Todo lo que debería ser lineal y relativamente estable se vuelve móvil y perpetuamente “nuevo”. Al mismo tiempo, nada es realmente “nuevo”. Lo nuevo es solamente una repetición diferente del pasado. El pasado toma la forma de lo más urgente —la urgencia del deseo— originando reflexiones como esta:

A veces, ya en casa, me preguntaba si seguir a Maira no era una forma de evitar averiguaciones sobre mi hermano. ¿Qué era primero, salvar el amor o el pasado? El amor era el futuro. El presente y el futuro. ¿Y el pasado? También, presente y futuro; pero la intensidad del pasado en el presente —y ni hablar del futuro— era pequeña en comparación a la intensidad del amor (Bruzzone, 2008: 48).

El final no es, naturalmente, un final sino una pura suspensión del tiempo. “Cuando vos quieras salimos a buscar a Maira, vos me decís y listo”, le dice el Alemán, pero mirando lentamente las piedras rebotar en el río el protagonista concluye: “La verdad que ahora, con este frío, no hay mucho más para hacer” (189). El tiempo que no pasa no es, por lo tanto, ni pasado, ni presente, ni futuro sino el breve lapso en el que los tres confluyen.

También *Los planetas* (1999) de Sergio Chejfec gira en torno al tiempo. El epígrafe reza: “Del conjunto de países invisibles, el presente es el más extenso”. Refiriéndose al tiempo inmediato a la desaparición de su amigo M, S afirma: “Esos días no fueron días, era una interminable masa de tiempo, también insustancial y capaz de reproducirse sin término” (Chejfec, 2010: 218). Entre el pasado y el presente hay un quiebre absoluto —el secuestro y la desaparición de M— pero este quiebre, en lugar de separar, distinguir, disociar una continuidad, produce otro tipo de alteración: produce una nueva continuidad detenida. Aquí no hay velocidad sino morosidad, lentitud y extensión, espacialización, del presente. Parece todo lo contrario de *Los topos*, como si acá el futuro estuviese clausurado, como si el presente fuera esa extensión absolutamente habitada por la pérdida del amigo. Sin embargo, ese presente que el texto construye tiene una cualidad particular: esa temporalidad es la de un tiempo suprahumano, un tiempo que está fuera de la cronología y cuyos ciclos, imperceptibles, responden a otra lógica. El título de *Los planetas* alude precisamente a esa temporalidad, claramente diferenciada; la de un tiempo cósmico, que funciona como metáfora de la relación entre los dos amigos. Como dos planetas cuyas órbitas corren paralelas, influenciándose mutuamente aunque no las veamos, la relación entre los dos amigos, incluso aunque uno de ellos esté muerto, continúa en el presente. S puede sentir la presencia de M, por ejemplo, en un encuentro casual con otro amigo en la calle. Siente su gravitación, como un planeta, la fuerza del amigo gravitando en su vida actual:

Antes de su muerte yo jamás había tenido la sospecha de que la sustancia o el espíritu de alguien pudiera hacerse

manifiesto en ocasión alguna; esta eventualidad surgió cuando M se fue (digo se fue como quien dice no lo vi más, se murió, etcétera). Pero nunca desde entonces me había ocurrido palpar casi la intromisión de M, percibirla como una señal propia, autónoma e iluminada desde dentro, un signo de sí misma (Chejfec, 2010: 136).

Él puede sentir, como la novela proclama al final, “la estela de su cuerpo sobre el mío propio”. No se trata de que el tiempo cósmico actúa integrando y superando el tiempo ordinario. Podemos pensar, en otro ejemplo, en el film *Nostalgia de la luz*. Como afirma Gabriel Giorgi, en el film de Guzmán también hay diferentes temporalidades que se intersectan, la de la historia y la violencia de masas, la del desierto y sobre todo, las estrellas. Pero no se trata de que el tiempo cósmico reestablezca el sentido perdido:

Creo que hay que leer esto exactamente al revés: se trata de que el genocidio afectó, alteró, inscribió de un modo indeleble el orden natural, que incorporó las materias naturales y el orden mismo de la naturaleza a la lógica de la violencia (2014: 224).

Se trataría entonces, según Giorgi, de un tiempo entre esas dos dimensiones, ni estrictamente social ni tampoco, por supuesto, natural.

Aquí, en la novela de Chejfec, la presencia de la naturaleza no es tan fuerte como en la película de Guzmán, pero sí lo es, en cambio, una dimensión metafísica, en su acepción material: un más allá de lo físico. La desaparición instala un tiempo en el que la ausencia del cuerpo del amigo transmuta su presencia en otra forma:

Así, el movimiento aparente de aquello que está en el cielo y que de manera genérica llamamos estrellas se convirtió, por obra de la casualidad, en clave y emblema de nuestro vínculo. [...] A veces me he preguntado si esta solidaridad pudiera seguir actuando. Por ejemplo, el espacio exterior; allí intervienen

carreras y fuerzas de origen incierto, imposibles de atribuir a algún cuerpo en particular, como si la prueba existencial de las cosas no pasara por su masa, sino por los efectos indirectos de su intervención misteriosa: eso que llamamos organización común, realidad o de distintas maneras. Los cuerpos tienen entonces una categoría existencial negativa, definida por sus consecuencias o señales más que por su materialidad. Por lo tanto la influencia sería invisible, pero efectiva, y como se sabe toda fuerza o efecto debe tener una causa, nos acompaña la duda de si acaso no se ignorará mirar; a lo mejor vivimos en un mundo para todos evidente –seres animales, plantas, piedras– menos para nosotros (Chejfec, 2010: 130-131).

La literatura tiene modos todavía más siniestros para pensar la superposición de temporalidades. *Chicos que vuelven* (2010) de Mariana Enríquez es una fábula gótica en la que Buenos Aires es invadida por los fantasmas de chicos que vuelven. Los chicos que habían desaparecido años atrás regresan: el problema es que aparecen con la misma edad, la misma ropa que tenían en el momento de desaparecer.⁶ Las imágenes siniestras de los chicos parecen reales pero son en realidad, espectros, o aun peor: no sabemos lo que son. Quizás no haya otra ficción más aterradora de dislocación que el pasado retornando exactamente como pasado, sin distancia, donde lo siniestro se deriva solo de la repetición. ¿Quiénes son los chicos?

Pueden ser, en una lectura, el lado más doloroso de los chicos recuperados en la sociedad argentina. Conocemos los finales felices y los celebramos, cómo podríamos no hacerlo, y hay una razón política para subrayar estos casos, cómo no entenderlo. Pero hay

6. En la novela de Enríquez no hay ninguna referencia explícita a la dictadura: se trata de niños perdidos, lo que en principio haría pensar en la categoría de “missing person” y no en la de desaparecido. Sin embargo, es llamativo que en muchas de las reseñas sobre el libro, así como en las entrevistas realizadas a la autora se lea la desaparición de los niños como una alusión sesgada al período dictatorial.

otros casos en los que la “vuelta al hogar” no es tan feliz; estos casos nos revelan que las heridas de la dictadura no son reversibles, que la complejidad y la profundidad de lo que la dictadura significó para la sociedad argentina resulta a veces inalterable y no solo respecto a las muertes. Los chicos también pueden ser leídos como la figura del sobreviviente, la figura relegada, producto de la misma tecnología que concibió al desaparecido: sin embargo, el estatuto de ambos está lejos de ser el mismo. Los sobrevivientes nunca dejan de estar rodeados de un aura de sospecha. Atraviesan el pasado para llegar intactos al presente y en ese sentido cancelan la distancia y se vuelven una figura espectral.

Hay muchas otras formas en que la literatura argentina piensa la temporalidad cuando trata el par dictadura/desaparición: hay una explícita reflexión sobre el valor del instante en *Museo de la Revolución* (2007) de Martín Kohan. ¿Qué define el instante como unidad minimalista del tiempo? ¿Cuál es la temporalidad propia de la revolución, como aceleración, como pliegue y repliegue específico de una temporalidad? ¿Y qué de esa revolución continúa como espectro en el presente, quizás en el sentido que le diera el mismo Marx —“un espectro recorre Europa”— no como algo que viene del pasado, sino que acosa desde el futuro?

La indagación sobre la temporalidad no está solo en la literatura: también obras como “Arqueología de la ausencia” (1999-2001) de Lucila Quieto o “Ausencias” (2007) de Gustavo Germano componen la coexistencia, a través del montaje, de pasado y presente.

Se puede argumentar que toda la literatura es, en mayor o menor grado, una reflexión sobre el tiempo. Y entonces estas ficciones no tendrían ninguna especificidad. Pero lo que quiero subrayar es que la literatura posdictatorial se lee a menudo desde un paradigma temporal reductivo que encuadra las ficciones en lo que se supone es o debe ser la memoria, y la temporalidad que le es propia. A menudo se pone menos de relieve la manera en que la literatura sobre la desaparición disloca el tiempo y se sitúa en una temporalidad otra de la historia pero también fuera o más allá, de la temporalidad que postula el trauma. A indagar esa temporalidad espectral es a lo que estas ficciones se abocan.

Bibliografía

- Bevernage, Berber. *History, Memory, and State-Sponsored Violence. Time and Justice*, Londres y Nueva York: Routledge, 2012.
- Blanco, María del Pilar y Esther Peeren (eds). *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Londres: Bloomsbury, 2003.
- Brown, Laura. “Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma”, en Cathy Caruth (ed.): *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Buelens, Gert, Sam Durrant and Robert Eaglestone. *The Future of Trauma Theory. Contemporary Literary and Cultural Criticism*, Londres y Nueva York: Routledge, 2014.
- Caruth, Cathy (ed.). *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Chejfec, Sergio. *Los planetas*, Buenos Aires: Alfaguara, 2010 [1999].
- Craps, Stef. “Wor(l)ds of grief: Traumatic memory and literary witnessing in cross-cultural perspective”, en *Textual Practice*, 24.1 (2010), pp. 51-68.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* (Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti). Valladolid: Editorial Trotta, 1995 [1993].
- Edkins, Jenny. *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Enríquez, Mariana. *Chicos que vuelven*, Córdoba: Eduvim, 2010.
- Gatti, Gabriel. *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Gundermann, Christian. *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la postdictadura argentina*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Harrison, Robert Pogue. *The Dominion of the Dead*, Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Jameson, Fredric. “La carta robada de Marx”, en Sprinker, Michael (ed.), *Demarcaciones espectrales. En torno a Espectros de Marx de Jacques Derrida*, Madrid: Akal, 2002, pp. 33-79.

- Kansteiner, Wulf and Harald Weilnböck. “Against the Concept of Cultural Trauma (or How I Learned to Love the Suffering of Others without the Help of Psychotherapy)”, en Erll, Astrid y Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlín: Walter de Gruyter, 2008.
- Koselleck, Reinhart. *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*, Nueva York: Columbia University Press, 2004.
- LaCapra, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- Leys, Ruth. *Trauma. A genealogy*, Chicago y Londres: University of Chicago Press, 2000.
- Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*, Londres y Nueva York: Routledge, 2008.
- Rothberg, Michael. “Preface: beyond Tancred and Clorinda –trauma studies for implicated subjects”, en Buelens, Gert, Sam Durrant and Robert Eaglestone, *The Future of Trauma Theory. Contemporary Literary and Cultural Criticism*, Londres y Nueva York: Routledge, 2014, XI – XVIII.
- Semán, Ernesto. *Soy un bravo piloto de la nueva China*, Barcelona: Mondadori, 2011.
- Simmel, Georg. *Essays on Interpretation in Social Science* (ed. Guy Oakes), Totowa: Rowman and Littlefield, 1980.
- Wolfreys, Julian. *Victorian Hauntings. Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*, Basingstoke: Palgrave, 2002.



Huellas de desapariciones: las fotos de Helen Zout

Martín Kohan



Ni vivos ni muertos. La definición está cargada de terror, ya desde su origen, acaso porque se originó, precisamente, en el terror: en el hacedor de los terrores (hacedor es el que los hace posibles, antes que el que los ejecuta). Ni vivos ni muertos, explicó el dictador a la prensa, algo contrariado porque, al parecer, no terminaban de entender lo que les decía. ¿Ni vivos ni muertos, o muertos vivos? Aquel tan conocido verso de Néstor Perlongher, que en su insistencia viraba hacia la consigna, agrega a su tenor inicial de denuncia (“Hay cadáveres”) un tenor de réplica o de contrarrestación (“Hay cadáveres” como desmentida materializadora del efecto de desmaterialización del “ni vivos ni muertos”, de la perversa sugestión de lo etéreo del “ni vivos ni muertos”). Sabida es la pretensión política que inspiraba la formulación del terror, la de establecer, y para siempre, una inexistencia; pero sabida es por igual la manera en que esa pretensión se neutralizó y se revirtió: haciendo de esa inexistencia una forma de la existencia. No es la falta de entidad el limbo de lo ni vivo ni muerto; es una entidad singular, más potente, ineludible, que en vez de cerrar el asunto, como parecía proponerse el terrorista de Estado, lo abre hasta nuestro presente.

Fue Fogwill el primero en advertir que los cuentos de aparecidos (tradicción campera, nocturna, mística, de fogón y de alucinación) podían servir para tramar los cuentos de desaparecidos (las monjas francesas en *Los pichiciegos*, de 1983; politización de las resonancias de la tradición gauchesca, en la línea de los hermanos

Lamborghini). Con base en la pura sugestión, contar es convocar, es invocar y es convocar; con un resto de ese carácter mágico que alguna vez se atribuyó a las palabras (los niños lloran, dice Walter Benjamin, cuando descubren que las palabras no tienen poderes mágicos). Para estas cuestiones, si es que no para todas, difícilmente pueda confirmarse lo que postula el lugar común, hueco como todos los lugares comunes: que ni empleando mil palabras se consigue lo que con una imagen. Porque antes que de cuantificación y de cotejos, se trata de discernir qué es lo que una imagen puede: qué es lo que puede fotografiarse y qué es lo que puede lo fotografiado.

Sabemos de qué modo particular se inscriben las fotografías respecto de la vida y la muerte, respecto de lo vivo y lo muerto (lo sabemos, al igual que tantas cosas, porque Roland Barthes lo percibió y lo reveló). A lo muerto le concede la potestad de la presencia y la cercanía tangible que son propias de la vida, a lo vivo lo fija para siempre en esa clase de definitividad inerte que más bien corresponde a lo muerto (Barthes, 2004). Pero también en esto existe una especie de *entre*, un afán que transcurre entre la vida y la muerte, en esa escurridiza transición de un morirse que va dejando ya de ser vida sin acabar de resolverse en muerte todavía. Soledad Quereilhac plantea:

La fotografía combina de manera contradictoria la insinuación de vida en la imagen (su carga afectiva, su perturbador realismo, sus vestigios supersticiosos) y la inmovilidad de aquello que ya no existe, que ya ha muerto o que al menos ya no puede volver a ser exactamente lo que era cuando fue fotografiado. Por eso los espectros, a medio camino entre la vida y la muerte, vienen a asistir a las definiciones sobre quiénes son aquellos que “viven” en las fotografías (Quereilhac, 2015: 99).

No por nada aquellos desvelados intentos por fotografiar espíritus, que hacia fines del siglo XIX cobraron cierto auge, a veces como ilusión, a veces como desesperación, y a veces lisa y llanamente como fraude, encontraron una forma concreta en el propósito de tomar la foto en el instante mismo del morir: en el pasaje exacto

de la vida a la muerte, en ese tránsito inasible de lo que sería ni vivo ni muerto. Se suponía que era el momento en que el alma dejaba el cuerpo. Había que capturar ese instante. Fotografiar, en el morir, al espíritu que parte, o bien quedar librados, de ahí en más, a las sesiones de espiritismo que supuestamente habilitaban la posibilidad de tomarle una foto a un fantasma (Caldirola, 2015: 81). Como señaló David Oubiña, una expresión de neta racionalidad, la del desarrollo de la tecnología, se encontraba así con un resto de irracionalismo cabal, el de las creencias esotéricas de un más allá improbable (Oubiña, 2015: 66). Encuentro o más bien desencuentro, en todo caso, porque en definitiva lo que queda por completo en evidencia es que no existe posibilidad alguna de fotografiar a un fantasma, tampoco a un espíritu, tampoco a un alma.

Tampoco a lo ni vivo ni muerto.

Tampoco a los desaparecidos.

Los recursos de fotografiar lo ausente, o un lugar vacante, o una difusa espectralidad obtenida por medio de algún artificio técnico, no son sino un consuelo, o una compensación, o en todo caso la expresión visceral de una imposibilidad fehaciente. ¿Qué clase de “esto ha sido”, para retomar la formulación de Barthes, podría llegar a conseguirse con algo que ni es ni deja de ser, que no está ni deja de estar? Claro que no por eso hay que entregarse, sin más, a la conclusividad de lo inimaginable, que es la de lo indecible, que es la de lo inenarrable, cuya peligrosa proximidad con la sacralización ya ha sido alertada por Giorgio Agamben. Esa otra formulación, la de Georges Didi-Huberman, la de imágenes pese a todo (2004), salva ese riesgo, lo obtura. Lo irrepresentable, y más que eso, el valor cultural que lo irrepresentable tiende a asumir, disponen más pronto que tarde otra especie de metafísica, trascendencia inalcanzable que no se puede designar sino como imposible, o tan solo como lo ausente.

La figuración fotográfica, o la imposible figuración fotográfica, de los desaparecidos, se planteó ya largamente ese dilema: el que transcurre entre la irrepresentabilidad y las imágenes pese a todo. Las fotos del pasado y los huecos del presente han aportado alternativas; también lo han hecho los espacios vacíos, desolados,

transidos de pura falta; también las manifestaciones del dolor y de la lucha conjugados en tiempo presente (el tiempo de la presencia). Justo ahí toca su límite, según creo, el correlato con lo que Didi-Huberman planteó a propósito de Auschwitz; porque es cierto que están también en juego lo atroz y lo inconcebible, lo clandestino y lo negado, la frontera de lo que se deja o no se deja decir; pero las imágenes pese a todo que rescata y subraya Didi-Huberman para oponerse a la mitologización de lo inenarrable, remiten al imperio absoluto de la muerte, y por ende a una sobresaturación de la corporalidad (carga masiva en trenes, falsas duchas, amontonamiento, arrancamiento de dentaduras de oro, cremaciones: cuerpos, cuerpos, cuerpos). Y es de la sustracción de los cuerpos que se trata, en cambio, en la política de lo ni vivo ni muerto.

“Huellas de desapariciones” es el nombre de la muestra que Helen Zout presentó en el Centro Cultural Haroldo Conti del Espacio para la Memoria, ex ESMA (es una suerte, a mi entender, que para que el público en general se oriente haga falta especificar “ex ESMA”. De ese modo persiste el pasado, con su sello de pasado, es decir con la palabra “ex”, en vez de disolverse en el presente, con lo cual no habría memoria posible: se mentaría memoria, pero no se la estaría haciendo. Como el sitio queda apartado, en una zona de Buenos Aires que no demasiada gente conoce, es preciso aclarar “ex ESMA”, y así decir lo que hubo, así decir lo que fue).

Huellas de desapariciones, propone Zout. Busca huellas, claro, como se hace en todo esmero de ejercicio de la memoria; como se hace al fotografiar, ya que sin marcas no existen fotos; como se hace cuando se ha cometido un crimen, en especial cuando lo comete el Estado, o sea cuando los que deberían investigar, buscar las huellas, son justamente los que las borran. Pero Zout dice “desapariciones”, y no “desaparecidos”; las huellas que busca corresponden a una acción, no a quienes sufrieron esa acción. A una acción y a un estado, ya que la noción de desaparición remite al acto de hacer desaparecer, pero también a la condición de quien permanece desaparecido (lo mismo ocurre, me temo, con la propia noción de muerte: designa ese trance puntual que sucede en un

morir, pero también ese estado durativo en el que queda lo que ha muerto). La cuasi reflexión del verbo desaparecer se ha cargado de un carácter transitivo, que presumo que antes no tenía: ya podemos decir “los desaparecieron”, y no solo “los hicieron desaparecer”. No es un desvanecimiento: es un acto. Por las huellas de ese acto se pregunta Helen Zout.



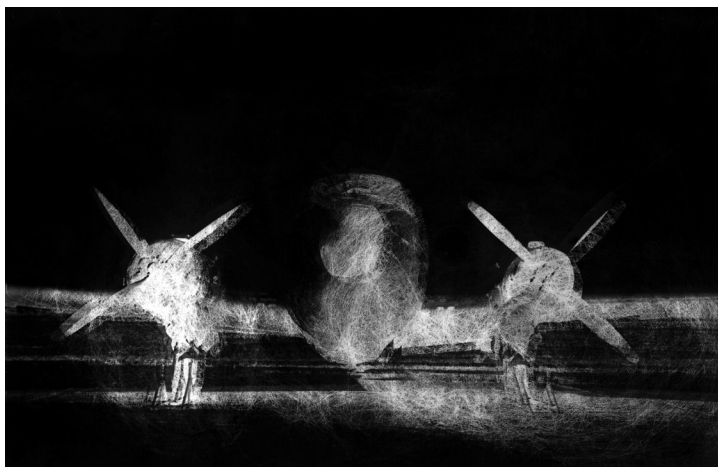
Lugar donde fue encontrado un cuerpo no identificado en 1976, Punta Lara, Río de la Plata. Huellas de desapariciones (2000-2006).

Una orilla, un lugar. No es posible un “esto ha sido”; se trata de un “aquí ha sido”, se trata de decir “acá”. El río luce revuelto (aunque no por eso hay ganancia, ni de pescadores ni de nadie); y por revuelto, por espeso, por barroso, más opaco que de costumbre. El río es turbio, no deja ver, y más lo enturbia la mirada de Helen Zout, dando cuenta de lo que por definición esconde, de su falta de transparencia. Pero más que eso, luce rugoso, su textura no parece de agua, es rasposo o está raspado, al ojo le resulta difícil admitir que podría uno adentrarse en él. Río revuelto que se retuerce, no atina ni al remolino, tan solo a un movimiento tortuoso, al malestar consigo mismo.

El Río de la Plata no corre, y si corre, no se nota. Tal vez en esto esté todo: no es el río que le sirve de metáfora a Heráclito. Este es siempre el mismo río, dos veces, diez veces, cien veces. Si es historia, se repite; o bien ni siquiera es historia. Zout lo enfoca desde la orilla. La foto es foto de la orilla, no menos que del agua, en los bordes asoma el suelo firme, y hasta alcanza a verse una boya. El movimiento del río es ese (el del mar, que es como se lo designó en primera instancia): viene hacia la orilla, avanza hacia la orilla, entra, se mete. No solo no invita, por encrespado y por hostil, a que alguien se adentre en él; es él el que se adentra. La foto es de una entrada de agua.

Visto así, así mostrado, el río no es tan solo el sitio de las desapariciones, sino también su agente: el río es desaparecedor. ¿Se retuerce, entonces, de furia? Pero en la foto, como dije, no está el río sin su orilla, que lo enmarca y lo recibe. Y la orilla, puesta ahí, dice otra cosa: que el río devolvía los cuerpos. Si se retuerce, entonces, es de consternación. Cuando los vuelos de la muerte ocurrían, en el macabro lanzamiento de los prisioneros todavía vivos desde el aire y hacia el agua, el río, este río, entregaba los cadáveres en la orilla. ¿Hay cadáveres? Había cadáveres. El río los revelaba.

¿Quién, entonces, nos preguntamos, produjo, en esos casos, la desaparición: la conversión de lo ya muerto en fantasma?



Avión usado para los vuelos de la muerte durante la última dictadura militar en Argentina. Museo Aeronáutico de Moron. La foto esta texturada con los cabellos de Zout e inspirada en el testimonio de un piloto de avión de los vuelos de la muerte quien contó que lo mas difícil de limpiar de los fuselajes era el cabello y la sangre pegada de los desaparecidos arrojados al Río de la Plata. Huellas de desapariciones (2000-2006).

La visión de lo fantasmal, con los vuelos de la muerte, la inscribe Helen Zout en otra imagen: en la imagen de un avión en tierra. El avión está quieto, los motores detenidos; como si viniera de matar o esperara el momento de salir a hacerlo. Las hélices, fijas y sin rotación, cobran un aspecto estremecedor de dagas o de puñales. La máquina de volar, que es máquina de matar, impone su presencia ominosa por la estricta frontalidad del encuadre, por la perspectiva desde el nivel del suelo, por la voluntad de intervenir en la imagen para dotarla de un destello siniestro. Ese destello, ese fulgor de lo blanco en plena noche, ese relumbre laborioso en la total negrura, es la cita fotográfica de lo fantasmal. ¿No era así, al fin de cuentas, la visión de la luz mala según la tradición rural de los cuentos de aparecidos? ¿No era así, exactamente así, relumbre blanco en la oscuridad, la visión de las almas en pena, la de los muertos sin reposo vagando por la llanura en sombras?

Zout transfiere ese contraste al avión: al que dio muerte, al desaparecedor de prisioneros. La idea etérea de la luz mala se vuelve, de esta manera, bien concreta y material. Existe una explicación fundada para las visiones de almas en pena que inquietan tantos relatos telúricos: estas se deben a la fosforescencia que pueden llegar a irradiar, en la noche y en la pampa, las osamentas de animales que yacen a cielo abierto. Nada de almas, al contrario, son huesos, son restos, son rastros de lo muerto. Los cuentos de aparecidos se fundan así, después de todo, en el hecho de que hubo cadáveres.



Interior de un avión usado en los “vuelos de la muerte”, Museo Aeronáutico de Morón. Huellas de desapariciones (2000-2006).

En vez de la noche, el día; en vez de la intemperie, el interior. Del mismo avión, podría suponerse; aunque ahora la mirada en temblor, ahora la inclinación relativa, sugiere la impresión de estar en vuelo. Otro ensayo del “aquí ha sido”, por parte de Helen Zout. Las huellas son de deterioro, y lo que perturba en la visión de este avión por dentro es que adentro en verdad no hay nada. Es foto de un avión vacío, es foto de un avión vaciado; el fantasma de la pista en la noche es ahora una cosa de cruda materialidad. La luz del día se le mete por las ventanillas. Si es luz buena o es luz mala no se puede decidir.



Escuela de policía Vucetich, Parque Pereyra Iraola, Berazategui. Huellas de desapariciones (2000-2006).

Por supuesto que cambian las cosas cuando la orilla no da al agua, sino a más tierra. La orilla es tan solo aparente, fabricada con sombra y luz. Pero no deja de suscitar, aun así, una especie de asomarse, un querer ver y saber. El borde inferior de oscuridad hace las veces de un este lado, define una frontera, permite apuntar la mirada al corto paisaje con luz. La luz es artificial. Proyectada sobre la naturaleza (un poco de tierra, dos o tres árboles), la vuelve artificial también. Sorprende a la propia noche, con su fognazo, con su relámpago. Le impone su claridad, ciertamente, pero una reserva de vibración en movimiento impide que una mejor precisión torne nítida del todo la imagen. Por eso el suelo (la tierra) se carga de misterio.¹ La luz se vuelve interrogativa, pero el suelo (la tierra) se queda mudo. La franja oscura es un resto de noche irreversible, al igual que toda esa otra noche que no deja de acechar desde atrás.

1. En el texto de presentación de la muestra (“Más allá de los hechos”) Eduardo Jozami señala el “halo de misterio” que proviene de las figuras que se borroncan y las imágenes que empalidecen en las fotos de Helen Zout.

Porque la luz que se lanza hacia delante no basta sino para mostrar que hay algo que no se alcanza a ver. Es de nuevo, como con el avión en tierra, un intento de emanación lumínica en medio de la nocturnidad. Nocturnidad que, pese a todo, persiste e impera.

Aunque, de nuevo, como con el avión, llega el día y hay otra foto. Foto diurna y a cielo abierto. La mirada es puesta casi al ras del suelo, como para poder tocar la tierra, como para poder hundirse en ella. Porque de eso se trata, evidentemente. La tierra impenetrable, para la luz, durante la noche, queda mejor expuesta ahora, con la diáfana luz del día. Los yuyos a la altura de la vista. Y más allá, un poco más allá, un conjunto de figuras se recorta contra el fondo claro. Comparten una misma actitud: las cabezas gachas, los gestos inclinados. El suelo los atrae, no menos que a la propia foto. Porque los personajes de la foto aparecen escrutando el suelo, y la foto que los capta está ya pegada al suelo.



Búsqueda de restos óseos de desaparecidos. Parque Pereyra Iraola, Berazategui, provincia de Buenos Aires, 2003. Huellas de desapariciones (2000-2006).

Esa tierra no es tierra cualquiera, y la de la foto nocturna de antes no lo era, por cierto, tampoco. Los epígrafes acuden a singularizarlas. Una palabra puede decir más que mil imágenes, algunas ve-

ces. Una palabra, por ejemplo: Vesubio. O un puñado de palabras; por ejemplo, las que designan a un equipo forense trabajando en un probable predio de enterrados NN. No es, entonces, cualquier tierra; es esa clase de tierra: la de una eventual sepultura. Las miradas hacia el suelo, miradas, a su vez, desde el suelo, no están entonces rehuendo nada, al revés, están buscando; no hay pesadumbre en estos cabizbajos, hay lo contrario, resolución.

El pasto cobra protagonismo. ¿De dónde brota, qué especie de abono lo suscita? La tierra guarda mejor los secretos que le han asignado, por lo pronto mejor que el agua, con su hábito delator de expulsar hacia la orilla. La tierra que se hurga, por ahora con la mirada, pronto será hurgada con palas y desbrozamientos. ¿Qué buscan estos detectives? Lo mismo que Helen Zout, su fotógrafa: buscan huellas de desapariciones. Desapariciones que dejarán de ser justo eso, desapariciones, apenas las huellas se encuentren. Huellas que no serán huellas del matar, ni huellas del matador, ya sabidas, ya probadas, sino huellas de lo matado, que es lo escabullido y lo ausente.

Las huellas son los restos, en su expresión más material posible. ¿Fantasmas? No: cuerpos. ¿Ni vivos ni muertos? No: muertos. Ninguna de esas almas en pena alucinadas por las osamentas, sino las propias osamentas, sin visos de alucinación. Un cráneo. Tomar la foto de un cráneo, hasta volverlo tangible en su cercanía y en su detallismo. Duro, concreto, fehaciente, hueso. ¿O no se dice, acaso, “llegar hasta el hueso”? Helen Zout llegó hasta el hueso: del aire al agua, del agua a la tierra, de la tierra al hueso. Y aquí está el hueso. “Esto ha sido”.



Cráneo con orificio de bala, morgue judicial, La Plata. Huellas de desapariciones (2000-2006).

Pero hay dos niveles del “esto ha sido”, por lo menos, en la foto. El propio cráneo, por lo pronto, expuesto como certeza, como evidencia, como verdad. Y en el cráneo, inexorable, no menos expuesto en la foto y por la foto, un agujero: un agujero de bala en el cráneo. La huella de un esto ha sido en el propio esto ha sido; el punctum esta vez es de veras un punto. El agujero, lo que falta, está en el resto, en lo que queda. Es la prueba de que lo muerto no es lo muerto, sino lo matado. Las huellas son huellas de un crimen.

Para la luz no existen más que el cráneo y las manos que lo sujetan (porque aparece lo vivo sujetando lo matado), el resto es oscuridad. Pero por esta vez es la foto, es la fotógrafa, es Helen Zout, lo que procura ese entorno oscuro; es la foto, y no es la noche, lo que rodea a su objeto con lo negro. El cráneo así se vuelve absoluto, mostrado en su completa verdad con los signos de lo irrefutable.



Exhumación e identificación de cadáveres N.N. pertenecientes a detenidos-desaparecidos quienes fueron secuestrados y asesinados entre 1977 y 1978, morgue judicial, La Plata. Huellas de desapariciones (2000-2006).

Dos regímenes de objetividad presunta se articulan o se superponen en la fotografía de una escena científica. La luz que emplea el científico (límpida y cenital) le es útil por igual a la fotógrafa, porque la imperiosa voluntad de saber se vuelve también coincidente. De ahí tal vez el protagonismo que asume en la imagen el aparato de iluminación, punzante y sofisticado, suspendido como una nave espacial, decidiendo lo blanco del guardapolvo del forense.

Los huesos se disponen a la vista en el orden que corresponde a lo que alguna vez fue un ser humano. Esa disposición que no es sino, a la vez, una evocación, da siempre testimonio de su propia insuficiencia, incluso cuando se la completa (y a todas luces, o a toda luz, no es este el caso), no podrá dar cuenta de otra cosa que de la incompletud. En esta imagen, por lo pronto, en esta morgue, con estos huesos, la actitud del forense parece resolverlo todo (incluso

aquello que, por definición, no se puede resolver). Brilla su cráneo entero, de hombre vivo, por encima del cráneo roto, del cráneo oscuro, del cráneo muerto. Sus brazos se abren y sus manos se aferran, como para abarcar y sujetar la escena. Su torso se adelanta, sus ojos nos apuntan por encima de las lentes. ¿Qué nos dice esa mirada? La foto se torna apremiante porque, sea lo que sea lo que dice, nos lo está diciendo a nosotros.

La expresión es de severidad. ¿Nos interroga, acaso? ¿Nos increpa? ¿Nos exige no inmiscuirnos? ¿O nos pide explicaciones sobre esto que tiene ante sí? ¿Querrá saber lo que sabemos? ¿Querrá saber si supimos? ¿Y si no supimos, si eventualmente no supimos, querrá saber cómo fue: cómo fue que conseguimos no enterarnos? ¿Se enoja con nosotros, o se enoja junto con nosotros, por estos huesos inauditos que le toca examinar? Los ojos de Zout habrán visto esos ojos. Y los fotografió para que, vueltos foto, se encuentren con nuestros ojos. No tanto para que los miremos, como para que ellos nos miren.

Helen Zout se ocupó de rastrear huellas de desapariciones; al encontrarlas, las convirtió en fotografías. Pero también se ocupó de rastrear huellas entre las propias fotografías: de rastrear en los archivos fotográficos de la dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires. Y lo que allí encontró es otra cosa, acaso más perturbadora: la huella del desaparecedor. La única fotografía que se ha podido obtener de un represor durante los años de la represión, una imagen contemporánea de los hechos del terrorismo de Estado. La figura se exhibe ominosa, entre otras razones, por un dejo de trivialidad que no accede a disolverse del todo. El arma y la corbata contemporizan: el asesino y el funcionario, o el asesino como funcionario; la burocracia criminalizada y el crimen burocratizado; camisa y corbata para el administrativo, empuña su máquina de matar, su herramienta de trabajo, aunque algo en la escena haga pensar que la foto es foto de tiempo libre.

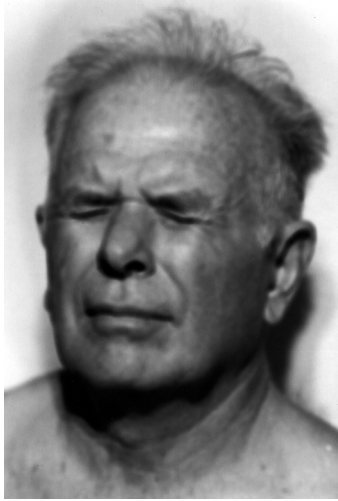


Archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires. Huellas de desapariciones (2000-2006).

¿Se da a ver? No se da a ver. Lo que da a ver, en todo caso, es justamente esa negativa. Exhibe su clandestinidad: la cara oculta (la cara oculta del represor, que es cara oculta de la represión). Quedará para los huesos que alcancen a encontrarse alguna vez la tarea de la identificación, las fotos de la identificación de las víctimas; esta foto está en las antípodas: es foto del victimario, y obstruye una identificación posible. Por una especie de ironía siniestra, habría que decir, según lo que se ve, que es que el represor está encapuchado. Ironía siniestra, dado que el encapuchamiento era la condición a la que se sometía a los detenidos en los centros clandestinos, grado primero de su aislamiento, y por ende, de su aflicción.

La capucha del represor, por supuesto, es muy distinta. Blanca y alta, remite más bien, eventualmente, a los fanáticos del Ku Klux Klan. No está hecha para impedirle ver, sino para impedir que otros lo vean. Tiene de hecho dos notorios agujeros negros a la altura de los ojos, que hacen las veces de ojos en el rostro ausente que

la máscara compone. El resultado es elocuente: el represor vuelto fantasma. Si el desaparecido se recupera en cuerpo, en hueso, en huella, el fantasma pasa a ser el desaparecedor. Fantasma expuesto en su carácter más terrible, no solo en el juego de dar miedo que sugiere cuando apunta, sino en un detalle que revela lo que habita en él de extravío, de desequilibrio, de retorcimiento, de fiereza: la disparidad alocada de los falsos ojos, de los agujeros negros.



Jorge Julio López, sobreviviente del centro clandestino Arana, La Plata, 2000. Huellas de desapariciones (2000-2006).

Hay un desaparecido que vive, podría decirse, parafrasearse. Jorge Julio López estuvo desaparecido entre octubre de 1976 y junio de 1979, en el centro clandestino Arana, de La Plata. Sobrevivió, es decir, vivió. En 2006, se presentó a dar testimonio en los juicios por los que Miguel Etchecolatz, director de investigaciones de la Policía de la Provincia de Buenos Aires durante la dictadura, fue condenado a prisión perpetua.

La foto que le toma Helen Zout muestra a un hombre, la condición despojada de un hombre, con la elocuencia y la intensidad, con la simpleza y la verdad, que puede conceder precisamente el

despojamiento. Es foto de una presencia, presencia del que existió alguna vez como ausente. La imagen menos procura mostrar que asir, exponer que aferrar, a un hombre, su rostro, su cuerpo. “El rostro se convirtió en el heredero del cuerpo”, dice Georg Simmel (2011: 13). Aun en la tan conocida postulación de la declinación del aura por medio de la reproductibilidad tecnológica, y en la fotografía por empezar, sabemos que Walter Benjamin reservaba la posibilidad de una persistencia del aura, o de su reaparición en todo caso, al tratarse de los retratos.² El retrato, aunque fotográfico, retiene ese destello: el destello de la irrepitibilidad, la inscripción de un aquí y ahora. La palabra “huella” le cabe también a ese efecto. La manifestación irrepitible de una lejanía, por cercana que pueda estar.

Pero hay algo más, y es el gesto. Un instante singular, el de la particularidad de ese gesto. Jorge Julio López cierra los ojos, los aprieta, tensa el rostro, en un notable concentrado de compenetración, de fatiga, de hastío, de humanidad. Huellas de una desaparición, recobradas en el presente, en el desaparecido que fue recobrado, en el sobreviviente de un centro de la muerte. En septiembre de 2006, sin embargo, como es bien conocido, después de prestar un testimonio decisivo para la condena judicial de Etchecolatz, y en razón de eso mismo sin dudas, Julio López fue desaparecido: no se supo más de él, no sabemos más de él, hasta hoy.

De manera que Helen Zout, ahora lo comprendemos, fotografió a un desaparecido futuro. Al que lo había sido, sí, pero también al que lo sería. La huella cobra así otro sentido, otra forma de persistencia, otra manera de marcarse el pasado en el presente, otro indicio de que lo que sucedió sigue abierto todavía.

2 “En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda la línea el valor cultural. Pero este no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central” (Benjamin, 1987: 31).

Bibliografía

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós: 2004.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la era de la reproductibilidad tecnológica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1987.
- Caldirola, Daniel. “Fotografías de espíritus”, en *Las ranas. Arte, ensayo y traducción* 9. Buenos Aires, invierno/primavera, 2015.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo*, Barcelona: Paidós, 2004.
- Oubiña, David. “Palacios del ánimo”, en *Las ranas. Arte, ensayo y traducción* 9. Buenos Aires, invierno/primavera, 2015.
- Quereilhac, Soledad. “Espectros reales”, en *Las ranas. Arte, ensayo y traducción* 9. Buenos Aires, invierno/primavera, 2015.
- Simmel, Georg. *El rostro y el retrato*, Madrid: Casimiro, 2011.

En busca del plesiosaurio: monstruos y (des)apariciones en *El lago*, de Paola Kaufmann*

Kirsten Mahlke



Poco antes de su muerte en 2006, Paola Kaufmann escribió su último libro, *El lago*,¹ en el cual fusiona las perspectivas de las ciencias naturales con lo fantástico. Tentativamente, podríamos ubicar *El lago* dentro de una “poética de la indeterminación”, que para poder afrontar las dificultades epistemológicas inherentes a la representación del fenómeno de la desaparición forzada en la historia argentina, recurre a un problema de observación fundamental en la mecánica cuántica. Werner Heisenberg descubrió que solo es posible determinar la posición de una partícula en detrimento de conocer la exactitud de su impulso. Paola Kaufmann toma este problema de observación de la física y lo traslada al

* Este artículo se produjo en el marco del proyecto NoT 240984, financiado por el Consejo Europeo de Investigación. Fue traducido por Mariana Brzostowski.

1. Paola Kaufmann fue neurobióloga y escritora. Ha publicado dos novelas y varios libros de cuentos. En 1998 recibió una mención del Fondo Nacional de las Artes por el libro de cuentos *La noche descalza* (1998), en 2000 ganó el primer premio del Fondo Nacional de las Artes con el libro de cuentos *El campo de golf del diablo* (Suma de Letras, 2002). La novela *La hermana* (Sudamericana, 2002), sobre la vida de la escritora Emily Dickinson, obtuvo en 2003 el premio Casa de las Américas en Cuba. Los reconocimientos siguieron con el Premio Planeta por *El lago*. El libro *Humor vítreo* (Onlybooks, 2006) pertenece al género de “miniletras”. Falleció en 2006. Un libro póstumo de cuentos, *El salto*, apareció en 2012 (Planeta).

problema narrativo de la exactitud factible: cuanto más profundamente intenta un narrador llegar al fondo del hecho histórico de la desaparición, tanta más precisión perderá su contexto. La narrativa se aproxima entonces al detalle a expensas de desdibujar la perspectiva histórica. Durante su transcurso, la novela nos muestra reiteradamente que este no es simplemente un problema de perspectiva, sino que a la luz de los desaparecidos este “hecho” es inherente al contexto histórico mismo.

Aquí se propone profundizar sobre las posibilidades estéticas y narratológicas para la representación literaria de la desaparición, que surgen fusionando principios de las ciencias exactas con una ficción sobre una constelación familiar en el norte de la Patagonia durante las etapas previa y temprana de la última dictadura militar argentina. El monstruo de la laguna, que análogamente a Loch Ness pertenece a la especie de criaturas acuáticas míticas, se sitúa en el centro de la historia. Este monstruo, con las más disímiles denominaciones, forma parte del imaginario social de la zona de Bariloche y sus alrededores: “los habitantes de la zona hablaban del monstruo desde hacía miles de miles de años en realidad” (Kaufmann, 2005: 39). Los Mapuches lo llaman “El cuero” o “Nahuelito”, en referencia al lago Nahuel Huapi, pero también, como refiere López Ocón en su análisis:

“la Bestia”, “el cuero”, “el cisne”, “el monstruo”, “el plesiosaurio” son nombres que no aluden solo a una criatura concreta, sino a aquello que no puede nombrarse, a lo secreto, lo impensable, lo incomprensible, lo oscuro, lo que excede las clasificaciones, aquello que no se ve y que apenas se menciona, pero cuya existencia resulta más cierta y angustiante que la del horror evidente (López Ocón, 2006: 20).

Sin embargo, sería demasiado simple argumentar que el monstruo es una alegoría del terror infundido durante la última dictadura militar. No se trata aquí, desde mi punto de vista, de preguntarse qué significa el monstruo acuático (o cómo son representados los crímenes masivos perpetrados por el Estado), sino de ver

qué efectos produce su presencia en la constitución narratológica, poética y documental-histórica de la novela. Según mi tesis, el monstruo de *El lago* es una especie de prisma retórico a través del cual todo aquello que está clasificado y es identificable, es decir el mundo conocido, es refractado en un espectro de posibilidades inciertas. La introducción de la desaparición forzada como modo de represión transforma radicalmente la percepción global de los hechos y la percepción de sí mismos de narradores y protagonistas. En el texto, esta transformación de la percepción se produce mediante dos quiebres epistemológicos, alterando desde lo narrativo las categorías de temporalidad e identificación.

En primer lugar, se ofrecerá una breve descripción del texto y de su estructura. Posteriormente, siguiendo de cerca el texto, se realizará un análisis poniendo énfasis en dos puntos: primero en la temporalidad, que se desvía de la linealidad de una cronología histórica, y en segundo lugar, en el tema de la indeterminación y del cuestionamiento de identidades.

A diferencia de gran parte de las novelas argentinas de la posdictadura, que se desarrollan en Buenos Aires o en otros espacios urbanos, en este caso el marco es periférico: una casa en un lugar remoto y sin nombre situada en un brazo no cartografiado del Nahuel Huapi en el norte de la Patagonia, al cual los protagonistas llaman el “Brazo de la melancolía”. La casa está ubicada directamente frente al lago que da título al libro, y se transforma en puesto de observación del monstruo, que suele aparecer en intervalos regulares pero desconocidos.

En septiembre de 1976, Ana, una científica joven, relata los hechos sucedidos durante los nueve meses anteriores, es decir, en un período directamente asociado al creciente terror causado por la agrupación paramilitar “Triple A” (Alianza Anticomunista Argentina), al golpe militar y a las desapariciones en masa de militantes de izquierda. Al margen de esa fecha, la realidad política aparece en la novela completamente velada. Ana se pregunta por la próxima e inevitable aparición de la criatura, lo que insinúa que el mal que representa la bestia es como la segunda piel de un país que a lo largo de su historia ha caído en repetidos espasmos

de violencia: “¿Cuándo sería la próxima vez? ¿Habría una próxima vez? ¿En qué año? ¿De qué ciclo oculto dependería?” (Kaufmann, 2005: 327). En correspondencia con la situación periférica de la región patagónica y con las deficiencias de las líneas de comunicación y transporte entre el centro y la periferia, la realidad solo es evocada vagamente, mediante alusiones a actividades de la policía secreta, la aparición de un joven que Ana encuentra inconsciente en la orilla del lago y que evidentemente fue torturado, y una atmósfera general atravesada por lo sombrío. No encontraremos aquí, entonces, una reconstrucción de los hechos, sino una representación literaria de percepciones subjetivas y de relaciones humanas bajo condiciones de terror y desaparición. La presencia del monstruo, que solo consiste en la constatación intuitiva de su existencia, encarna una sensación por demás ambivalente: por un lado buscar, esperar ansiosamente su aparición, querer saber y analizar; y paralelamente el miedo a la realidad horrorosa, de la cual, inevitablemente, se ha pasado a formar parte. Esta lógica responde al lento fusionamiento entre perseguidor y perseguido: “Después de una vida entera debe crearse entre perseguidor y perseguido una especie de ligazón enfermiza, un vínculo tan necesario como el aire o el agua” (Kaufmann, 2005: 41).

A Ana le encantaría tener certeza sobre el monstruo, lo cual al mismo tiempo significaría tener certeza sobre el monstruo que buscaba su padre. Esta obsesión la conduce hasta Buenos Aires. Allí experimenta la atmósfera tenebrosa de la etapa preliminar a la dictadura y en el Museo de Ciencias Naturales se entera de que su padre en efecto ha enviado un paquete, cuyo contenido supuestamente son huesos de plesiosaurio. Una y otra vez se confunden para el lector los desaparecidos y el monstruo, una superposición que de diferentes maneras permanece invisible para todos los personajes. La cuestión de la búsqueda aparece como un conflicto que falla, no a causa de una ceguera o de falta de participación, sino por el contrario, debido a una gran proximidad al punto de participación en el objeto monstruoso mismo. Una característica particular de *El lago* es la focalización radical, que impide discernir entre víctimas y victimarios. Lo que la perspectiva pone en movi-

miento es una dinámica de confrontación entre uno mismo y las condiciones de la propia percepción. En consecuencia, el foco se centra en el observador y no en el objeto de observación.

Durante el transcurso episódico de la novela, la constelación familiar aparentemente sencilla se convierte en una representación, fragmentada en muchos espejos distorsionados, de relaciones genealógicas y sociales que rozan el abismo. Bajo esta atmósfera siniestra, la violencia, la opresión, la traición y la muerte emergen sobre toda realidad subjetiva.

Lanz, que asume un rol paternal para Ana, es un sobreviviente húngaro de los campos de concentración y de las marchas de la muerte en Europa. Lanz sufre una pérdida de la memoria progresiva que, de forma sintomática, se asimila al síndrome de estrés post-traumático. Para él, el monstruo es un leviatán, formado por la montaña de cadáveres que cubrían las calles de las marchas de la muerte. A su esposa Ilse, con quien huyó en barco de la Europa de la Segunda Guerra Mundial hacia Argentina, ya no la reconoce. En el barco, ambos rescataron a una beba, Klára, a la cual criaron junto a Ana. Por otra parte, Ana es la hija biológica de Víktor Mullín, un vagabundo descendiente de alemanes que la concibió violando a una mujer tehuelche. La madre falleció seis meses después de darla a luz y el padre dejó a la niña con los dos sobrevivientes de guerra. Ana y Klára quedaron huérfanas por causa de la violencia histórica (la persecución nazi, la explotación de los indígenas) y provienen de diferentes relaciones sanguíneas, pero crecen juntas como hermanas de la misma edad junto a Ilse y a Lanz.

En el momento en que transcurre la historia Ana tiene una relación con Nando. Se acuesta con él pero no lo ama. El período comprendido entre la navidad de 1975 y setiembre de 1976, la etapa en que se desarrollan los principales acontecimientos de la novela, es vivido por todos los personajes como una etapa de grandes transformaciones. En lo que sigue exploraremos esas transformaciones, concentrándonos en primer lugar en aquellas de índole temporal.

El tiempo

En *El lago*, el axioma de percepción temporal de todos los personajes narradores consiste en excluir al presente de la propia conciencia: la imposibilidad de ver y comprender qué sucede en el presente.

La poética de *El lago* es determinada esencialmente por dos conceptos de realidad complementarios, que en la visión de Ana de los hechos se contradicen mutuamente. Por un lado está el enfoque estrictamente científico-empírico, perseverantemente observador, mensurador, enumerador y recolector de datos. Ana lo ha internalizado tan profundamente que modela su vida de acuerdo con él. Por el otro lado está la Ana intuitiva, que cree en cuentos y mitos, que de niña podía volar y que percibe atmósferas, criaturas invisibles, estados de ánimo ajenos. Su interior está como desgarrado por este aparato perceptivo dual; y ella también se percibe a sí misma como en un “universo paralelo” más allá de la realidad histórica normativa de su entorno social.

Su rutina diaria está marcada por las esperas y encuentros que se suceden a la hora del anochecer, momento en el cual espera encontrar al monstruo a orillas de la laguna y de sus relaciones sexuales con Nando. Este ritmo se ve interrumpido cuando una noche un cuerpo casi sin vida es arrojado desde una camioneta sobre el terraplén del otro lado del lago. Este cuerpo resulta ser el de un hombre gravemente maltratado, con el cual Ana desarrollará una relación muy íntima. Su perceptibilidad para todo aquello que está por fuera del tiempo la vuelve solitaria, pero también gracias a eso logra entablar una relación con el cuerpo semimuerto del desconocido, que para los otros habitantes de la casa es un objeto peligroso, un cuerpo extraño no identificable, políticamente sospechoso, o un caso médico perdido. Ana lo asiste con una dedicación obsesiva, similar a la que pone para esperar al monstruo.

El tiempo narrado (predominantemente desde el punto de vista de Ana) abarca los nueve meses que van desde fines de 1975 a setiembre de 1976. Esta linealidad clásica de la cronología histórica es quebrada reiteradamente en el texto por medio de la inserción

de diversos planos temporales. La sucesión lineal está, de alguna forma, perforada, superpuesta, detenida y distorsionada en todas direcciones, y puede ser leída como una sola entre las muchas posibilidades de temporalidad de *El lago*.

En relación con el monstruo podemos definir tres marcos temporales:

1. La era prehistórica, que comprende cientos de millones de años de evolución, cobra formas narrativas con el descubrimiento de huesos de saurios en la Patagonia y con los modelos de dinosaurios expuestos en el museo de ciencias naturales de Buenos Aires. Los hallazgos óseos de Víktor Mullín y la supuesta *existencia* del plesiosaurio vivo establecen la conexión entre esta era y el tiempo narrado. No obstante, la *existencia* de un plesiosaurio viviente pone en duda la teoría de su extinción. La obstinación de Ana por corroborar su *existencia* a contramano de toda probabilidad, une el presente inmediato a una prehistoria que solo es representable a través de aventuras especulaciones e imaginación fantástica.
2. El tiempo mítico del Cuero. El mito de las poblaciones indígenas cercanas al lago, que relata las apariciones cíclicas de un monstruo del lago con cuello de cisne, es mencionado en varias ocasiones. En cuanto aparecen algas en la superficie del lago, se debe dejar una ternera estaqueada sobre la orilla para apaciguar al Cuero y que así el monstruo no sacie su hambre atacando a los mapuches. Los ciclos míticos del monstruo del lago tienen correspondencia con las observaciones científicas de Ana sobre la cronobiología de los ciclos de las algas. Su explicación científica sobre la supuesta existencia del monstruo habla de un ciclo alimenticio por el cual el monstruo asciende a la superficie cuando las algas comienzan a crecer. La duración de este ciclo permanece incierta.
3. Dentro de este ciclo prolongado podemos observar otro ciclo más corto, diario: Ana solo aguarda al monstruo al anochecer; un momento al que ella, por otro lado, define como el único propicio para ver al monstruo porque se encuentra fuera del

tiempo: se trata de un paréntesis matemático en el transcurso del día.

Este tiempo está ligado a condiciones lumínicas específicas, desplazamientos cromáticos con cambios radicales y otros efectos, que hacen que la primacía visual de la observación científica se vuelva inestable. Es literalmente un vistazo fugaz, que podría abrir una perspectiva a la realidad del monstruo y, sin embargo, esa realidad fracasa por la propia dificultad de las condiciones visuales. Cuanto más preciso es el enfoque, mayor es el efecto de dispersión.

El único momento en el que el mundo real desaparecía tanto bajo la mirada del ojo desnudo de la lente, tan efímero pero tan innegable que era imposible no captarlo y lo que es más: era imposible pensar que el monstruo, fuese lo que fuese, no pretendiera aquel matemático paréntesis del tiempo para emerger, para echarle un vistazo al planeta que había desheredado hacía tantos millones de años. O para burlarse. Ana, con todo su rigor y su método, creyó secretamente más en eso último (Kaufmann, 2005: 117).

Ana observa minuciosamente ese salto en el tiempo repetido diariamente; vive, por así decirlo, solo para ese momento. También en sus demás actividades, que giran exclusivamente en torno a la búsqueda del monstruo, vive principalmente por fuera de una estructura temporal lineal-continua. Para ella está presente respectivamente el punto de fractura de la sucesión temporal, a través del cual ella está inmediatamente ligada tanto al tiempo cósmico como al prehistórico. Esta experiencia temporal ajena a los estándares de los relojes contrasta fuertemente con la de Nando, con el cual parece no tener ninguna relación más allá de las sexuales, ya finalizadas en el tiempo de la narración. Ella espera un hijo de él, y la fase embrional de ese embarazo está relacionada de forma implícita con el lapso de tiempo relatado. Tácitamente (y solo aquí), en este modo temporal cíclico del embarazo, los sucesos se abren por única vez hacia un futuro.

En retrospectiva, setiembre de 1976 será identificado como un *punctum*, una catástrofe política, un grado de evolución y una nueva vida.

La proyección de una prehistoria es al mismo tiempo una visión apocalíptica del futuro: lo que ha quedado es una multitud de huesos inidentificables y solo lo fantástico puede ayudar a su reconstrucción histórica y tridimensional.

La percepción multidimensional del tiempo de Ana tiene su contrapunto en el sentido del tiempo patológicamente distorsionado de su padre adoptivo, Lanz. Para él, la experiencia del presente se reduce a un único punto en el tiempo: la marcha de la muerte en Europa del este en abril de 1944.

Lanz sufre una pérdida progresiva de la memoria. Su *memoria* a corto plazo se ha reducido a un período tan corto que ha perdido completa e irreparablemente la percepción del presente. En su lugar, su *memoria* se retrotrae a un momento en el tiempo cercano al fin de la guerra, cuando Lanz sobrevivió a la marcha de la muerte: “desintegrándose hacia atrás, como una película vieja que corre al revés, o más bien una secuencia anómala de instantáneas unidas por *las alucinaciones que rellenan los huecos*” (Kaufmann, 2005: 166, destacado en el original). La enfermedad lo obliga a revivir una y otra vez ese momento, mientras el mundo a su alrededor se va desvaneciendo de su percepción pedazo a pedazo. En su parecer, y esta perspectiva también es aceptada por Ana, no están en la Patagonia de 1976 al comienzo de una catástrofe humanitaria, sino a finales de una catástrofe humanitaria en el año 1945 en Europa del Este. Simultáneamente, Lanz profetiza el pasado europeo y alucina el presente argentino, unidos en una única imagen. De esta forma se convierte, grotescamente, en el único realista.

De cara a vivir el presente manteniéndose al margen del tiempo histórico lineal de 1975-1976, para Lanz todos los acontecimientos actuales se transforman en síntomas y signos dentro de una profecía invertida. Lanz filtra el presente a través del único criterio histórico del que dispone: la imagen de pilas de cadáveres revistiendo las calles en el sur de Serbia. Todo lo lleva hacia esa dirección. Y él finalmente parece recibir la constatación de ello en el clímax del

texto, cuando para Ana el monstruo de la laguna emerge. En el mismo momento en que Ana intenta retener al monstruo en una fotografía, lo que Lanz ve ante sí son las montañas de cadáveres posteriores a los fusilamientos en masa en un paraje de un bosque serbio. Lo que él ve delante de sí es en su contexto un pasado traumático presente; pero en el contexto de Argentina es por ahora un futuro inminente, por venir, y que con algunas señales aisladas ha comenzado a anunciarse en la Patagonia. El leviatán de cadáveres humanos crece hacia una monstruosidad que, síquicamente, él solo puede eludir escudándose en la demencia absoluta.

Ana y Lanz son testigos del mismo acontecimiento sobre el cual, sin embargo, debido a sus diferentes perspectivas, no logran coincidir. Frente a la aparición del monstruo, cuya existencia Ana se ha empeñado en corroborar y que Lanz también debería haber visto simultáneamente, se produce este asincronismo en la experiencia presente que lleva a Ana a la desesperación. El concepto de testimonio ya no es relativizado por su focalización radical: los testimonios contemporáneos ni siquiera conviven en el mismo tiempo.

En *El lago*, la representación narrativa de las dimensiones temporales plantea, en primer lugar, el problema del significado del presente. Finalmente no viene al caso que se puedan ensamblar los puntos de vista individuales para formar un panorama, ni que cada episodio acabe conduciendo hacia una cronología. Cada uno está tan profundamente atrapado en dimensiones temporales incommensurables que la comunicación entre ellos se torna imposible.

Taxonomía, identidad e indeterminación

Resulta interesante que Paola Kaufmann presente el tema de los desaparecidos en el cuerpo de uno que de hecho sí aparece, de un aparecido. Un cuerpo mutilado y sin nombre, que no está muerto ni vivo, aparece inexplicablemente. Buscando hallar la identidad del hombre agonizante, lo primero que Ana encuentra es un pedazo de papel en su bolsillo (Pedro Goyena), y esto la lleva a intentar loca-

lizar sus huellas en Buenos Aires. Mientras ella lo busca en vano en otro lugar de Argentina, él muere en la casa de ella en la Patagonia.

La pérdida progresiva de la capacidad subjetiva de orientación en el mundo aparece gradualmente. Poco a poco, todas las áreas van siendo invadidas por lo misterioso y lo siniestro, de la misma forma en que la pequeña casita en medio de la nada va siendo ocupada por la presencia del fantasmal Pedro.

Esta presencia no es un “ser”, pero sí una parte de la casa, y solo se le pueden atribuir cualidades parciales o estados intermedios: ni vivo ni muerto, algo que ronda entre lo que fue, lo queda de aquello y lo que los demás en la casa quieren hacer con o de él. El nombre Pedro Goyena, que se debe al deseo de Ana de darle una identidad al cuerpo agonizante, sin origen, como identidad no es nada más que una huella encontrada en su cuerpo (el pedazo de papel que lleva escrito ese nombre). La asociación de esta huella con un nombre y un apellido revierte el anonimato de esta persona desconocida y la vuelve familiar. Entre el que nombra y el nombrado, además, se sugiere una relación de posesión que dentro de la novela es criticada por Nando.

El nombrar es uno de los actos fundamentales de las prácticas sociales y científicas. *El lago* ensaya ambos actos en distintos niveles. Poner nombre a personas y cosas, identificarlas, no solo conduce a la concientización y percepción de la realidad, sino también a su dominio y control. Las relaciones entre individuos, y también el dominio de la naturaleza, se realizan a través de la denominación, la clasificación, la segmentación, la domesticación.

En la novela, la primacía de la taxonomía y el privilegio de la identidad son cuestionados de modo radical, principalmente en la figura del monstruo. Según la autora, el monstruo ocupa el lugar de una crítica a la taxonomía. El tema de la desaparición forzada está correlacionado con la problemática de la taxonomía y a partir de ahí se sitúa dentro de un marco epistemológico mayor. En *El lago*, la pérdida de identidad no es de por sí una deficiencia lamentable que hace que las relaciones sociales y las biografías individuales se vuelvan vulnerables. En todo caso, las identidades indeterminadas llevan a reflexionar sobre las consecuencias de elevar el “nombrar”

a una presuposición absoluta de la realidad científica, histórica, psicológica y social. Dar nombre es un acto afectuoso pero al mismo tiempo violento que cambia el objeto de una manera irreversible.

Clasificar es un acto de amor, y también de agonía. Todo lo que uno clasifica termina dejando de ser lo que era, para ser otra cosa. El acto de clasificar es un acto de amor porque conlleva la pasión por el esclarecimiento, por el conocimiento de la cosa misma, por la revelación, mientras que la agonía pertenece puramente a la cosa que se extingue al adquirir un nombre, una clase, un orden (Kaufmann, 2005: 94).

Durante el curso de la novela todos los protagonistas descubren perturbadoramente que no conocen, o que hace tiempo han abandonado, su “verdadera identidad”: Lanz solo conoce lo que vio durante la marcha de la muerte; Ilse cuenta cómo antes de la huida recibió un documento falso de identidad con el nombre Ilse Bauer, por lo que renunció a su apellido original Balazs. De Klára nos enteramos que fue salvada de los brazos de su madre moribunda siendo aún una bebé (su padre ya había muerto) y que nunca podrá descubrir la identidad de sus padres o siquiera sus nombres verdaderos. La misma Ana fue concebida en una violación y fue parida por una mujer tehuelche, que no pudo establecer una relación con la niña y murió cuando ella era todavía una bebé. ¿Y Víktor Mullín? Él es el hijo nómada de un marinero alemán y una mujer que se suicidó en el Rin: cuanto más de cerca observamos a cada uno de los elementos de la constelación familiar, más apremiante resulta su opacidad. La búsqueda, que claramente se presenta como una exploración de lo verdadero, lo esencial, del origen y el principio, se transforma visiblemente en un encuentro con transformaciones, con dinámicas, con lo inmaterial y con lo que no tiene nombre.

En este aspecto, la novela se desarrolla recorriendo una evolución epistemológica que, metódicamente, en su punto de partida toma el modelo clásico positivista de las ciencias exactas, estrechamente alineado a las estructuras de dominación de la era

imperialista y colonialista: los hechos son descritos con la mayor objetividad, es decir, con la mayor distancia posible desde el observador, para obtener poder a través del saber. Esta posición puede ser localizada en la figura de Víktor Mullín, quien solo cree en lo que ve y entiende su relación con la madre de Ana, una indígena tehuelche, como una relación de posesión y dominio. Él le da órdenes, la viola, la deja morir.

Desde la transformación de Ana, que adhiere a una biocronología correlativa a su período de embarazo, prevalece una posición cambiada de observación que coincide con la de la física moderna a partir de Heisenberg. Desde la teoría cuántica la física da un salto inextricable y con ella también la posición del observador. A partir de ahí ya no se habla de un punto de observación neutral que se cierne sobre el universo. Después de la enunciación de la mecánica cuántica de Heisenberg, hasta los mismos procesos de observación serán definidos como una intrusión del observador en el mundo observado: el observador no solo está ligado a una perspectiva; también interrumpe y transforma masivamente aquello que está midiendo. Esta transformación funcional y de perspectiva de la posición del observador no es para nadie tan inquietante como para Ana, quien reflexiona continuamente sobre sus principios epistemológicos.

“Siempre faltan piezas. Es el principio de indeterminación: cuando se consigue aprehender un rasgo, el otro se evapora” (Kaufmann, 2005: 326). Ella ha dejado de buscar la forma objetivizable y mensurable del monstruo del lago. Y con cierta liviandad, Ana sumerge el cuerpo (ya muerto) del hombre sin nombre en el lago; de manera que el desaparecido y el monstruo del lago comparten ahora una cercanía espacio-temporal. Debido a esta decisiva desaparición, su positivismo taxonómico hace lugar a otro modo de percepción que alternativamente genera poéticas de indeterminación:

Supongo que son las reglas de la física, y en consecuencia las del universo, y hay que aceptarlas sin protestar. Jugar, vaticinar la forma que no se consigue precisar, adivinarla o bien

olvidarla y jugar sin ella. Prescindir de ella. Vivir en comunión con los agujeros (Kaufmann, 2005: 326).

El monstruo sin nombre, o mejor dicho, el monstruo con múltiples nombres –El Cuero, el monstruo, el plesiosaurio, Nahuel Huapi– resiste todo intento de clasificación hasta el final.

Como centro indeterminado de interés para todos los protagonistas, se convierte en una suerte de combustible que fluidifica los sólidos y desdibuja clasificaciones visibles perdiéndolas en lo indefinido. Esta pantalla de proyección de todas las perspectivas posibles –el trauma de Lanz, el deseo de Ana– finalmente vuelca su sombra sobre los observadores: el monstruo ya no es el otro, sino es “para Lanz lo que Víctor es para el monstruo” (piensa Ana); el monstruo se vuelve una especie de espejo que significa algo distinto para cada personaje, ahora el monstruo es cada uno de ellos y todos los habitantes de la casa como constelación social. No solo habita las profundidades inescrutables del lago, también surge como un enorme abismo en las biografías sin nombre de cada uno de ellos; biografías que por un lado están ligadas a la catástrofe de la Shoah en Europa, y por el otro a la violencia poscolonial hacia la población indígena. Se los puede reconocer genealógicamente: como Ana, como hijos del violador y de la víctima, como padres huérfanos de niños huérfanos en el caso de Ilse y Lanz, como cuerpos desaparecidos en el caso de Pascual, el amante indígena de Klára, o cuerpos sin nombre en el caso de “Pedro”, como seres humanos que perdieron la memoria como Lanz o como Klára, que querría perderla, como personajes con un origen incierto y un incierto futuro que más turbio resulta, cuanto más ven ellos del presente. La presencia difusa del horror propicia la pérdida de claridad sobre la identidad.

La novela de Paola Kaufmann puede ser colocada junto a otros ejemplos de poética experimental. La sostenida difuminación de géneros borra los límites entre realidad y ficción. Por eso, es la facticidad en sí misma la que está puesta en duda: a través del creciente cuestionamiento de la observación científica por un lado (la crítica de Ana hacia Mullín) y la multiplicidad de perspectivas narrativas

por el otro, todas tan fuertemente focalizadas que impiden acceder a una perspectiva ecuánime, realista.

Paola Kaufmann trata el tema de la desaparición de un período histórico que precede a la instauración del término en los discursos oficiales de la dictadura militar en Argentina. Es decir, un período en el cual la tenebrosa realidad de la represión todavía no podía ser puesta en palabras, pero ya podía sentirse “en el aire”. Esta fase histórica de ninguna manera está cerrada, como pone de manifiesto el final abierto de la novela. En realidad, es un final enfáticamente abierto: con la ayuda de nuevos recursos narrativos que desde la perspectiva están correlacionados con la participación del observador y las condiciones de relaciones de indeterminación.

Bibliografía

- Dubatti, Jorge. “Las aguas bajan turbias...”, en *Revista Ñ*, Suplemento Cultural de *Clarín*, 7 de marzo 2009.
- Kaufmann, Paola. *El lago*, Buenos Aires: Planeta, 2005.
- López Ocón, Mónica. “Con las mejores intenciones”, Reseña de *El lago*, en *Revista Ñ*, suplemento cultural de *Clarín*, 28 enero 2006.
- Reati, Fernando. ““Cuídame de las aguas mansas...”: Terrorismo de Estado y lo fantástico en *El Lago* y *Los niños transparentes*”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, Enero-Junio 2012, pp. 293-309.



“¿Eres una sombra, un mensajero o un alma en pena?”: representaciones de los desaparecidos en *La Iliada* de César Brie y El Teatro de los Andes

Laura Alonso y Rodrigo Marcó del Pont



Alo largo de la historia del teatro occidental, el hecho de volver a contar una historia conocida por el público permitió a los autores poner énfasis en variaciones sutiles y resaltar determinados elementos de contenido y estilo que les interesaban particularmente (Carlson, 2009). Dicho de otro modo, “el autor usa una historia conocida para enfatizar la originalidad de su contribución” (Carlson, 2009: 33). En esta práctica de la reescritura tiene lugar —empleando la terminología propuesta por Carlson— un proceso de “reciclaje” de todo tipo de elementos: textuales, escénicos, dramáticos. En cuanto a la recreación de mitos clásicos en el teatro occidental, se constata una asidua recurrencia en el transcurso de las últimas décadas y una libertad en el tratamiento que va desde la transgresión hasta la desmitificación o profunda alteración de esquemas tradicionales.¹

En línea con el esbozo de esta situación, nuestra contribución se centra en la exploración de la figura de los desaparecidos durante la última dictadura militar argentina, en la creación colectiva *La Iliada*;

1. Véase al respecto el trabajo de Edith Hall, Fiona Macintosh y Amanda Wrigley, *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium* (2004), en el que las autoras demuestran el cambio cuantitativo y cualitativo que se ha producido en la escenificación, y no solo en Occidente, de tragedias griegas desde la década del 70. En este sentido, los directores apuestan por lenguajes escénicos mucho más atrevidos, abordajes más irreverentes y propuestas políticas mucho más audaces que en las décadas anteriores.

estrenada en el año 2000 y compuesta por el Teatro de los Andes y su fundador y en aquel entonces director, el argentino César Brie.² Nos interesa analizar la representación, tanto en el texto como en la puesta en escena, de la figura del desaparecido en cuanto personaje que se construye en una relación de intertextualidad con los héroes y dioses del célebre texto clásico. En este sentido nos preguntamos por los vínculos que plantea Brie entre la importancia del ritual funerario en la Grecia antigua y en los países latinoamericanos en los que existió la desaparición forzada de personas, sobre los procedimientos concretos utilizados por el Teatro de los Andes para darle forma a esta figura, y sobre la manera en que esta poética encarna las preocupaciones políticas, ideológicas y estéticas del Teatro de los Andes. Proponemos que Brie aplica “operaciones de reciclaje” a un texto potencialmente conocido por el espectador sudamericano para plantear nuevos interrogantes sobre las relaciones entre política, memoria y arte en un contexto de luchas y tensiones por las interpretaciones del pasado reciente.

Es conocido que *La Ilíada* era “el texto sagrado” en la Grecia antigua sin ser, en su naturaleza, un texto sagrado. Se trata, en efecto, de un texto que no es religioso ni profético, sino poético. O, si se prefiere, como dice Castoriadis: “el profeta de Grecia es un poeta que no es, por cierto, un profeta” (2006: 113). Hay, en el poema de Homero, poema de estremecedora violencia, una incesante preocupación por el destino de los cuerpos: “¿qué será de mi cuerpo?”, “dame sepultura”, “no dejes que a mi cuerpo lo devoren las aves de rapiña”, son inquietudes constantes que invaden tanto

2. La compañía Teatro de los Andes, fundada en 1991, se radicó en Yotala, una pequeña localidad de Bolivia, donde el grupo tiene una hacienda en la que —a inspiración del Odin Teatret de Eugenio Barba— los actores viven, trabajan, estudian, organizan talleres, presentan los espectáculos y acogen a artistas-estudiantes. La modalidad de trabajo del grupo, basada en la investigación y la creación colectiva, hace que sea el mismo Teatro de los Andes el que se traslada y viaja por diferentes países acercando sus obras al público, práctica que nos recuerda al teatro ambulante o itinerante. César Brie fue director de la compañía entre 1991 y 2009. En 2009 se separó del grupo y continuó con sus actividades creativas de manera autónoma.

a troyanos como a aqueos en el campo de batalla. La imagen de Príamo, en el célebre y último Canto de *La Ilíada*, que parte en medio de la noche a recuperar el cuerpo de su hijo Héctor, arriesgando su vida y humillándose ante Aquiles, su asesino, a quien lleva preciosos regalos, constituye la escena disparadora del trabajo de reescritura de César Brie. “Me parecía –dice el propio Brie– que hablaba de los desaparecidos y de la América Latina de hoy” (2010: 114). Pero no solo de violencia está hecha *La Ilíada*, sino también de compasión. El gesto de Aquiles en consentir la devolución del cuerpo de Héctor implica un movimiento de empatía o de simpatía muy profunda que envuelve a ambos personajes –a Príamo y a Aquiles– cuando están frente a frente (Castoriadis, 2006: 119). En su versión, Brie no descuidará este principio intocable que encierra el texto clásico, pero para contraponerlo a la crueldad con que dicho mandato ha sido violado en la historia reciente de nuestro continente.

La realización de *La Ilíada* supuso para el grupo dos años de intenso trabajo. En 1998 y por propuesta de Brie, el grupo se aventura en un profundo estudio del poema homérico. En este sentido, la creación del Teatro de los Andes se inscribe en la renovada discusión que se inicia –en sectores académicos, artísticos y asociaciones de derechos humanos– en la Argentina a mediados de los años 90, tras años de impunidad y olvido impuestos por el programa político de “pacificación nacional”.³ El texto clásico, con el que Brie se reencuentra de manera fortuita a raíz de una estancia en casa de un amigo en Italia, se le presenta al dramaturgo como el pre-texto perfecto para hablar sobre los desaparecidos y sobre la violación de “algo atávico” –en palabras del propio autor– como lo es “el cuidado del muerto querido y su identificación” (*Página/12*, 1 de junio de 2001). Sin embargo, el poema homérico también le proporciona un singular contexto desde

3. En línea con esta reactivación del debate sobre el pasado reciente en la sociedad y desde una iniciativa artística, cabe destacar el estreno en junio de 2000 de la obra *A propósito de la duda* (de Patricia Zangaro), que daría pie en 2001 a un ciclo de teatro de larguísima trayectoria: *Teatro x la identidad*.

donde plantear la cuestión de la memoria de los desaparecidos. Pues para el hombre griego –y esto lo recoge *La Ilíada* de manera inigualable– la no-muerte, en lugar de la concepción de un alma inmortal o un paraíso reservado a los justos, significa la presencia permanente en la memoria social de aquel que ha abandonado la luz del sol (Vernant, 2000: 29-30). Dicha memoria colectiva podía, como explica Vernant, adoptar básicamente dos formas: el recuerdo continuo transmitido mediante el canto de los poetas repetido indefinidamente generación tras generación, y el monumento erigido para siempre sobre la tumba (2000: 29).

En su versión, Brie aplica enormes operaciones de condensación sobre el texto homérico –conforme, entre otras cosas, a la adaptación de una versión viable para el teatro– con el objetivo de eliminar todo lo superfluo de la historia épica y quedarse con lo esencial. El resultado es un texto considerablemente comprimido que a la vez desborda.⁴ Pues además de inspirarse en *La Ilíada* de Homero, Brie se basa en otras fuentes –ya sean clásicas o modernas– relacionadas con la mitología griega, así como por ejemplo, *Las metamorfosis* de Ovidio, las tragedias *Hécuba* y *Troyanas* de Eurípides, *Agamenón* de Esquilo y *El poema de la fuerza* de Simone Weil (1938). Este reciclaje de fuentes diversas tiene como objetivo otorgar un rol más protagónico a los personajes femeninos del que tienen en *La Ilíada* homérica. Esta revalorización de la mujer forma parte, como su propio autor da a entender, de un homenaje a las mujeres que desempeñaron y siguen desempeñando un rol protagónico en la lucha por los Derechos Humanos. Así, la figura de la madre del desaparecido tendrá su máxima expresión en el personaje de Hécuba, a quien Brie reserva el prólogo que abre la obra:

[...] Quien pierde el padre es huérfano.
Y viudo quien entierra a su esposa,

4. En cuanto a la dramaturgia, Brie explica: “In realtà non ho fatto altro che comprimere, comprimere, comprimere... fino al punto che comprimevo e il materiale cominciava a... fuoriuscire. Allora ho capito che dovevo fermarmi” (Brie, 2010: 119).

pero no hay palabra que nombre al triste
padre o a la madre del hijo muerto (2013: 9-10).

Brie mantiene los núcleos dramáticos o de acción presentes en el texto homérico, conserva personajes, nombres y lugares mítológicos, respeta el desarrollo de la acción y la fragmentación en cantos-escenas-episodios (aspecto recurrente en las dramaturgias a partir de los años 90 y que remite indudablemente a Brecht), a la vez que retoma el ritmo –al que sin duda favorece el uso del verso– de los rapsodas antiguos. Sin embargo, Brie se ve obligado a alterar el texto clásico para “respetarlo”. En efecto, teniendo en cuenta el lugar privilegiado que ocupaba *La Ilíada* (texto sagrado, como hemos dicho) en la Grecia antigua, Brie sintió que si hacía una versión idéntica no lo estaría respetando (Brie, 2010: 126). Pues un trabajo de ese tipo solo hubiera interesado hoy a los iniciados y conocedores del texto, pero al espectador común no le habría dicho nada.

Aparece, en la obra de Brie, una cantidad de figuras –ya sea bajo la forma de personajes, de referencias o evocaciones– que permiten ser leídas en relación con los desaparecidos de la represión militar reciente en diferentes países del Cono Sur. Muchos de ellos son personajes ya presentes en *La Ilíada* de Homero recontextualizados y resignificados a partir del reciclaje textual y escénico al que los somete el autor. Este es, por ejemplo, el caso del personaje Dolón, “el protagonista del primer interrogatorio con vejaciones que existe en la literatura occidental” (Brie en *Página/12*, 1 de junio de 2001). Dolón es interrogado por Ulises y Agamenón, quienes lo engañan prometiéndole que no lo matarán pero finalmente lo asesinan después de sacarle mediante torturas toda la información sobre las armas y planes de ataque de los troyanos. Sin embargo, es mediante el “intercalado” (Brie) de escenas y/o personajes ajenos al texto homérico que Brie acentúa los puntos de contacto con el presente y con el contexto de la represión. El caso más ilustrativo en este sentido es la incorporación del espectro de Polidoro, hijo de Príamo y Hécuba a quien sus padres, siendo aún un niño y ante la eventual caída de Troya, habían entregado para su cuidado y educación, junto con un abundante tesoro, al rey de Tracia, tío

“¿ERES UNA SOMBRA, UN MENSAJERO O UN ALMA EN PENA?”...

del pequeño.⁵ Mientras Troya resistió, su tío cuidó de él, pero una vez Troya caída, usurpada y quemada, el tío lo asesina arrojándolo desde una torre al mar. La escena en su totalidad proviene de la tragedia *Hécuba* de Eurípides, escena que Brie incorporará sin mayores alteraciones. Tanto en el texto clásico como en la versión moderna es el espectro de Polidoro, el cadáver insepulto de esta víctima inocente, quien habla pidiendo sepultura y recuperando a través de la ficción la posibilidad de expresarse:

Tendido en la arena, me sacude el flujo de las olas,
En el juego alterno de las mareas.
Y no tengo sepulcro ni duelo y no tengo sepulcro ni
duelo [...]
He abandonado mi cuerpo, soy el fantasma de mí mismo,
me elevo, fluctúo en torno de Hécuba, mi madre (2013: 10).

En la versión de Brie es también el espectro de Polidoro, y no la aparición de un dios como en el texto homérico, quien guía a Príamo en la noche cuando este se dirige a recuperar el cuerpo de Héctor. La pregunta que Príamo le hace al espectro de su hijo: “¿Eres una sombra, un mensajero o un alma en pena?”, condensa la problemática y las dificultades en torno a la definición y naturaleza del desaparecido. Pero a Brie no solo le interesa hablar de los desaparecidos de forma anónima o en tanto que figuras asociadas a experiencias particulares aunque susceptibles de alguna forma de generalización, sino que también le interesa rescatar memorias puntuales de militantes del campo social y cultural para contribuir —con la evocación de partes de sus biografías— a la construcción de la memoria colectiva. Aquí ya no se trata de seres mitológicos, sino de hombres y mujeres de carne y hueso de la historia latinoamericana reciente, con sus nombres y apellidos, su militancia, ideas y acciones. Brie rescata en este sentido la figura

5. En *La Ilíada*, Polidoro muere en el campo de batalla atravesado por una lanza de Aquiles, lo que da pie al famoso enfrentamiento entre Aquiles y Héctor, hermano de Polidoro.

de los sindicalistas bolivianos Marcelo Quiroga, Gualberto Vega y Carlos Flores, y particularmente la historia del escritor argentino Rodolfo Walsh, quien encarna el intelectual militante desaparecido. En un procedimiento de *mise en abyme*, Walsh aparece leyendo *La Ilíada*, elemento que le sirve para evocar la figura y muerte de su hija Victoria: la militante que “elige morir” antes de ser capturada por las fuerzas represivas:

Tenía veintiséis años mi hija Victoria. Argentina se parecía cada vez más a un barrio de Troya. [...] Más de cien soldados rodearon la casa/ Con tanque, helicóptero, ametralladoras/ Victoria, en camión corrió hasta la azotea/ El combate duró una hora y media/ Mi hija conocía el trato que ejército y marina/ Dispensaban a los prisioneros, y pensaba/ Que el pecado no era hablar, sino caer viva./ De pronto hubo silencio, Victoria se levantó,/ Se acercó a la cornisa/ Flaca, de pelo largo, en camión de noche/ Alicia en el país de las pesadillas/ “No nos matan ustedes”, dijo a la tropa/ “Nosotros elegimos morir” y luego/ llevó una pistola a la sien, y apretó el gatillo (2013: 33-34).

Brie utiliza en esta escena material auténtico, pues se trata de fragmentos de la carta a sus amigos que escribiera el periodista a raíz del suicidio de su hija, levemente adaptados pero fácilmente reconocibles. La muerte ¿elegida? de Victoria Walsh puede leerse en relación con la “muerte bella” según la recoge la tradición épica, la cual en la antigüedad le estaba reservada solo al héroe masculino. Se trata de la muerte del guerrero en el campo de batalla en la flor de su edad, quien alcanza de esta forma una dimensión heroica a la que no le puede afectar el olvido (Vernant, 2000: 29-30). Esta escena (la primera del Acto 2) es, sin duda, uno de los momentos más conmovedores e intensos de la obra, puesto que la representación no se priva de encarnar el asesinato de Walsh en escena.

Por otra parte, los personajes que evocan y recuerdan a los desaparecidos, ya sean de origen mitológico o histórico, representan

“¿ERES UNA SOMBRA, UN MENSAJERO O UN ALMA EN PENA?”:...

figuras en las que se pueden percibir distintas maneras de enfrentar el problema de la desaparición desde y según el lugar social que ocupa quien toma la palabra; como por ejemplo, la madre del desaparecido, el padre del desaparecido, el hijo o la esposa del desaparecido. Las evocaciones de estos personajes se dan en un tono marcadamente positivo, hasta idealizador, que eleva al muerto a la categoría de héroe:

Andrómaca: Por nueve días alzamos la pira de Héctor. /
Y al décimo día pusimos el cadáver encima de la hoguera. /
Llorando quemamos el cuerpo del héroe (2013: 62).

Se escuchan también las voces de los encargados de la represión y de quienes llevan a cabo las desapariciones. El “Señor General de los Ejércitos: Hugo, Jorge, Rafael, Emilio, Augusto, Agame-nón”, nombre que alude a los dictadores latinoamericanos y a los representantes del poder militar, lee una carta que le han escrito los empleados de la morgue que se han sindicalizado y piden guantes, botas y mascarillas para poder realizar su “trabajo”:

Cuando abrimos las celdas donde se apilan los cuerpos/
nos encontramos con que han permanecido/ en depósito sin
ningún tipo de refrigeración. / Un olor nauseabundo, una
nube de moscas, /larvas y gusanos en el piso formando una
capa/ de diez centímetros de altura, /que retiramos en baldes,
cargándolas con palas. / Nuestra única indumentaria para este
trabajo es pantalón y guardapolvo (2013: 36).

Aparece aquí lo burocrático de la muerte, la masividad, la magnitud, la cosificación, la putrefacción y descomposición física de los cuerpos en un tono administrativo y despectivo, frío y eficiente, que se contrapone en marcado contraste al tono que emplean los familiares o seres queridos para hablar de sus desaparecidos.

El intercalado de personajes históricos se efectúa de tal manera que coloca a la figura del desaparecido al mismo nivel que los héroes del poema épico, en perfecta continuación, sin interrupción y

sin ningún tipo de aclaración, como quien enumera a uno más de los héroes ya conocidos por el público. Así ocurre durante la descripción de una de las batallas (escena 11):

Cer 1: Y mientras Píroo escapaba, Toante de Etolia/ le golpeó en el pecho

Cer 3: Merión mató al carpintero Fereclos/ había construido la nave de Paris [...]

Cer 3: Eurípilo mató al divino Ipsensor/ lo golpeó en la nuca con el asta aguda [...]

Gualverto Vega cayó en la sede de la COB/ una bala le atravesó el corazón [...]

Cer 2: Los cuerpos... aún los parientes buscan los cuerpos para el duelo.

Cer 1: Sin sepulcro yacen en algún lugar (2013: 28-30).⁶

La presencia de un “coro” y de una multiplicidad de voces señala la importancia que tiene para Brie la voz de los ciudadanos, en una suerte de vinculación del teatro como actividad social con la democracia como sistema político. En esto y en la presencia del destino implacable, Brie se acerca a la tragedia como género. Pero se aleja de ella al hacer resonar otro registro, que mezcla lo irónico, lo paródico y lo cómico. Este aspecto lo encarnan los dioses griegos que aparecen como seres humanos envidiosos, caprichosos, egoístas, poderosos y ridículos, vestidos de manera ostentosa y grotesca (con patas de rana en los pies como es el caso de Tetis, la madre de Aquiles), que se pelean por tonterías. Si bien las disputas, celos y enemistades entre los dioses y diosas no es un asunto ajeno a la mitología griega ni al texto homérico –piénsese en el “concurso de belleza” entre las tres diosas y la hecatombe que se desata a raíz del juicio de Paris–, Brie nos presenta las mezquindades y banalidades de los dioses en un tono mucho más

6. El texto de Brie recrea partes de los cantos IV y V de *La Ilíada*, utilizando algunas frases textuales, reescribiendo otras, así como omitiendo o agregando elementos ajenos al texto clásico.

“¿ÉRES UNA SOMBRA, UN MENSAJERO O UN ALMA EN PENA?”...

casero, cotidiano y vulgar, que además pone de relieve el carácter androcéntrico de los dioses del Olimpo:

Zeus: Basta, ¿qué es este despelote? [...] Un poco de calma [...]

Hera: [aludiendo a Tetis que seduce a Zeus]... mi instinto me dice que esa foca asquerosa, esa rana inmundada, el anfibio ese... ¿cómo se llama?

Zeus: Cada vez me caes más antipática [...]

Hera: ¿Sí?

Zeus: Sí. Yo hago lo que se me antoja.

Zeus: [...] ¿Soy o no soy el dueño de casa?... [...] Entonces siéntate, obedece y calla (*hace estallar relámpagos sobre ella*) porque si me pones nervioso...

Hera: ¡Mi silicona nueva!

Zeus: ...ningún dios del Olimpo te podrá evitar...

Hera: ¿Una paliza? (2013: 18-19).

La figura del desaparecido es, pues, la de un personaje heroico de carne y hueso, luchadores políticos, rescatados en su humanidad y su dignidad, que se crea por contraste con estos dioses caricaturescos y superficiales. Se crea una tensión entre lo sublime y lo banal, entre la desacralización o desmitificación por un lado, y una nueva sacralización-mitificación por el otro. Estas escenas constituyen los únicos momentos de risa de la obra, considerando la risa como algo necesario, como una válvula de escape en medio de una narración de eventos trágicos.

Siguiendo con este reciclaje de personajes, tenemos también la presencia de la figura mitológica Cer, que en el reciclaje planteado por Brie permite hablar de la memoria de los desaparecidos. Las Ceres son figuras mitológicas, múltiples y plurales. Según Grimal, en *La Ilíada* griega son unos genios, “la imagen del Destino, que se lleva a cada héroe en el momento de su muerte” en las escenas de batalla y de violencia (1994: 98). También podían ser concebidas como Destinos de cada ser humano, vinculadas a la muerte y a la vida, o atribuirse una Cer a un bando y otra a otro, en el caso de

la guerra narrada por *La Ilíada* (ídem). En *La Ilíada* de Bric estos personajes aparecen representados por las tres actrices de la obra, vestidas de negro, con un vestuario que remite a la Grecia antigua. En la escena 11 evocan la tortura, la muerte y la desaparición de los cuerpos de diferentes hombres:

Cer 1: A Marcelo Quiroga le dispararon también/ Lo reconocieron en las escaleras. / Traspasaron las balas el tierno cuerpo.

Cer 2: Dieron en Carlos Flores, que estaba detrás. / Cayeron ambos. Los llevaron heridos/ Hasta la sede del Estado Mayor [...]/

Coro: Los insultaron, ultrajaron, torturaron/ Hasta que los alcanzó la fría muerte/ Y el destino implacable.

[...]

Cer 2: De ellos quedan el nombre y la memoria/ pero no la tumba (2013: 29).

Son personajes individualizados por lo que dicen, pero a la vez son un coro femenino, que resuena como una voz de la memoria colectiva. Las tres están vestidas iguales, cada una sostiene cerca de su pecho la foto de un hombre, en blanco y negro, del mismo tamaño. Esta forma de utilizar las imágenes evoca directamente la lucha de los familiares de desaparecidos en Argentina, particularmente la utilizada por las Madres de Plaza de Mayo. Como dice Diana Taylor, refiriéndose a ellas:

A través de su cuerpo, logran hacer visible la ausencia/ presencia de todos aquellos que habían desaparecido sin dejar rastro, sin dejar un cuerpo. Han convertido sus cuerpos en archivos “vivos”, así preservando y exhibiendo las imágenes que habían sido el blanco de la supresión militar (2000: 37).

El hecho de que las fotos sean iguales en tamaño y forma unifica de algún modo a todos los desaparecidos. Por su parte las mujeres, al estar vestidas igual y decir partes del texto a coro, también

muestran una imagen de dolor compartido, un “nosotros” que evoca a “nuestros” desaparecidos. Esta voz femenina capaz de hablar del dolor de todos también aparece al comienzo y al final de la obra, en el personaje de Hécuba, la imagen de la “Madre” por excelencia, que llora como “perra” que vuelve al “puro instinto”, no solo por la muerte de sus hijos sino por la de todos los que han sido muertos en los acontecimientos terribles que se narran. Elizabeth Jelin ha señalado, refiriéndose al caso argentino, que las Madres se han presentado por momentos como madres de todos los desaparecidos y que

los símbolos del sufrimiento personal tienden a estar corporizados en las mujeres-Madres, Abuelas [...] [podemos agregar esposas], mientras que los mecanismos institucionales parecen pertenecer más a menudo al mundo de los hombres (2010: 5, 19).

Las Ceres en la obra de Brie comienzan a evocar a los muertos de *La Ilíada* y de repente empiezan a nombrar a desaparecidos bolivianos y argentinos, recordando quiénes eran y qué ha pasado con ellos. Dicen el texto de manera suave y la imagen es armónica. Este modo de trabajar la escena se relaciona con la indagación poética del Teatro de los Andes en sus puestas. César Brie ha señalado que uno de los principios que utiliza en sus creaciones es el siguiente: “Si la imagen es dulce, el texto debe ser cruel, si la imagen es cruel, el texto debe ser dulce” (2010: 124). El hecho de nombrar personas específicas implica para Brie un deber cívico, el de “rescatar” del olvido las figuras de los desaparecidos, y finalmente “salvarlos” al pensarlos.⁷

Desde atrás, desde la tela blanca que representa la memoria de los horrores del pasado, donde han sido “acribillados” en la pieza

7. En el prólogo de su obra *Otra vez Marcelo* (2005), sobre el intelectual y parlamentario boliviano Marcelo Quiroga Santa Cruz, señala la importancia de rescatar del olvido a los desaparecidos, recuperando sus pensamientos y su historia personal (2005: 4).

tanto los héroes mitológicos como los históricos, tres hombres semejantes (el torso desnudo, “ensangrentados”) avanzan hacia las mujeres, después de “muertos”, las abrazan mientras ellas los nombran, las acarician, las protegen, mientras que ellas van dejando caer las fotografías. Los gestos de las tres mujeres son idénticos, pero cada una se vincula con uno de los hombres, el hombre que ama y de quien solo le ha quedado la ausencia, de manera particular. Los actores, con sus cuerpos, le otorgan presencia a la ausencia, hacen presentes a los que ya no están, pero, como dicen las actrices en sus personajes, viven en la memoria y en sus nombres. Aunque no haya tumba.

César Brie encarna en la obra, entre otros personajes, a Príamo que busca el cuerpo de su hijo Héctor. En una entrevista realizada sobre la puesta de *La Iliada* señaló que esta figura le recordaba a la de las Madres de Plaza de Mayo que buscaron por años a sus hijos sin que nadie les dijera dónde estaban sus restos y reflexionó:

El hecho de hacer desaparecer a las personas, en vez de matarlas y devolver los cuerpos, aparte de que es criminal, horrendo, no permite cerrar el luto, cerrar el dolor, y entonces estas personas insisten en que están vivos y los buscan.

Aclaró también que él no quería hablar solo de lo que había pasado en Argentina sino de “algo más universal, de la guerra, del horror, de la violencia” (Manz *et al.*, 2010: s/n).

La penúltima escena de la obra representa la recuperación del cuerpo. Brie está transformado por el dolor frente al actor que representa a Aquiles y frente al que representa a Héctor, que porta un muñeco, un “doble” que también representa a Héctor. Este muñeco tiene cabellos del propio actor, pelos de animal y su cara es una copia idéntica de la cara del actor, hecha en látex. Príamo suplica, Aquiles finalmente lava el muñeco y lo cubre con las ropas del padre. La secuencia final muestra a Príamo cargando a Héctor de diferentes maneras, mientras este, a su vez, carga su propio doble, el muñeco. Antes, en la escena de la muerte, habíamos visto a

“¿ERES UNA SOMBRA, UN MENSAJERO O UN ALMA EN PENA?”...

Aquiles encarnizarse sobre el cuerpo del muñeco, mientras Apolo protegía al Héctor-persona. Aquiles había lanzado el cuerpo “sin vida” del muñeco a la “tela de la memoria”, una tela blanca que se irá llenando de signos a medida que transcurre la pieza. Esta forma de escindir los personajes en seres humanos y muñecos es una manera que el Teatro de los Andes encontró en la puesta para permitir a los actores concentrarse en los procesos internos, en las emociones, mientras que quedaban “liberados” de la violencia física (Manz *et al.*, 2010: s/n). Príamo, en esta escena, mientras sostiene el cuerpo de su hijo, dice:

Vamos a quemarte, hijo. Te volverás viento. Podrás descansar. Pero yo, hijo mío, no conozco el reposo. Si duermo te sueño, despierto te pienso. Hazme descansar, Héctor, caminar sin verte, dormir sin soñarte. Quiero olvidarte, hijo, que te vuelvas sombra, que te vuelvas niebla, que seas recuerdo (2013: 60).

En esta secuencia, Brie retoma un hito importante en las historias de los familiares de desaparecidos que han podido encontrarse con los restos de los cuerpos de sus hijos. En los casos en que los antropólogos forenses han recuperado cuerpos de desaparecidos, los familiares han necesitado hacer rituales específicos con esos restos. Brie lo dice así:

Se te ha ido la sangre, se te ha ido la fuerza. Vamos, hijo, el camino es largo, volvamos a casa. Todos te esperan. Tu esposa, tu madre, tus hermanos, tu hijo Astianacte. Tú no podrás verlos, ellos te verán. Quemarán incienso, alzarán lamentos, te pondrán aceite, vendas, cubrirán de flores tu cuerpo [...] Será un gran fuego. La gente dirá “yo estuve en el funeral de Héctor”. Yo lo vi quemarse, lo vi en el humo, lo vi en el viento. Lo honraban los hombres, lo honraban los dioses, lo honraban los pájaros (2013: 60).

Como señala la antropóloga Ludmila Da Silva Catela:

La recuperación del cuerpo es colocada en un plano de las “certezas” [...]. Se representa como el inicio de una etapa marcada por elementos que contribuyen a “sanar”, a delimitar la existencia. [...] La desaparición se transformaría en muerte y así se domesticaría, sería sintetizada con la idea de un límite o un punto. [...] Lo que los rituales permitirían, además del hecho de aceptar la muerte, es dominar la sensación de que esos cuerpos están librados al azar, confundidos entre muchos otros (2001: 126).

En la escena vemos también otra acción significativa: el actor-hijo ayuda al actor-padre a caminar mientras este lleva a su doble. Aquí Brie-Príamo intenta devolver el muñeco al actor-Héctor y le dice: “Quisiera cambiar. Que Zeus me conceda partir en tu lugar, quedar insepulto, cuerpo de buitres y tú renacer. Hijo, demasiado vivo estás dentro de mí” (2013: 60).

En el último segundo antes de salir de escena es el hijo “muerto” quien lleva al padre “vivo”. El hijo está vivo y el padre como muerto en vida, sin poder moverse. El “doble” ya no está. Esta inversión hace pensar en algunas frases de las Madres de Plaza de Mayo que han señalado que sus hijos las parieron. Esta imagen de la obra permite pensar en la profundidad del dolor de la muerte del hijo. Al comienzo de la obra Hécuba había dicho: “No hay palabra que nombre/ al triste padre o a la madre del hijo muerto. / No hay modo de nombrar un tal dolor” (2013: 10). Más allá del dolor individual, que Brie retoma y pone en escena, lo que rescata hacia el final de la obra (y con todo el espectáculo, tanto durante su representación como en los momentos de creación y en los diálogos posteriores con el público), es la memoria colectiva y la importancia del ritual. La obra termina con las palabras de Príamo:

Luego regresamos e hicimos banquete/ en honor del muerto. Después los cantores/ entonaron el llanto. Así todos honrábamos la memoria de Héctor, mi hijo. Héctor, que en tiempos de paz domaba caballos (2013: 63).

Para terminar el análisis de la puesta en escena de *La Iliada* de Brie y el Teatro de los Andes es importante mencionar el uso simbólico de la escenografía y otros elementos escénicos. En el espacio, angosto y largo, con dos filas de espectadores enfrentados, hay solo una gran tela blanca. Esta tela funciona como espacio de la memoria. En ella quedan las huellas de los asesinatos, de las muertes violentas, de la sangre. Rodolfo Walsh será asesinado allí, después de correr entre luces de linternas buscando a su hija. En esa escena, las luces y sonidos de tiros amplifican lo que sucede, sin mostrar la acción completa ni de forma naturalista. Todos los asesinados se apoyan sobre la tela. Es un espacio de fusilamiento, pero todo lo que se cuenta queda impregnado en ella. En una escena violenta, un hombre mete él mismo la cabeza en un cubo con “sangre”. Tiene el pelo largo. Sacude la cabeza sobre la tela, el pelo deja trazos rojos. Durante la muerte de Héctor, Aquiles lo pulveriza con un líquido rojo que evoca la sangre y que él mismo expulsa por su boca. Cuando el actor que representa a Héctor se retira de la tela, queda una silueta grabada: la marca de la ausencia. Esto evoca las típicas siluetas blancas, recortadas o pintadas, que se usaron en Argentina a partir de 1983 para concientizar sobre el fenómeno de la desaparición y como modo ritual de unir lazos entre los presentes y los ausentes.⁸ El espacio en blanco, con sangre alrededor muestra que allí hubo un cuerpo. Es una ausencia-presencia. Una denuncia del fenómeno mismo de la desaparición.

Las armaduras de los guerreros (hechas de madera de maguey, lo cual muestra la fusión de lo “universal” con lo “local” y lo “andino”, como el uso de sandalias y ponchos, de músicas y danzas bolivianas o de otras regiones de Latinoamérica) y las muletas de la

8. La experiencia argentina conocida como el “Siluetazo” fue realizada en 1983 por primera vez. Sin embargo, la idea de las siluetas sigue estando vigente en los rituales de conmemoración pública del terrorismo de Estado, particularmente en los actos que tienen que ver con la memoria de los desaparecidos. Véase Longoni (2005) y Longoni y Bruzzone (2008). Imágenes de este tipo han sido usadas en otros casos de protestas actuales por casos de desaparición en diferentes países.

vidente Casandra quedarán también en este muro de la memoria. Es un soporte visual que permite construir un palimpsesto en el que se inscriben las huellas de la violencia. Al final de la obra, todo lo que ha pasado está también presente, aunque los actores y sus acciones ya no estén en el espacio. Esta relación entre pasado y presente, entre “desaparecidos” presentes, entre muertos y vivos es fundamental en la obra, pero también en otras obras del Teatro de los Andes.⁹ En una de las escenas de *La Iliada*, Héctor lo había dicho de esta manera: “Un muerto es espejo para los que viven. Su cuerpo es la forma de una despedida. Las tumbas permiten vivir y olvidar”. Esta relación con los muertos el autor la define como primordial:

Los muertos nos ayudan a encontrar una nueva relación con los vivos [...]. Aquellos muertos que sentimos nuestros, y son miles, nos habitan, golpean nuestra puerta, cotidianamente dialogamos con ellos. La muerte duele, no puede ser solemne. El recuerdo es carne, rabia, emoción y risa (Brie en Abdanur, 2009: 59).¹⁰

Pensar una obra de teatro como un “convivio” (en términos de Dubatti) o como una “performance” (en el sentido explicitado por Diana Taylor, para analizar tanto manifestaciones sociales como artísticas, de “realizar o completar un proceso”) permite pensar el fenómeno de la “representación” desde una perspectiva social que excede lo meramente teatral. En el caso de los desaparecidos, como una manifestación específica de la transmisión de la memoria colectiva o como un discurso artístico, político, ideológico y estético que se inserta en un campo de tensiones y luchas por la conformación y la legitimación de las memorias en un contexto determinado.

9. Particularmente la ya mencionada *Otra vez Marcelo* y *Las Abarcas del tiempo*.

10. Franca Abdanur ha señalado cómo esta interacción entre vivos y muertos está presente cotidianamente en la cultura andina en la que el Teatro de los Andes se inserta y de la que toma elementos no solo formales, sino conceptuales ligados a una cosmovisión.

En el caso que nos compete, el contexto lo conforman las políticas de olvido e impunidad en el Cono Sur en la década de los 90 y las formas de resistencia y de luchas por la verdad, la memoria y la justicia en las sociedades latinoamericanas en períodos posdictatoriales (principalmente en Argentina y Bolivia si analizamos a César Brie y el Teatro de los Andes).¹¹ En este sentido es importante la síntesis que plantea Diana Taylor sobre la memoria y la performance: “La memoria es un fenómeno del presente, una puesta en escena actual de un evento que tiene sus raíces en el pasado. A través de la ‘performance’ se transmite la memoria colectiva” (2000: 34).

Podemos concluir que la obra *La Iliada* de César Brie y el Teatro de los Andes puede ser entendida en este sentido como una performance o como un “convivio”, es decir, “una reunión o encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal cotidiana” (Dubatti, 2007: 43) en el que un grupo intercultural utiliza técnicas sincréticas, técnicas de “reciclaje” tanto del texto base como de otros textos y documentos históricos, de personajes, de formas culturales andinas y europeas, de géneros teatrales, de formas utilizadas por los familiares de desaparecidos y otros organismos de Derechos Humanos en la resistencia durante la Dictadura y en la lucha por la verdad y la memoria posteriormente, además de técnicas y preocupaciones éticas, políticas y artísticas ya presentes en otros espectáculos del Teatro de los Andes. Reciclaje “posmoderno”, como diría Carlson, en las formas, pero crítico de ciertos postulados “posmodernos” en cuanto a lo ideológico-político. Brie no cree en el fin de la historia ni de las ideologías. Muy al contrario: propone un teatro insertado en lo histórico, en la tradición (sin confundir esto con una visión reduccionista de lo “folklórico”), pero a partir de una investigación constante y colectiva por los modos de decir y representar. La obra es intercultural, no solo por la composición heterogénea del grupo (bolivianos, brasileños, argentinos, italianos), sino por la incorporación de elementos provenientes de universos diferentes. Lo intergeneracional es importante, ya que Brie

11. Bergero y Reatti (1997) han compilado una serie de trabajos que presenta una perspectiva amplia de estas políticas.

mismo fue maestro de los jóvenes actores del Teatro de los Andes. Las discusiones sobre la historia reciente y también sobre *La Ilíada* y su vigencia hoy muestran una voluntad de “transmisión”, pero también de debate. Lo local (lo andino, la historia argentina y boliviana) se mezcla en el texto de Brie con referencias a sucesos internacionales contemporáneos o pasados, desde Auschwitz a Belgrado, desde Bagdad a Hiroshima y Nagasaki. Hay, como señala él mismo, una voluntad de universalidad, de hablar de la guerra, del horror, el sufrimiento, el dolor, pero también de evocar la compasión, de restituir la importancia de los rituales elementales del ser humano, de los pactos que permiten la coexistencia. Esto explica en parte que haya retomado *La Ilíada*, con sus múltiples personajes, en lugar de centrarse en la historia de un único héroe o protagonista. Sin embargo, la idea de “héroe” aparece claramente en el texto de Brie, y asociada a las figuras de los desaparecidos (como hemos visto, tanto Andrómaca, la esposa, como Príamo, el padre, se refieren a Héctor como héroe cuando hacen el ritual con su cuerpo restituido). Lo coral y lo polifónico está presente en el texto y en la puesta. Lo colectivo impregna la obra, no solo por los temas y las formas escénicas, sino también por las modalidades de trabajo del Teatro de los Andes, que conviven, comparten muchas horas de entrenamiento e investigación, pero que también hacen colectiva y ritualmente acciones como la de lavar la tela de la memoria de la que hablábamos antes. Esta importancia de lo colectivo se vincula también con los diálogos con el público antes y después de las representaciones, diálogo que para ellos da sentido a lo que hacen, refuerza el compromiso ético, político y profesional del grupo. La obra puede ser leída como un aporte a la memoria colectiva sobre los desaparecidos del Cono Sur (y los fenómenos de la violencia y el poder, asociados con el tema), que retoma, de cerca, las formas y modos que adoptaron las luchas de los familiares y otros organismos de Derechos Humanos para incorporarlos en la reescritura de un texto “clásico”, potencialmente conocido por los espectadores para universalizarlos y alejarlos, como dice Jelín, del “familismo” con que han sido abordados en la historia reciente. Es decir, restituyendo el debate al ámbito ciudadano, social, político, partiendo en

efecto de historias particulares (de personas reales con sus nombres y apellidos) y de personajes mitológicos, emblemáticos y simbólicos, pero para reunirlos en una historia colectiva, que habla del pasado pero sobre todo del presente.

Bibliografía

- Abdanur, Franca. *La Ilíada por César Brie: Um canto de memória, luto e história*. Belo Horizonte. Tesina de maestría. 2009. [fecha de consulta: 27 mayo 2014]. Disponible en: <http://bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7T2HHT/disserta__o_raquel_f.abdanur.pdf?sequence=1>.
- Bergero, Adriana y Reati, Fernando. *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay 1970-1990*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.
- Brie, César. “La Ilíada” y “Las Abarcas del Tiempo”, en *Teatro 1*, Buenos Aires: Editorial Atuel, 2013.
- “I Greci siamo noi”, en *L’Iliade del Teatro de los Andes*, Pisa: Tivivillus, 2010.
- “Otra vez Marcelo”, prólogo a la obra homónima, La Paz: Utopos/Teatro de los Andes, 2005.
- Cabrera, Hilda. “Entrevista con Cesar Brie”, en *Página/12*, 1 de junio de 2001, [fecha de consulta: 28 mayo 2014]. Disponible en: <<http://pagina12.com.ar/2001/01-06/01-06-01/pag28.htm>>
- Carlson, Marvin. *Los fantasmas de la escena. El teatro como máquina de la memoria*, Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2009.
- Castoriadis, Cornelius. *Lo que hace a Grecia. 1. De Homero a Heráclito*. Buenos Aires: FCE, 2006.
- Da Silva Catela, Ludmila. *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*, La Plata: Ediciones Al Margen, 2001.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Finzi, Alejandro. “Repertorio de técnicas de adaptación entre una novela y una obra teatral”, en Jorge Dubatti (comp.), *De los*

- dioses hindúes a Bob Wilson*, Libros del Rojas, Buenos Aires: Atuel, 2003.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós, 1994.
- Jelin, Elizabeth. “¿Víctimas, familiares o ciudadano/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra”, en Emilio Crenzel (coord.), *Los Desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Buenos Aires: Biblos, 2010.
- Longoni, Ana. “Siluetas”, en Elizabeth Jelin y Ana Longoni (comps.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comps.): *El siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Manz, Reinhard; Rebstock, Matthias y Ott, Daniel. *Hacienda del teatro. Il Teatro de los Andes e l'Iliade di Omero* (DVD), 2010.
- Taylor, Diana. “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”, en *Teatro al Sur*, junio 2000, 15, pp. 34-40.
- Vernant, Jean Pierre *et al. El hombre griego*, Madrid: Alianza Editorial, 2000.



Filiaciones virales: Facebook, efemérides y una poética *queer* de la memoria

Cecilia Sosa



Un aniversario particular

El 24 de marzo de 2010 una campaña digital acompañó las tradicionales manifestaciones en la calles en conmemoración de un nuevo aniversario del golpe militar en Argentina. Cientos de usuarios de Facebook removieron sus fotos de perfil, dejando el espacio vacío en señal de resistencia en nombre de los “desaparecidos”. La iniciativa generó altos niveles de participación, y en los días previos y posteriores al trigésimo cuarto aniversario de la dictadura más sangrienta en la historia del país, una comunidad sin rostro sostuvo una silenciosa demanda de justicia a través de las redes sociales. Este artículo propone una lectura crítica de esa iniciativa. En primer lugar, se explorará en qué medida la campaña de 2010 en Facebook puede ser leída en paralelo con el *Siluetazo*, la famosa intervención artística que a principios de los 80 aceleró el ocaso del período militar. Se intentará desentrañar de qué modo las miles de siluetas que en 1983 pendieron de los muros del microcentro porteño durante el *Siluetazo* reverberaron tres décadas más tarde en una campaña digital que logró proponer una identificación alternativa con los ausentes. ¿Acaso el gesto aparentemente tan frívolo como intrascendente de remover las imágenes de perfil en Facebook podría ayudarnos a pensar la capacidad de los cuerpos de actuar los unos sobre otros en la era digital, así como a delinear ciertas emergencias locales en las tecnologías siempre cambiantes

de la memoria? Por último, se explorará de qué manera la acción que se extendió viralmente en las redes sociales en 2010 podría sugerir un sistema de filiación alternativo que recorre subrepticamente el presente argentino.

Una era de memoria y *felicidad*

Cuando se restauró la democracia en 1983, la red de organizaciones creadas por los familiares de las víctimas cobró la forma de una familia peculiar: *Madres, Abuelas, Hijos, Familiares y Hermanos* de los ausentes invocaron sus lazos biológicos para llevar adelante sus reclamos de justicia. El escenario posdictatorial terminó dando a luz a lo que he llamado una “familia herida” (Sosa, 2014). Tal como señaló alguna vez Elizabeth Jelin, la idea misma de *verdad* terminó siendo equiparada al testimonio de los “directamente afectados”; esto es, los familiares sanguíneos de las víctimas (Jelin, 2008: 177).¹ La superposición entre movimiento de derechos humanos y asociaciones de familiares dio lugar a una paradoja que sigue marcando la posdictadura argentina: una demanda de justicia inspirada en la sangre que, sin embargo, también sugiere una concepción ampliada del parentesco.

Durante el período inaugurado en 2003 el duelo fue oficializado. Por primera vez, un gobierno democrático abrazó las banderas de las víctimas transformando la memoria en una cuestión de estado (Sosa, 2014). Más aún, el ex presidente Néstor Kirchner se presentó a sí mismo como parte del linaje inaugurado por la violencia: “Somos los hijos e hijas de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo”, anunció en su primer discurso frente a la Asamblea de las Naciones Unidas. Al hacer suya la figura del hijo, Kirchner mostró cómo el linaje de la pérdida no se limitaba a aquellos directamente afectados por la violencia sino que podría ser habitado por todo aquel que tuviera voluntad política de hacerlo. Así, el discurso oficial contribuyó a construir de manera subreptica una nueva forma

1. Las traducciones que se realizan en estas páginas corresponden a la autora.

de parentesco que no dependía necesariamente de la sangre. De este modo, el período kirchnerista logró reinventar una política de la memoria que se transformó en una suerte de narrativa “feliz”, un nuevo orden moral estratégicamente defendido por el Estado.² Sin duda, este vuelco gubernamental, además de reconocimiento, también supuso un cambio de posición para las asociaciones de familiares de las víctimas que, luego de décadas de pelear por el reconocimiento oficial, ahora debían operar en tándem con el gobierno. En este marco, la administración de Néstor Kirchner primero, y la de Cristina Fernández de Kirchner a partir de 2007, dieron impulso a la derogación de las llamadas “leyes de impunidad” habilitando la realización de juicios masivos a los responsables de los crímenes durante la dictadura. La pareja oficial funcionó como madrina de un duelo que propiciaba una herencia más política que sanguínea.

Con Fernández de Kirchner ya en el poder, nuevas voces señalaron interrupciones y fisuras en el discurso oficial: se abría una nueva etapa en el duelo nacional. Estas narrativas emergentes cuestionaban la solidaridad orgánica sostenida por la “familia herida”, ahora secundada por el estado, proponiendo nuevos vocabularios que daban cuenta de los modos alternativos de transmisión afectiva que permeaban la sociedad ampliada. En las páginas siguientes se buscará mostrar cómo la campaña en Facebook intervino significativamente en esa disputa: logró delinear una comunidad ampliada que invitó a repensar la relación entre parentesco, memoria y política entre las nuevas generaciones.

Esos raros sentimientos de parentesco

El 24 de marzo me desperté temprano. Como siempre, chequeé las novedades en Facebook y descubrí que una extraña transformación se había operado durante aquella noche: la mayoría de mis amistades en Argentina había removido sus fotos de perfil. Donde

2. Para desarrollar este argumento me inspiré en la crítica a las formas normativas de felicidad desplegada por Sara Ahmed en *The Promise of Happiness* (2010).

horas atrás estaban las consabidas fotos estilizadas, coloridas, ex-tasiadas, que cada uno de mis amigos y conocidos virtuales elegía para presentarse ante el mundo virtual, ahora solo había transpa-rencias, torsos andróginos e impersonales, apenas la huella sombría que funciona como imagen default para los no iniciados dentro de la red social con más usuarios en el mundo. De manera irónica, los perfiles vacíos parecían posicionar a Facebook como compa-ñía global haciéndose eco y hasta reivindicando un ignoto ritual de conmemoración local en el Cono Sur latinoamericano. En algunos casos, las siluetas estaban acompañadas por las tradicionales de-mandas del movimiento de derechos humanos: “Nunca más”, “Jui-cio y castigo”, “No los olvidamos”, o simplemente un número, ya mítico: “30.000”. Recuerdo haber sentido un escalofrío: las figuras en sombras que se habían reproducido viralmente en el ciberespacio esa noche parecían evocar aquellos otros contornos que habían formado parte de la famosa manifestación que dio el golpe final a la junta militar a principios de los 80. En una suerte de conflagración mesiánica de tiempos, los perfiles vacíos parecían imitar los retra-tos de ausencia que el *Siluetazo* había logrado popularizar como la imagen canónica de los desaparecidos.



Aquel 24 de marzo transcurrió en un estado de obsesión. Obnu-bilada por la iniciativa, me encontré chequeando insistentemente el sitio, contando y celebrando la aparición de cada nuevo perfil vacío. Amistades viviendo en el exterior posteaban sus estatus bilingües, di-seminando y diversificando la propuesta. Quien supo ser mi directora

de tesis en Inglaterra también suscribía. Sola frente a la pantalla de mi laptop apenas podía contener la emoción. Más allá de sensibilidades más o menos justificadas, un debate más sustancial comenzaba a gestarse por esos días en las redes sociales: mientras algunos usuarios de Facebook sostenían que la mejor manera de conmemorar a los ausentes era removiendo las fotos de perfil, otros se resistían a dejar el espacio vacío, proponiendo en cambio visibilizar imágenes de los desaparecidos. “Los desaparecidos tienen caras, ideas, cuerpos. Quiero conservar sus fotos”, escribió alguien. “Nunca desaparecerán. Más allá del silencio, más allá del olvido”, sostenía otro usuario resistiéndose a dejar en blanco su perfil. La agrupación H.I.J.O.S. elevó al espacio virtual una colección de imágenes de padres ausentes: rostros jóvenes, bellos, sonrientes, suspendidos como en una plegaria sin tiempo.

Esa controversia aparentemente menor daba cuenta de una disputa más amplia que comenzaba a vislumbrarse por aquellos días: ¿quiénes son los que cuentan con la legitimidad del recuerdo en la Argentina contemporánea? Esta cuestión, que cinco años más tarde se ha vuelto mucho más desembozada y acuciante, incomoda no solo cualquier potencial política de memoria sino el presente del país. Para revisar este debate, en las próximas páginas propondré un diálogo cruzado con ciertas cuestiones ligadas a la transmisión del duelo iluminadas por el *Siluetazo*, ocurrido tres décadas atrás.

Devenir silueta

El 21 de septiembre de 1983 miles de figuras tamaño natural amanecieron pegadas en las paredes del microcentro porteño. Con una decadente Junta Militar todavía en el poder, una multitud de activistas ad hoc ofreció sus cuerpos para ser dibujados por participantes anónimos y transformados en enormes posters a gran escala en las zonas aledañas a la Plaza de Mayo. Las siluetas dibujadas sobre largas extensiones de papel permanecieron exhibidas en el espacio público durante una noche entera, confrontando a los transeúntes con una serie de “gritos silenciosos” que emergían de una teatralidad oscura (Longoni y Bruzzone, 2008). Aquella

pionera acción pública, pergeñada por los artistas visuales Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, funcionó como marco de la Tercera Marcha de Resistencia organizada por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en el final de la dictadura. Las siluetas permanecieron soldadas al imaginario colectivo como nicho de denuncia pública frente a la pérdida.

De manera oblicua, la campaña virtual de 2010 en Facebook revisitó aquella iniciativa. El gesto de ofrecer el propio cuerpo para ser delineado por otros resonó de manera extraña en la acción que recorrió las redes sociales durante el trigésimo cuarto aniversario del golpe militar. Ambas intervenciones compartieron el impulso de ocupar el lugar del otro, el de los desaparecidos, y acaso también, de transformarse en aquel otro, poniendo en escena la insistente presencia de una ausencia. Mientras las siluetas de papel del *Siluetazo* subrayaron el espacio vacío dejado por los ausentes, la campaña en Facebook revisitó aquella ausencia otorgando a los desaparecidos otro espacio, en este caso virtual, para recrear una experiencia de pérdida. De algún modo, el entusiasta impulso de transferencia que circuló por la Plaza de Mayo en 1983 también tomó por asalto las redes sociales en 2010 colmando el espacio digital por modos no sanguíneos de identificación y cuidado. Un espíritu colectivo similar embebió ambas intervenciones: el impulso, o incluso el imperativo ético, de intercambiar lugar con el otro como condición no sanguínea, no parental, de abrazar, y acaso de reparar, esas ausencias.

Tecnologías plurales de la memoria

Ana Longoni analiza la persistencia de la figura de los desaparecidos en el dominio público a partir de dos matrices visuales distintas: fotografías y siluetas. Si las fotografías han sido tradicionalmente utilizadas por aquellos “directamente afectados” para individualizar y personalizar su pérdida, las siluetas funcionaron como forma de “transferencia” entre aquellos no vinculados de manera sanguínea a desapariciones individuales (Longoni, 2010: 6).

Estas estrategias diferenciales también se hicieron presentes durante la acción de 2010. Mientras algunos usuarios decidieron llenar sus perfiles con fotografías de los desaparecidos, otros optaron por el anonimato de los perfiles vacíos. De manera sintomática, la primera estrategia estuvo liderada por los familiares de las víctimas quienes tradicionalmente tendieron a exhibir las fotografías de los desaparecidos como parte de un tesoro de biografías irrepetibles (Longoni, 2010: 7). De este modo, el sector de usuarios de Facebook de los “directamente afectados” pareció asegurarse la propiedad del duelo. Sin embargo, esa forma de autoridad biológica también se vio vulnerada por otros miles de usuarios que optaron por dejar sus perfiles en blanco. En este caso, las siluetas que se reprodujeron viralmente en las redes sociales subrepticamente cuestionaron la tradición sanguínea, impugnando una autoridad moral en relación con el dolor y proponiendo formas más amplias de conexión con los ausentes.

En definitiva, estas estrategias diferenciales de intervención lograron poner de manifiesto dos formas enfrentadas de lidiar con el dolor. Más aún, permitieron vislumbrar qué significa y qué constituye la comunidad de los “directamente afectados” por la violencia de estado. Una de ellas, formada por los familiares de los desaparecidos y asociada a los álbumes personales, y otra, acaso más abierta y errática, no restringida a los vínculos sanguíneos y puesta en acto por los perfiles vacíos. Esta última comunidad proponía subrepticamente expandir los márgenes siempre equívocos de aquellos considerados “directamente afectados” para potenciar formas ampliadas de responsabilidad frente a la pérdida. Al hacer desaparecer las fotos de los perfiles personales, de manera silenciosa pero también rápida y viralmente, esta comunidad virtual de usuarios de Facebook logró reclamar un sentido colectivo de propiedad de ese duelo, subrayando hasta qué punto las ausencias eran políticas antes que solo individuales. Así como el *Siluetazo* en los ochenta, esta nueva comunidad anónima puso en acto un aparato de memoria virtual, no lineal y no sanguíneo que, irónicamente, por aquellos días, logró hacer reaparecer a los desaparecidos.

Posmemoria y autoficción

Sin embargo, el uso de álbumes privados durante la campaña en Facebook no estuvo restringido a familiares de las víctimas. Mientras las progenies de los ausentes posteaban escenas de vidas domésticas quebradas, usuarios sin vinculación alguna con los ausentes también eligieron exhibir fotografías de los desaparecidos como forma de apoyo no sanguíneo. Este uso distintivo de la fotografía durante la acción digital invita a repensar críticamente el concepto de posmemoria, originalmente desarrollado por Marianne Hirsch. Hija de sobrevivientes del Holocausto, Hirsch argumenta que las segundas generaciones suelen conectar tan profundamente con los recuerdos traumáticos de los sobrevivientes que esas experiencias parecen transformarse en memorias propias (Hirsch, 2008: 103-108). Más aún, Hirsch sostiene que la manera en la que las segundas generaciones invocan el pasado es diferente del modo en el que lo hacen los testigos contemporáneos. En los primeros casos el pasado “no está mediado por el recuerdo, sino por un investimento imaginativo, proyección y creación” (Hirsch, 2008: 107). A pesar de tentaciones analíticas apresuradas la noción de posmemoria debe ser metodológicamente ajustada para el análisis de la escena argentina. De hecho, categorías como “segunda generación” o “testigos secundarios” no se condicen con las experiencias de los hijos de desaparecidos en Argentina. En estos casos, aun cuando los recuerdos de los herederos del terror dictatorial sean fragmentarios, no se trata de testigos secundarios sino de testigos directos, sea porque estuvieron presentes en el momento del secuestro de sus padres, porque fueron secuestrados con ellos, o porque nacieron en cautiverio en alguno de los centros clandestinos de detención (Sosa, 2012).

Cabe recordar que las primeras reflexiones de Hirsch sobre posmemoria se originan en el concepto de *punctum* desarrollado por Roland Barthes a partir de la figura de la pérdida maternal, que según el filósofo francés tiende a proyectarse como una suerte de “cordón umbilical” (Barthes, 1981: 80). Reverberando sobre esta primera influencia, el análisis de Hirsch aparece fuertemente enlazado a la fotografía como “medio único” para la transmisión

de la memoria traumática: la fotografía no solo permite al espectador ver el pasado, sino *tocarlo*. Así los álbumes familiares tienden a convertirse en “pantallas” con capacidad espectral para reanimar a los muertos a partir de una “fuerza tan indexical como icónica” (Hirsch, 2008: 116). En ese marco, Hirsch finalmente advierte que la posmemoria también puede funcionar como artilugio de las nuevas generaciones para reivindicar su propia condición de víctima junto a la de sus padres (108). Sin embargo, el problema es que la posmemoria como forma de conocimiento encarnado en el cuerpo corre el riesgo de estar atada a lo familiar funcionando como “cordón umbilical” al mejor estilo barthesiano.

En reflexiones más recientes, Hirsch ha intentado revisar esta base familiar de la posmemoria (2012), interesándose en formas de transmisión afectiva de la memoria traumática que incluyen modos de estar con otros no necesariamente circunscriptos al ámbito familiar. Precisamente, la campaña de 2010 en Facebook sugirió formas de transmisión intergeneracional gestadas más allá de las narrativas familiares. Efectivamente, el uso afectivo de tecnologías digitales que tuvo lugar durante esos días logró tocar algo del pasado. Y lo hizo de una manera no familiar en un doble sentido: no solo se proyectó en el ámbito público de manera inusual sino también desvinculado del parentesco. Así, los perfiles sin rostro funcionaron como “pantallas” que lograron capturar el espectro de los desaparecidos, gestando una suerte de comunidad anacrónica que enlazó distintas temporalidades. De ese modo, los perfiles-siluetas se transformaron en superficie y medio para la producción de memoria en el presente. Más aún, lograron generar una plataforma digital afectiva para que las nuevas generaciones lograran procesar y negociar sus propias experiencias traumáticas.

Así como las Madres de Plaza de Mayo transformaron los álbumes familiares en plataformas colectivas del dolor y lograron que los destellos de intimidad atesorados en las fotos de los desaparecidos devinieran en un artefacto colectivo de intervención política, algo de ese gesto hacia lo comunal también resonó durante la campaña de 2010. Esta vez, sin embargo, en lugar de reponer un sentido familiar de la pérdida, las fotografías enmarcadas dentro de los perfiles

personales de Facebook señalaron un sentimiento de pertenencia extendido en relación con ese pasado traumático. Si las imágenes en los perfiles de Facebook suelen brindar un espacio virtual tan elusivo como magnífico para el despliegue de todo tipo de fantasías para la ficción del yo, la campaña de 2010 logró extrañar aún más ese espacio: lo volvió peculiar, no normativo, y en algún sentido, hasta *queer*. Amigos y familiares de los ausentes, pero también usuarios anónimos, recuperaron fotos de los desaparecidos para exhibirlas como parte de su propio perfil. La operación digital mostró hasta qué punto el yo no puede ser pensado como espacio autónomo sino que resulta inevitablemente en un territorio ambiguo definido de manera performativa y en relación con los demás. Así, el accionar en las redes sociales aparentemente trivial subrayó la constitución plural del sujeto o, en palabras de Judith Butler, los modos en los que estamos siempre implicados en vidas que no son las nuestras (Butler, 2004: 29). Más que un gesto caprichoso, la campaña en Facebook demostró de qué manera una experiencia de pérdida puede transformarse en oportunidad única para el encuentro con otros. De este modo, durante el aniversario de 2010 se logró poner de manifiesto una concepción expandida del duelo que invitaba a construir comunidades nuevas y formas alternativas de estar juntos.

Testigos absolutos

El repertorio de imágenes que suele invocar la figura de los desaparecidos no solo incluye fotos de álbumes familiares sino también formas oficiales de identificación; en particular las fotografías del DNI, tomadas en oficinas burocráticas del Estado. Esos retratos, que durante el período militar fueron producidos por el mismo Estado responsable de la maquinaria de desaparición, también proliferaron durante la campaña digital de 2010. Una vez enmarcados dentro de los perfiles de Facebook, aquellos estandarizados retratos en blanco y negro que difícilmente dejan adivinar algún rasgo de carácter o emoción particular, lograron por aquellos días erigirse en parte de un aparato de memoria único. Recuperadas dentro del

medio digital, las fotografías oficiales adquirieron un nuevo poder particularmente incisivo: lograron vulnerar su origen oficial y desafiar la normativa sanguínea que impregnaba la escena local.

Para profundizar este argumento vale la pena considerar el trabajo de la socióloga inglesa Vikki Bell. En su análisis biopolítico de la Argentina contemporánea, Bell desarrolla un modelo fascinante para analizar una única fotografía (Bell, 2010). Se trata del retrato de Fernando Brodsky, un joven secuestrado en 1979 y detenido en el centro clandestino de detención de la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA). Si bien el joven no sobrevivió a la maquinaria de destrucción militar, otro prisionero, Víctor Bastera, obligado a trabajar de fotógrafo durante su cautiverio en la ESMA, logró sacar subrepticamente el retrato de Fernando del centro de detención. De ese modo, la imagen pudo ser incluida dentro de la evidencia presentada por los familiares de los desaparecidos durante los primeros juicios a la Junta Militar. Más tarde, la fotografía también formó parte de una exhibición artística organizada por Marcelo Brodsky, hermano de Fernando.³ Siguiendo la curiosa trayectoria de la fotografía, Bell sostiene que a pesar del destino trágico de Fernando, su imagen logró mantener cierta “vitalidad” que permaneció inalterable (Bell, 2010: 80). Más aun, el modo en el que Fernando contempla desde la fotografía pone en acto “otro modo de justicia”: el joven mira más allá de la muerte, poniendo en escena una resistencia a volverse archivo, a ser parte del pasado (2010: 81). En este punto, Bell se hace una pregunta aún más inquietante: “¿Qué *quiere* la imagen de Fernando?”. La respuesta es conmovedora: el retrato del joven muerto busca que sus espectadores sientan sobre sí la mirada de un “testigo absoluto”, alguien que contempló a sus torturadores, que miró a los ojos a sus asesinos (Bell, 2010: 82).

Tomando el análisis de Bell, me gustaría proponer un paso más. En realidad, algo de la “vitalidad” que la autora identifica en el retrato de Fernando también se hizo presente durante la campaña

3. La muestra incluyó diferentes obras sobre el tema de la desaparición en América Latina. Marcelo Brodsky contribuyó a la exposición con el retrato de su hermano menor así como también con videos y fotos familiares.

de Facebook. Las fotos del DNI de los desaparecidos, aquellas extraídas de los álbumes familiares, e incluso también las siluetas que se delinearón en los perfiles vacíos durante los días cercanos al aniversario de 2010 también devinieron en *testigos absolutos*. De manera similar a lo sucedido con la foto de Fernando, la colección de imágenes digitales también clamaba por una forma de justicia alternativa que no se limitara a los tribunales legales sino que se sostuviera más allá del tiempo. Como pasó con la foto de Fernando, los retratos oficiales de los desaparecidos también se resistían a formar parte del pasado. Esos rostros de los desaparecidos que se multiplicaban exponencialmente, contemplaban desde las pantallas poniendo en escena una demanda persistente, extendida, de justicia. Así, circulaban por el espacio digital, transformándose en amistades virtuales extrañadas y desprovistas de todo vínculo familiar, que sugerían una nueva posibilidad de ser recordadas en el futuro. Habiendo usurpado los perfiles de usuarios anónimos de Facebook, esos retratos de los desaparecidos asumieron el rol de testigos absolutos que adquirieron una capacidad inédita de afectar a sus espectadores a través de una interrogación silenciosa que excedía su propio tiempo. Enmarcados en las redes digitales, las fotos de DNI y los perfiles-siluetas pusieron en acto una estrategia silenciosa de reaparición, revelando los rostros desconocidos de un duelo público, que por primera vez mostraba su veta *queer*.

Más aún, se podría sugerir que en el despertar del aniversario de 2010 aquellos rostros de los desaparecidos *buscaron* ser exhibidos por usuarios anónimos; *buscaron* ser contemplados por ojos nuevos, por una red anónima y multiplicada de usuarios de Facebook porque, de manera subrepticia, querían ser recordados. De alguna manera, aquellos rostros también aceptaron ser traficados e introducidos en lugares y espacios no familiares, tanto como lo había sido aquella foto de Fernando que escapó de la ESMA bajo la ropa interior del fotógrafo Bastera. Durante el 34° aniversario las fotos de los desaparecidos lograron ser removidas de las rutas tradicionales centradas en lo familiar para así cuestionar el sentido normativo de la propiedad del duelo. Reubicadas en el espacio digital, esas imágenes pudieron desplegar su potencial subversivo para socavar no solo la

burocracia militar sino también la privacidad de los álbumes familiares. Los retratos de los desaparecidos lograron formar parte de una ética colectiva desplegada más allá del estatuto familiar de la víctima. Aquellos rostros habían sido “elegidos” por usuarios anónimos para transformarse en médiums y ejercitar así su rol de testigos absolutos.

Durante la campaña de 2010, siluetas y fotografías se infiltraron en las redes digitales diseminando un reclamo de justicia a través del tiempo. La campaña digital reveló hasta qué punto los desaparecidos seguían encriptados en el presente, circulando y emergiendo de diferentes estadios, al punto de lograr delinear una comunidad extendida más allá de los vínculos familiares. Como parte de un principio comunitario que tuvo lugar durante aquellos días de marzo, los muertos acecharon a los vivos a través de una galería espectral que tomó por asalto las redes sociales. La campaña puso en marcha una idea de memoria plural que movilizó una ética colectiva alternativa. Como resultado, también contribuyó a desglosar una definición de memoria que excedía los territorios individuales, delineando un dispositivo posmemorial, listo para ser adoptado por una nueva generación de activistas y de usuarios de las redes sociales, independientemente de sus niveles diferenciales de cercanía con los ausentes. Al ser exhibida viralmente, esta colección de retratos digitalizados logró revertir los “privilegios” de las víctimas sanguíneas movilizandando una voluntad expandida de compartir en el duelo. Este proceso de remarcación también supuso un impulso liberador: logró habilitar otra línea de transmisión del trauma para todo aquel que se sintiera compelido a devenir silueta o a exhibir las fotos de los desaparecidos como parte constitutiva de la propia identidad. De ese modo, la campaña en Facebook mostró hasta qué punto los sentimientos de pérdida podían ser abrazados no solo desde una posición victimizante sino también a partir de un dispositivo casi lúdico que dejaba entrever, en palabras de Butler, hasta qué punto estamos necesariamente implicados en vidas que no son las nuestras (2004: 28). Desde esta perspectiva, el aniversario de 2010 logró sacudir las jerarquías del dolor que todavía permeaban los discursos oficiales del duelo. También mostró cómo las poéticas

de la memoria (y de la posmemoria) podían liberarse de “cordones umbilicales” barthesianos y hacerse disponibles para los que Hirsch llamó “testigos por adopción”, aquellos que se identifican retrospectivamente con la experiencia de pérdida y, eventualmente, logran hacerla suya (Hirsch, 2012: 10). De esta manera, la campaña de Facebook permitió delinear un camino digital, por momentos con ribetes casi juguetones, para dismantelar el protagonismo de la “familia herida” como víctima exclusiva de la violencia de Estado.

Comunidades sin rostro y parentesco *queer*

En 1983 el *Siluetazo* no solo impactó en las vidas de aquellos que formaron parte de la iniciativa artística sino también sobre los que se manifestaron en las calles y se desplazaron por el microcentro junto a los muros cubiertos por enormes siluetas. Desprovista de un emplazamiento territorial, la campaña en Facebook conformó otro tipo de movimiento que, sin embargo, también contó con una fuerte base visual que se esparció contagiosamente por el espacio digital, al punto que los perfiles vacíos se reprodujeron viralmemente y amenazaron con transformar las listas de amigos virtuales en una serie alfabética de espectros. De hecho, el gesto de brindar el espacio del perfil para ser ocupado por la imagen (o la silueta) de un Otro (incluso de un otro canónico y etéreo, como en el caso de los perfiles vacíos) puso en acto un silencioso manifiesto de horizontalidad. Como había ocurrido con el *Siluetazo* treinta años antes, la campaña online articuló una proclama silenciosa: cualquiera podía sumarse a la iniciativa en la medida en que cualquiera podría haber corrido la misma ominosa suerte. Desde esta perspectiva, la operación también descansaba en un impulso fuertemente ético: la convicción de entregarse al otro, al menos transitoriamente, para asumir de manera virtual el destino fatal del desaparecido. De ese modo, los perfiles vacíos tuvieron la capacidad de interpelar a los usuarios de la red con una invitación silenciosa a sumarse a una porosa comunidad virtual en duelo que contaba con una asombrosa capacidad de reproducirse a sí misma casi sin márgenes. El

24 de marzo de 2010 una proporción significativa de usuarios de Facebook en el Cono Sur del mundo se animó a asumir una imagen andrógina e impersonal. Por aquellos días los perfiles sin rostro se transformaron en una extraña condición de encuentro.

La campaña online también mostró cómo las diferentes estrategias de conmemoración –tanto las fotografías como las siluetas– no formaban parte del pasado sino que eran parte de las disputas que moldeaban el presente. Cada opción visual implicó en aquel momento una performance digital diferenciada. Ese conjunto heterogéneo dio lugar a un ensamblado móvil, desanclado de cartografía territorial, que logró iluminar formas oblicuas de sentirse afectado por la experiencia de pérdida. Estas formas alternativas de intimidad lograron poner en acto una suerte de comunidad fugaz donde se agitó una nueva noción de un “nosotros” (Ridaut, 2008: 221-231); un encuentro afectivo que se cristalizó en un colectivo de usuarios digitales, amigos sin familia ni rostro. Esta comunidad virtual se alzó en contra de la violencia y del olvido. No en nombre de lazos sanguíneos o pérdidas personales, sino a partir de una demanda imperecedera de justicia y una anacrónica voluntad de recuerdo.

En 1983 el *Siluetazo* alcanzó a romper el pacto militar de silencio al traer a la escena pública aquel reclamo imposible de *aparición con vida* agitado por un sector de las Madres de Plaza de Mayo. En 2010 no quedaba ya esperanza de recuperar a los ausentes con vida. Juicios masivos a los perpetradores de los crímenes de lesa humanidad tenían lugar en tribunales de todo el país y militares de jerarquías varias eran juzgados por violaciones a los derechos humanos. En este marco, la campaña digital en Facebook logró revelar cómo y hasta qué punto, entre 2003 y 2015, el país asistió a una performance sanguínea que excedió largamente los vínculos familiares convencionales. Este punto merece ser aclarado. En su trabajo sobre los repertorios de la memoria, la especialista en performance Diana Taylor asegura que la cultura posdictatorial argentina está embebida en lo que llama una “performance del ADN”, un paradigma de presentación pública basado en el parentesco biológico con capacidad de repetirse a sí mismo de manera tan “científica” como “performática” (Taylor, 2003: 175).

El análisis de Taylor, publicado originalmente en 2003, aun siendo rico y provocador, tendió a confirmar una lectura normativa del escenario argentino donde aparentemente solo los “directamente afectados” contarían con la legitimidad necesaria para conducir el duelo público en nombre de los ausentes. La campaña digital de 2010 logró contradecir esa lectura normativa. En aquel nuevo contexto, la colección de perfiles de aire sobrenatural llegó a responder a un conjunto de circunstancias nuevas: al cuestionar la cadena de presentaciones y representaciones “científica y performática” a través de las cuales los familiares de las víctimas habían logrado inscribir su demanda de justicia, también logró confrontar la inscripción sanguínea del duelo. En ese sentido, la campaña en Facebook introdujo un vuelco *queer* en la performance del ADN descrita por Taylor. Después de todo, el dispositivo de memoria que emergió de la iniciativa fue tan plural como viral y se desprendió de toda legitimidad sanguínea invitando a explorar nuevas formas de transmisión de la experiencia traumática. Dentro de este dispositivo viral, la voluntad de memoria se escurrió a través de cuerpos y pantallas, borrando márgenes entre unos y otros, e instando a imaginar formas alternativas de estar juntos en la pérdida. De esta manera, la campaña en Facebook funcionó como un impulso que invitaba a repensar el parentesco desde una perspectiva *queer*.

Lejos de subestimar el dolor de los directamente afectados por la violencia, mi acercamiento al campo de estudios *queer* supone una incorporación teórica que también involucra objetivos éticos y metodológicos. En un trabajo reciente, Joshua Weiner y Damon Young entienden como “lazos *queer*” a aquellas formas de vínculo que surgen bajo distintas condiciones de negación y constreñimiento (2011: 223-241). Para ellos, estos lazos no surgen *a pesar de* sino *a partir de* ciertas formas de negación; es decir, son precisamente ciertas formas de negatividad las que organizan nuevas formas de estar juntos (2011: 236).⁴ En este sentido, los lazos *queer* no aparecen necesariamente como vínculos homosexuales sino como

4. La traducción es de la autora.

formas alternativas de intimidad que iluminan distintos modos de ser con otros (2011: 237). Siguiendo este argumento, el poder de lo *queer* resulta fructífero para revelar las filiaciones no normativas que surgieron en Argentina en respuesta a la violencia de estado. De este modo, mi uso del término *queer* responde a una metodología crítica destinada a cuestionar la normativa sanguínea que dominó la posdictadura (Sosa, 2014). Antes que una “performance del ADN”, la Argentina contemporánea asiste a una disputa ampliada para establecer las herencias de la violencia. Tal es así que, en los últimos años, los “privilegios de la sangre” se expandieron para incluir a aquellos que no suelen ser considerados como víctimas. La campaña en Facebook contribuyó a poner a prueba esta forma de filiación alternativa.

Placeres en el duelo

Acaso de manera extraña, la campaña de 2010 en Facebook no se repitió durante los aniversarios posteriores. En 2011 y 2012, hubo algunas tímidas remociones de fotos de perfil en los días cercanos al 24 de marzo pero los niveles de participación no compitieron con el entusiasmo masivo alcanzado en 2010. La muerte del ex presidente Néstor Kirchner en octubre de ese año había logrado movilizar a una multitud que, sin mediación virtual, se lanzó masiva y espontáneamente a las calles. “Él también era nuestro hijo”, lloraron las Madres de Plaza de Mayo. “Huérfanos otra vez”, clamaron desde H.I.J.O.S. De algún modo, esos sentimientos de parentesco extendido que se hicieron explícitos durante esos días de duelo nacional habían sido anticipados por la campaña en Facebook algunos meses antes.

En estas páginas se ha intentado mostrar cómo el artefacto virtual de la memoria que se movilizó en ocasión del aniversario de 2010 no fue una mera puesta en escena. Por el contrario, la tecnología digital invocada por entonces logró expresar las demandas de la memoria particulares de ese tiempo y lugar. El gesto de vaciar los perfiles de la red social más popular funcionó de manera

productiva para evocar los sentimientos de parentesco extendido que ya circulaban de manera subrepticia en la sociedad. La acción permitió hacer visibles las filiaciones alternativas que emergieron de la experiencia de duelo durante el período 2003-2015, que pueden ser entendidas como una forma de parentesco *queer*. Esta configuración diferencial de un dispositivo de memoria habla de las especificidades de las demandas de memoria y del modo en la que logran intersectarse y combinarse en tiempos y espacios diferentes. La campaña en Facebook de 2010 reveló las texturas y rugosidades de un estadio específico del duelo público en la Argentina. La acción también insinuó grados diferenciales de maleabilidad involucrados en esas mismas tecnologías del recuerdo y los modos en los que las memorias digitales pueden viajar a través de distintas superficies y materiales. Las figuras a gran escala de aire casi sobrenatural que formaron parte del *Siluetazo* en los años ochenta resonaron tres décadas más tarde en las espectrales siluetas que caracterizaron los perfiles vacíos de la campaña en Facebook. Estos episodios diferenciales compartieron, sin embargo, un impulso en común: la voluntad, o acaso la ilusión efímera, de que las experiencias traumáticas pudieran ser compartidas y eventualmente transferidas. Así, testigos anónimos —usualmente considerados como no implicados en la violencia de estado— pudieron adoptar los sentimientos de pérdida. Ese impulso permite imaginar un ensamblado afectivo de formas generativas de la memoria por fuera de los circuitos oficiales y alcanza a sugerir superficies más fluidas de circulación de la memoria traumática.

Mi lectura de la iniciativa que capturó las redes sociales también intentó explorar la capacidad de los cuerpos de actuar sobre otros y de ser afectados por formas envolventes de memoria, en este caso de carácter digital. Esa fusión de cuerpos y tecnología logró dibujar una poética de la memoria que se hizo efectiva a través del uso emergente de una forma específica de tecnología global. Al disputar el sentimiento de exclusividad del duelo defendido por la “familia herida”, la iniciativa en Facebook mostró cómo la voluntad del recuerdo no puede ser reducida a un mero derecho de los familiares de la víctimas, ni tampoco a un deber impuesto por el estado. Por el contrario, tal como argumentan Lisa Blackman y Couze Venn

(2010), las poéticas de la memoria son siempre maleables, plurales, “co-constituidas” y “co-actuadas” por cuerpos plurales. Estas operaciones de memoria también hablan de la capacidad de construir nuevas filiaciones en respuesta a la violencia. Estas poéticas de la memoria involucran tanto una vulnerabilidad compartida como una interdependencia corporal que permite afirmar un sentido de estar juntos en el duelo. En los albores del aniversario de 2010, las persistentes demandas de memoria confluyeron para crear una acción colectiva que tomó por asalto las redes sociales. A pesar de su apariencia frívola, la campaña en Facebook logró delinear un momento de afirmación singular dentro de las inestables coreografías de la pérdida. De ese modo, alcanzó a iluminar un sistema de parentesco no dependiente de la sangre sino basado en formas alternativas de sostén, pertenencia y cuidado. De manera imprevista, la campaña digital también delineó un conjunto de placeres no normativos, titilantes vibraciones que inundaron el espacio digital invitando a abrazar el lugar de los ausentes.

Bibliografía

- Ahmed, Sara. *The Promise of Happiness*, Durham: Duke University Press, 2010.
- Bell, Vikki. “On Fernando’s Photograph. The Biopolitics of *Aparición* in Contemporary Argentina”, en *Theory, Culture & Society*, Londres: Sage, 27 de abril de 2010, pp. 69-89.
- Blackman, Lisa y Venn, Couze. “Affect”, en *Body & Society*, 16 de enero de 2010, pp. 7-28.
- Butler, Judith. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, Londres: Verso, 2004.
- Casullo, Nicolás. *Pensar entre épocas*, Buenos Aires: Norma, 2004.
- Eng, David. *Feelings of Kinship*, Durham: Duke University Press, 2010.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Nueva York: Columbia University Press, 2012.

- “The Generation of Postmemory”, en *Poetics Today*, 29 de enero de 2008, pp. 103-128.
- Jelin, Elizabeth. “Victims, Relatives, and Citizens in Argentina: Whose Voice is Legitimate Enough?”, en Richard A. Wilson y Richard D. Brown (eds.). *Humanitarianism and Suffering: The Mobilization of Empathy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Longoni, Ana. “Photographs and Silhouettes: Visual Politics in the Human Rights Movement in Argentina”, en *Afterall*, Autumn/Winter, 1-7, 2010.
- Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone (eds.). *El siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Ridout, Nicholas. “Welcome to the Vibratorium”, en *Senses & Society*, 2008, 3, pp. 221-231.
- Sosa, Cecilia. *The Performances of Blood. Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship*, Londres: Tamesis Books, 2014.
- “Queering Kinship. Performance of Blood and the Attires of Memory”, en *Journal of Latin American Cultural Studies*, 21 de febrero de 2012, pp. 221-233.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham y Londres: Duke University Press, 2003.
- Vezzetti, Hugo. “Activismos de la memoria: el Escrache”, en *Punto de Vista*, 62, 1998, 1-7.
- Weiner J. y Young D. “Queer Bonds”, en *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 2011, 17 (2-3), pp. 223-241.

2. Autofiguración, orfandad y desaparición





Los juguetes no son tuyos*

Ernesto Semán



Haciendo un poco de historia, el género de “literatura de hijos” toma fuerza en el año 33 después de Cristo, cuando este, clavado en la cruz, se pregunta, en el límite de sus fuerzas: “Señor, ¿por qué me has abandonado?”. Desahuciado por lo que sentía como el abandono del padre en un instante culminante, exhausto y ante un puñado de testigos, Jesucristo parece no lograr intuir en ese instante el potencial enorme que ese momentáneo abandono pondrá delante de él.

Nosotros sí lo intuimos.

O no.

Una primera precaución sobre el efecto de agrupar una serie variada de textos sobre la década del 70 bajo el título de “literatura de hijos” es el riesgo de aplanar experiencias literarias y de vida muy disímiles entre sí, bajo el mínimo común denominador de la condición de hijos de víctimas de la dictadura en una cronología

* El presente texto incorpora los cambios y contribuciones realizadas durante dos conferencias: las presentaciones hechas ante el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Texas en Austin, Estados Unidos, el 24 de febrero de 2015, y la conferencia “Juventud bajo la dictadura. Aproximaciones narrativas actuales”, organizada por el Seminario de Lenguas Romances de la Universidad de Colonia, Alemania. Mi agradecimiento en particular para Gabriela Polit, Victoria Torres y Katharina Niemeyer.

prioritariamente política. Lo intuimos. Algunos no, otros sí, todos de muy distintas maneras.

Padre, ¿por qué me has abandonado?

Es una pregunta fundacional, de un formidable poder narrativo y de un alcance mayor que el que sugiere inicialmente. “Por qué me has abandonado” es, también, “por qué estamos solos”. No habría *Ulysses*, ni Freud ni Philip Roth ni Kafka, es el punto de partida de nuestro estar en el mundo: por qué los hijos no son lo único para los padres, por qué siempre hay alguien más, algo más. Por qué *nuestros hijos* no son lo único ni lo serán, por qué siempre habrá algo más, un deseo que nos obligue a traicionar, una y otra vez, por las causas más nobles y por las razones más banales, su atención total.

Padre, ¿por qué me has abandonado?

Por años, el género de “los hijos de escritores” captura la atención literaria en los Estados Unidos. Descendientes de William Styron, Saul Bellow o Ernest Hemingway reconstruyen en memorias completas, enteras, totales, las pulsiones que alejaron a sus padres de su atención, la marca indeleble que ese alejamiento dejó en sus vidas, todas las preguntas sin respuestas, las conversaciones sin terminar, los juguetes sin usar. En sus libros de memorias y novelas, las escenas sugieren siempre ese estar más allá por parte de sus progenitores famosos: la puerta del estudio que se cierra dejando ver la máquina de escribir sobre el escritorio, las botellas desparramadas en la casa a la mañana siguiente, los fines de semana que duran diez días. No hay, en casi ninguno de estos relatos, en lo que yo he podido ver, el rastro de un juguete. Los chicos no saben todo, y entienden menos, lo que está pasando. Saben *algo*. En estos casos, ese algo viene en escenas, redondas, finales: la puerta se cierra y el hombre se sienta frente al teclado de su máquina de escribir; se sienten sus pasos hacia arriba en la escalera y luego de un silencio, el hijo impávido no puede dejar de escuchar los gemidos de alguna mujer; o de sentir de cerca el aliento a alcohol; o los rastros de polvo blanco, o los frasquitos naranjas de la farmacia. Los hijos han quedado atrás, el deseo de los padres los excede, los esquivo, los des-posee. Son escenas pobladas de objetos del mundo de los mayores. Son, casi siempre, escenas falsamente incompletas, perfectamente definidas,

que sugieren el resto de la respuesta, con más ansiedad por cerrar la herida que por recorrer el camino de reconocer al fin, que siempre hemos estado solos.

Padre, por qué me has abandonado. Para escribir, por una mujer, por otra mujer, por otro, por el alcohol, por todos.

En la tristeza de estos hijos, ya grandes, no hay juguetes. Los objetos son objetos de adultos, con poco espacio para la ambivalencia y menos para el juego. Son objetos condenados, automáticamente acusados de ser la razón de un alejamiento irremontable. En una cultura norteamericana que concibe a los adultos como niños, el trauma (este y todos) es algo que, si hubiéramos hecho lo correcto, se habría podido evitar. Las memorias de esos hijos son hijas de un mandato moral por la búsqueda de soluciones, en un país en el que, como dice Julian Barnes (2013: 64), el optimismo es un mandato constitucional. (El trauma es algo que, con moral o farmacología, se cura y se corrige, jamás un compañero de viaje con el que se aprende a convivir). En esa ambientación moral sin ambivalencias, en esa atmósfera sin lugar para que la alegría y lo siniestro vayan de la mano, en esa cultura infantilizada, justamente, no hay lugar para los juguetes.

Rubén, el personaje de *Soy un bravo piloto de la nueva China*, necesita al padre. No la tiene fácil. Compite con una invitación fenomenal para cambiar el mundo, tiene que obligar al Camarada Luis Abdela a que, por un momento, deje de lado la más formidable ola de cambio social que vivió América Latina en el siglo veinte, por la que muchos, incluido su padre, están dispuestos a, y casi deseosos por, dar la vida. En una plaza de Córdoba, Rubén finalmente confronta al Camarada Luis Abdela.

“Papá, papá, decile que me devuelva el autito”, grita entre llantos.

“¿Qué pasó, qué pasó?”, se alarma Luis, dejando los papeles sobre el banco y parándose sin llegar hasta donde están jugando los chicos, interceptado a mitad de camino por el hijo. “Pasó que él me robó el autito y siempre me saca todos los juguetes. ¡Los juguetes son míos!”

“No, vení acá, Rubencito”, le dice el Camarada. “Escuchame bien lo que te voy a decir: Los juguetes no son tuyos. Los juguetes son” (Semán: 2011, 74).

En la novela, a los personajes no les va a quedar tiempo para dilucidar el enigma de aquella sentencia. Si todo lo que en verdad está reclamando Rubencito no es la propiedad del juguete sino el respaldo del padre, jamás llegará a decirlo. Si el Camarada Abdela no está solo rehuyendo como un cobarde a su responsabilidad en este mundo, sino abriéndole a Luis la primera ventana al universo del derecho de propiedad y a la tragedia enorme que se ha montado en su nombre, tampoco tendrá tiempo para explicarlo, “secuestrado, torturado y asesinado por las fuerzas armadas y de seguridad de su país”, como dice la novela, “llevándose todo, llevándose para que se lleve todo, dejando de este lado del mundo la frase infame”.

En la literatura de hijos de la Argentina, el trauma que supone saberse desplazado se superpone y se mezcla con el drama de las fuerzas poderosas que se pusieron en juego en la década del 70, un mapa de siglas y libros y armas en las que se cifra un pasado ajeno que por momentos nos parece propio.

Padre, por qué me has abandonado. Por la Revolución.

Es una respuesta insuficiente en más de un sentido, pero sobre todo, es una respuesta que no es inmediatamente accesible. El hijo de Bellow puede ver en ese cuarto de su padre al que no tenía acceso, la representación de las fuerzas que lo alejaron de él (Bellow, 2014). Los hijos de la literatura argentina, en cambio, tienen enfrente la acción de terceros que forzaron ese abandono de una forma radical y trágica. Tienen la posibilidad de hacer *como si*. Como si el dolor de perder a los padres, de no tenerlos enteramente para uno, hubiera sido solo el producto de las fuerzas de la historia, y no una condición necesaria de la vida. Como si, en el fondo, entonces, nunca hubieran sido abandonados. La desaparición ofrece la oportunidad de creer, en el sentido más religioso del término, que si no fuera por las fuerzas de la contrarrevolución que se desplegaron más allá de lo imaginable, esta vez sí, los hijos hubieran podido capturar la atención imperturbada de sus padres, seguir siendo

princesas montoneras, seguir recibiendo juguetes, seguir siendo el centro de la vida de otros.

Es una respuesta demasiado fácil. Los personajes de muchos de estos trabajos tratan de ir más allá. Buscan en la ironía sobre la liturgia actual de la desaparición una forma de desenmascarar una verdad más singular. O rastrean en el regreso a un remoto pasado original las respuestas que las sucesivas capas de lenguaje han hecho más y más inaccesible. En *Soy un bravo piloto de la nueva China*, en el diálogo con su madre sobre su padre, en esa conversación que quiere terminar y que no quiere que termine nunca, Rubén Abdela no vuelve a los 70. Vuelve a una infancia que ocurrió en los 70, una búsqueda en la cual la política y la revolución no son una respuesta, sino la maleza que necesita correr a un costado para llegar a ella, la sordina que amortigua, en la épica roció de los derechos humanos, los sonidos que nadie puede escuchar. Son un obstáculo, que como los límites del espacio y el tiempo y el vocabulario, presentan a la literatura el desafío de superarlos.

Padre, por qué me has abandonado. Porque es así.

Los juguetes, contrariamente a los artefactos adultos, son un objeto enigmático. En *Soy un bravo piloto de la nueva China*, Abdela le asegura que los juguetes que quedaron en casa están bajo resguardo:

- El juguete no tiene frío, ¿no, papi?
- Claro, porque es de plástico, no de lata.

Si no tienen vida, los juguetes corporizan al menos la esperanza infundada de ese niño en el retorno de su héroe.

- ¿Qué es un Chinastro, papi?
- Un Chinastro. Un Chinastro, como el Comeniatró, como vos.
- ¿Y cuándo volvés? Los tíos se vienen a vivir a Buenos Aires porque en Salta están solos y viejos. ¿Vos cuándo volvés?
- Ya vuelvo. Ya ya, dulce.

- ¿Yayayayaya?
- Sí, sí. Eso, ya.
- ¿Cuándo ya?
- Cuando pueda, te juro.
- ¿Y me traés Chinastro?
- Sí, claro. Vuelvo rápido para eso, ¿qué te creés?
- Papi, ¿estás en China?
- Sí, ahora sí.
- ¿Y no querés que vayamos a vivir allá? Vamos con mami y Agustín. Mami dice que acá hubo un golpe.
- No no, Rubencito. Esperame que ya vuelvo.
- Pero mami dice que si volvés nos van a matar a todos. Yo no quiero que nos maten papi. Yo quiero ir a China. (Semán, 2011: 115)

En 1923, Walter Benjamin descubría asombrado en los juguetes de madera la oportunidad para suturar la alienación de la vida industrial:

El espíritu del que emergen estos productos, el proceso completo de producción y no solamente sus resultados, están visibles para el chico en el juguete. Y naturalmente, entiende mucho mejor un objeto producido primitivamente, que uno derivado de un complicado proceso industrial. De ahí la base de legitimidad de la tendencia moderna a producir “juguetes primitivos” para los chicos (Benjamin, 1986: 123).

Casi un siglo después, en *Soy un bravo piloto de la nueva China*, es otro objeto, el juguete industrial que anticipa el juguete en serie, chino, plástico, el que protege a Rubén de aquella naturaleza primitiva. El juguete, como la industria que lo produce, ya no es algo fácil de entender, sino el portador más evidente de aquello a lo que es difícil acceder, de aquello que es mucho más complicado e irresuelto que lo que puede ofrecer una figura tallada en madera.

Mucho tiempo después de Benjamin, de Abdela y de *Soy un bravo piloto de la nueva China*, llevo a mi hija a pasear a la biblioteca pública de mi ciudad. Es su lugar favorito. En una ciudad permanentemente rediseñada en la ampliación de los espacios privados, el deterioro de los públicos, la vigilancia sobre ambos y la omnipresencia del consumo, nuestra hija elige como su lugar favorito (o todo lo parecido a elegir que pueda hacer una persona de dos años) una institución pública llena de libros y sin nada para comprar. Desde sus primeros días en esta tierra, se ha acostumbrado a que, en los parques de la ciudad de clase media en la que le ha tocado nacer, puede jugar con los carritos y cocodrilos de madera y avioncitos que están libremente disponibles en *la placita*, juguetes, juguetes abaratados por el trabajo chino, juguetes que los padres con una cómoda posición económica disponen con liberalidad para el uso común. A las vueltas del destino, el legado de “los juguetes son” le ha llegado a mi hija con más claridad que a mí, y más a fuerza de bienestar y trabajo alienado que como producto del adoctrinamiento. Nos ha llevado tres generaciones descifrar una frase.

En esa misma biblioteca pública, mientras mi hija inspecciona los estantes que tiene al alcance, saco del anaquel de novedades *Revival*, la última novela de Stephen King. Llego a la página 14, y encuentro al personaje central, Jamie, un niño de ocho años, tratando de enumerar las razones por las que le molesta jugar a los soldaditos con sus amigos Billy y Al, y decidir cada vez que juegan de quién es el turno para ganar.

For another [reason] –this was more important–, I didn’t have to argue with them about whose turn it was to win. In truth, it seemed unfair to me that I should ever have to lose, because they were my soldiers and it was my footlocker.

When I advanced this idea to my mother one hot late-summer day shortly after my birthday, she took me by the shoulders and looked into my eyes, a sure sign that I was about to receive another Lesson in Life. “That *it’s-mine* business is half the trouble with the world, Jamie. When you play with your friends, the soldiers belong to all of you.”

“Even if we play-fight different sides?”

“Even if. When Billy and Al go home for their dinner and you pack the soldiers back into the box..., they’re yours again. People have many ways to be lousy to one another, as you’ll find out when you’re older, but I think that all bad behavior stems from plain old selfishness. Promise me you’ll never be selfish, kiddo” (King: 2014, 14).

Ahí sentado, diez vidas, una familia, una hija y siete mil millas más tarde, compruebo que el lenguaje a desmalezar era el de la política, no el de los juguetes. Pero también, que sacados todos los obstáculos del medio y sin necesidad de pasar tres generaciones para saber qué quiso decir, nuestro mensaje como padres, y los juguetes que lo corporizan, siguen siendo una vuelta alrededor de una herida, para el hijo de un desaparecido en la Argentina de los 70, el hijo de un ama de casa del Medio Oeste Americano de los 60, o la hija de un profesor de historia en el sur americano en estos días.

Padre, por qué me has abandonado. Para viajar a compartir una charla sobre ficción, memoria y política.

Escribimos como acción. Como Stephen King contra sus fantasmas, escribimos para, abusando de un argentinismo, desandar una historia que “nos tiene de hijos”. Para, en ese mismo acto de narrar, construir nuevas respuestas y cambiar el sujeto de la historia. Como hijos, nuestra historia es lo que les pasó a otros. O peor aún, lo que nos pasó *como derivado* de lo que les pasó a otros. A los padres les pasa lo que les pasa en tanto son, en la medida que pueden, la parte activa de los acontecimientos de sus vidas, en este caso transcurridas en la década del 70. Lo mucho que les pasa a los hijos los encuentra en un lugar pasivo, de testigos no solo de una tragedia ajena, sino incluso de testigos de una herida propia, actuando e incluso sufriendo por algo que no decidieron, pero testigos al fin. Hijos y sobrevivientes. Como sugiere Derrida en la lectura de las memorias de los sobrevivientes de los campos de concentración: por definición, el testigo nunca llega hasta el final de la historia. Hijos y testigos no son, ni siquiera en la medida coercitiva y sometida en la que los padres lo fueron, sujetos activos de la experiencia que los define (Derrida, 2000: 203).

Escribimos para bajar y dar de nuevo, para reordenar las marcas que nos definen en ese acto, que bien puede ser tanto recordar como dejar atrás, reencontrarnos desde otro lugar. Una escena de la película *Lawrence de Arabia* revela esa poderosa tensión de la escritura. Al final de un extenuante cruce del desierto, Lawrence se da cuenta de que se ha olvidado a un miembro de su grupo al comienzo del camino. Debe volver, piensa. Su asistente le advierte que no tiene sentido: aquel hombre morirá en el lugar donde lo olvidaron, o morirá en la travesía de regreso. “Está escrito”, le dice.

Lawrence emprende solo el camino al desierto. Horas después vuelve; él y el hombre recuperado. Exhaustos pero vivos, para sorpresa del asistente. Lawrence tiene para él solamente una mirada fija y la frase que resume su obnubilado sentido de la acción: “Nada está escrito”.

Escribimos la historia para empezar a ponerle fin a una forma de contarla. Empezar a matar a la literatura de hijos en el mismo momento de crearla, para pasar a ser, nosotros y nuestra obra, algo más que eso. En el fondo, solo sabemos que somos hijos de lo que pasó, pero somos padres de lo que escribimos.

Diversos trabajos sobre la literatura de hijos en la Argentina insisten en señalar alguna forma de relación causal entre el surgimiento de estas obras y los avances en la búsqueda de verdad y justicia de la última década, un capricho de la historia política que podría haber ocurrido diez años antes o veinte después. Son menos los que enfatizan la poderosa confluencia de la escritura de estos libros con la decisión de sus autores de convertirse, ellos mismos, en padres, algo quizás tanto o más revelador sobre estas obras, quizás mucho más ligado al crecimiento biológico y la distancia histórica que a las decisiones de una administración.

En la hiperpolitización extenuante de la Argentina, la propia definición de “literatura de hijos” abrió las puertas para volver a colocar a las voces nuevas que trabajan con los recuerdos al servicio de la memoria como proyecto político. Así, lo que se presenta como una contribución a la búsqueda de verdad y justicia es también un intento de domesticar la lectura de estos textos, de suavizar sus bordes, de mantener aplastada contra el suelo la posibilidad, mucho

más amenazante que la retórica de la memoria, de ir dejando atrás, de ir mirando hacia adelante.

Los personajes de la literatura hacen mucho más que recordar o reclamar su parte, no tienen otra verdad política o judicial superior a la palabra misma. Leamos *Soy un bravo piloto de la nueva China* como una apuesta *contra* la memoria. Sobre todo, contra la Memoria con mayúsculas. Si la historia es, al fin y al cabo, la suma y el estudio y el trabajo de todas las memorias, lo que Abdela muestra es el recorrido antojadizo y lúdico que puede hacerse por todas ellas. Abdela construye su propio pacto con los lectores, empujados a escuchar la voz que de ahí sale y no la que viene a sepultarla. Inicia ese viaje a su infancia como una íntima huida del presente, intenta levantar apenas la voz. Es la palabra literaria que si tiene algo de vida, es contra la corriente del poder. Si Abdela está lejos de sugerir en su imaginario una reconciliación, tan lejos está de anclarse en el castigo. Son, las de Abdela, formas distintas de recordar. Ante la locura que se consume en sí misma de *Funes el memorioso*, que se consume en sí misma sin poder siquiera atinar a saber qué es lo importante, Abdela, en su recorrido hacia atrás que no es mero recuerdo, practica el arte del olvido, que en clave borgeana es al mismo tiempo el del perdón y el de la venganza (Borges, 1944: 32; 1969: 24).

En ese recorrido, Abdela escucha una verdad que los excede. En “los juguetes no son tuyos, los juguetes son” no escucha el adoctrinamiento, ni lo rechaza. Abdela huele abandono. Y lo huele en el hijo del torturador aun cuando no lo conoce, y en el desconcierto paralizante del torturador que lo que ha perdido es la posibilidad de escuchar lo que él mismo quiere decir. Y lo cuenta para que se sepa esa historia ancestral del abandono pero también para poder volver a descifrar esos sonidos que sobreviven por debajo de los eslóganes.

En *The Sympathizer*, la novela de Viet Thann Nguyen, un preso vietnamita escucha infinitamente el slogan oficial de Ho Chi Min, “nada es máspreciado que la independendencia y la libertad”. Escucha y escucha hasta que descubre, literalmente, le saca la cobertura, una verdad de apariencia idéntica pero de un poder infinitamente superior y opuesto: no es en el decir sino en la escucha infinita

donde ese eslogan del poder se ha metamorfozando a tal punto que la resonancia épica “nada es máspreciado que la independencia y la libertad” se ha ido vaciando poco a poco hasta hacer visible, a medida que avanzan las páginas, que para el personaje, efectivamente, “Nada”, “la nada” es mucho, muchísimo máspreciada que la independencia y la libertad (Thann Nguyen, 2015: 241).

Quizás en ese sentido, no hay enemigo más contemporáneo para Abdela que el recuerdo colectivo, la Historia con mayúscula, la fetichización de la memoria, su cooptación por el Estado. Los muros contra los que pelea Abdela son los mismos contra los que se enfrenta la literatura. No es la lucha por el poder, sino la lucha *contra* el poder.

Es la nostalgia por una patria para él inexistente, y por lo tanto también un viaje deliberadamente sin rumbo. Abdela no va a la infancia como refugio del mismo modo que no encuentra a dónde retornar. Si el juguete en la literatura es siniestro porque revela aquello que es al mismo tiempo familiar y reprimido, porque es un regreso a una felicidad infantil que sabemos que va a ser quebrantada, para Abdela los juguetes anticipan la ausencia de aquello que en su mente nunca pudieron representar. Si los juguetes tienen algún lugar destacado en esta historia, es convertirse en la referencia fija de un objetivo mucho más elusivo: el de la política y su resistencia a la empatía.

La verdad está en las palabras que esos juguetes hablan. En la profanación de lo sagrado y de la monumentalización pero en un doble sentido: no solo en la aproximación a la realidad que el mundo y el lenguaje infantil habilitan desde el juguete, sino también en la profanación de la infancia como ese refugio sagrado y seguro desde el que supuestamente se puede hacer esa embestida, porque para Abdela no se trata del retorno a un terreno entrañable y eterno e irrompible por el sencillo hecho de que, como tal, el de la infancia es terreno que él nunca ha habitado y que, desprovisto de la jerga épica del pasado y del no menos obnubilador llamado a reclamarlo como propio, se presenta tan desolado como revelador.

Es una lectura que limita la atención al hecho de que, en muchos de estos trabajos, la pregunta implícita del comienzo de este

texto, “Padre, por qué me has abandonado”, ha dejado de ser un reproche o un berrinche infantil o una demanda política, ha dejado de ser siquiera una pregunta, para convertirse en un recurso narrativo que pone en escena lo contrario de lo que sugiere: que en el fondo, la respuesta no importa, ni la explicación épica ni la familiar; que hay cosas de los padres que los hijos nunca llegarán a saber, que ya hay urgencias mucho más urgentes.

Cuando el lenguaje de la política, aun en su convocatoria a la esperanza, se torna agobiante por lo estrecho, el lenguaje de los juguetes es el espacio del alivio que produce encontrar nuevas palabras jugando, aun si ese vocabulario aparece para contar lo atroz. Y si esa historia es trágica, los juguetes no la hacen menos trágica sino más terrible. El efecto es paradójico: en alguna literatura de hijos, la saturación de objetos terroríficos de la vida adulta ofrece respuestas tranquilizadoras, *demasiado tranquilizadoras*, a aquellas angustias que nos mueven a escribir. En cambio, en tantos otros textos poblados de juguetes, estos están ahí para denunciar la credulidad política, para poner en evidencia el gesto infantil de creer que nuestro abandono o la pérdida de aquello que creemos poseer ha sido producto de la revolución o del exceso y no una parte misma de nuestra condición. Cuando la literatura juega en serio, los juguetes no ofrecen esperanza, ni alivio, ni alegría. Ofrecen lenguaje para llegar aún más hondo en la historia.

La libertad, dice Sartre, es lo que hacemos con lo que nos hicieron. Y lo primero que hacemos, entonces, es entender que hay mucho aún no escrito.

Si estos trabajos en verdad introducen algo nuevo, es justamente otra cosa distinta de la memoria. Se intuye en los pliegues o aparece en los bordes de los libros, engarzado con el afecto y el cariño hacia los nuestros. En el regreso hacia la remota inocencia del lenguaje infantil, en el encuentro imaginario entre víctimas y verdugos, en la ironía penetrante sobre la vida diaria de los organismos de derechos humanos, aparece algo mucho más poderoso que la aspiración insistente de una memoria oficial: aparece la verdad de lo que exploramos en nuestra almohada, la empatía de las víctimas y los victimarios, el acto de descentrarse y dejar de

pensar que nuestra pregunta es *la* pregunta. Aparece, en fin, la enunciación decidida o sintomática de todo aquello de lo que la política no habla, de lo que la justicia no busca ni tiene por qué buscar, de lo que la memoria calla; la anticipación de aquello en lo que nos hemos convertido.

Es en esas páginas de la literatura de hijos donde se inicia la segunda mitad de nuestras vidas, la ambición más grande de estar en otro lugar, “procesar el proceso”, si cabe justo este juego de palabras, para dejar de ser traicionados y empezar a traicionar.

En *Lawrence de Arabia*, y termino con esto, la acción del personaje de Peter O’Toole tiene un movimiento más. Mucho después en la película, Lawrence se enfrenta a una disyuntiva: para mantener unidos a los dos grupos que lo apoyan y por los que ha luchado, debe castigar con la muerte a aquel hombre al que había rescatado del desierto al comienzo, acusado ahora de un robo que exige reparación de las partes. Lawrence apenas lo duda, carga su revólver y liquida a quien había salvado.

Esta vez, su asistente lo mira con sorna, creyéndose confirmado en sus certezas: “¿Ves? Estaba escrito”.

Lawrence apenas levanta su mirada del revolver para contestarle: “No, no estaba escrito. Lo escribí yo”.

Bibliografía

- Barnes, Julian. *Levels of Life*, Nueva York: Knopf, 2013.
- Bellow, Greg. *Saul Bellow’s Heart: A Son’s Memoir*, Nueva York: Bloomsbury, 2014.
- Benjamin, Walter. *Moscow Diary*, Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- Borges, Jorge Luis. “Funes el memorioso”, en *Artificios*, Buenos Aires: Sur, 1944.
- “Fragmentos de un evangelio apócrifo”, en *Elogio de la Sombra*, Buenos Aires: Emecé, 1969.
- Derrida, Jacques. “Self-Unsealing Poetic Text’: Poetics and Politics of Witnessing”, en Michael P. Clark (ed.), *The Revenge of the*

Aesthetic: The Place of Literature in Theory Today, Berkeley: University of California Press, 2000.

King, Stephen. *Revival*, Nueva York: Scribner, 2014.



Semán, Ernesto. *Soy un bravo piloto de la nueva China*, Buenos Aires: Mondadori, 2011.

Thanh Nguyen, Viet. *The Sympathizer*, Nueva York: Grove, 2015.



Glifos y superficies para una escritura de la ausencia

Rike Bolte



Un número importante de obras literarias canónicas han probado el salto al vacío de la página a la agrafía y al silencio. A la vez, la crítica literaria ha diagnosticado en la tipografía un acto de bifurcación, de separación. Una gran cantidad de patrones y paradigmas literarios negocian con la categoría de la ausencia y del vacío, prestándose para ampliar los estudios sobre una escritura de la desaparición: la pérdida del habla, el silencio (Steiner, 1967); o la criptografía en el sentido más exacto. El debate que surgió con las reflexiones sobre el lenguaje y el silencio en torno a las experiencias de exterminio (Felman y Laub, 1991) da fe de que la escritura literaria y los discursos sobre ella, si se encuentran con el vacío, automáticamente sondan el terreno de lo tópico. El vacío, al igual que el silencio, es una condición determinada por la ausencia de materia o de estímulo: se entiende como vacío la falta de contenido físico o mental, el espacio carente de una cosa o de una persona, que por lo tanto se echa de menos, o la concavidad de una cosa, una cavidad entre espacios, o un precipicio. También se puede tratar de un espacio con baja densidad de partículas, como existe en el espacio interestelar. El silencio por otra parte equivale a la ausencia (total) de sonido —que no significa automáticamente un estado a-comunicacional sino que puede ser una estrategia que permita reordenar el desconcierto ante lo irrepresentable, el abismo del azar o la insistencia de lo ausente—. Ocioso sería preguntarnos



si este arte de administrar el caos, como también las ausencias, desde el simbolismo tardío hasta las novísimas poéticas contra la desaparición forzada, habrá logrado alguna vez llevar alivio, paz o tan siquiera respuestas a sus autores o autoras. Para nosotros representan un camino por el que aproximarnos al rutilante temblor de su experiencia.

El presente artículo indaga en las posibilidades de la escritura literaria ante las variantes de la ausencia resultantes del desplazamiento y de la de-presentación violenta¹ causada por un sistema político, en este caso la última dictadura argentina (1976-1983). Nuestros objetos son dos textos en prosa: *Diario de una princesa montonera –110% Verdad–* (2012) de Mariana Eva Perez y la novela *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, autor que oficialmente abrió el campo de lo “escribible” sobre la desaparición forzada en Argentina (Budassi, 2008). Se trata de dos importantes obras posmemoriales de la narrativa argentina que en su transmisión itinerante del trauma y en su trazar la ausencia aplican estrategias elípticas. A la vez giran en torno a los tópicos de la fuga y la farsa, y parecerían adscribirse a un estado intersticial que según Gabriel Gatti representaría la tensión entre lo precario y lo gozoso (Gatti, 2011: 154; Nuckols, 2013: 65), entre el intento de “rellenar” o “rodear” la ausencia (Gatti, 2008: 136).

1. Se trata aquí de un neologismo, propuesto como término de trabajo en Bolte (2014: 32-37, *passim*). Consciente de que los términos que denominan la experiencia de la desaparición forzada, o aspectos de ella, siempre serán eufemismos, la noción “de-presentación” hace hincapié en el hecho de que la desaparición producida bajo un sistema dictatorial significa en primera instancia que una persona es físicamente “sacada del camino”, de-presentada (y no desaparecida en el sentido estricto por un acto que perturbe la percepción). El término “de-presentación” además pone en duda que una re-presentación convencional pueda ser capaz de asumir la experiencia de la desaparición forzada; más bien enfatiza los momentos como la presentación, la presencia, el hacer presente y también ciertos intentos de contra-(re)presentación, a saber, estrategias contra-informativas, que ciertas obras literarias y visuales eligen para acercarse al tema.

El asterisco como marca tipográfica del desplazamiento en *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Perez

En *Diario de una princesa montonera* se destaca el uso de un signo tipográfico, el asterisco. Glifo conocido en su calidad de signo genealógico, donde representa el nacimiento de una persona, o en su función de substituir, parcial o completamente, el nombre de un lugar. El asterisco puede ser de carácter apostrofico (gr. *apostrophéin*, “apartarse”), en tanto que se aparta del precepto de la nominación literal. Como elemento literario fue paradigmáticamente usado por Laurence Sterne en *Tristram Shandy* (Sterne, 1760-1767), texto inestable y bufón, disgresivo y dislocador en su narración, espectacular en el posicionamiento de la instancia narrativa, y performativo en el tratamiento del espacio de las páginas. Prematuramente moderno (Sontag, 2009), *Tristram Shandy* ejemplifica la apertura del espacio de la página con la puesta en escena de zonas en blanco y una organización tipográfica excéntrica. Además, la “disruptive presence” de Tristram, el narrador, y su respectivo “protocol of displacement” (Byrd, 2014: 145, 146), producen una deriva lingüística: la retórica del texto es imprevisible. Efectivamente, en el trazo del texto de Sterne se transcribe la situación de un sujeto narrativo que oscila entre una actividad auto-consciente y una separación lingüística. Con un cuerpo de líneas que describen el ir y venir de varios personajes, incluido el narrador, se constituye una topografía curva de la inquietud que con la modernidad estética será conceptualizada como *stream of consciousness*.

Las sendas serpentinales de *Tristram Shandy*, fugas del libre albedrío (est)ético, incluyen o son seguidas por elementos de una también singular interpunción, entre los cuales destaca justamente el uso del asterisco como una peculiaridad visual que cumple la función de designar la omisión de palabras sueltas o de frases y bloques completos de texto. Las “astersiked text lines” aparecen en 163 líneas de la obra y ocupan a veces una gran parte de la página; además están provistas de una propia interpunción de la cual salta a la vista un elemento interruptivo, el guion (“Shandeian

dash”; longitud: entre los 3 mm y los 3 cm. De Voogd, 2006: 115). En *Tristram Shandy* además un número considerable de páginas han quedado en blanco, y se han aplicado otras estrategias que apelan a la lectura interactiva.

Si las líneas digresivas de *Tristram Shandy* y sus componentes o correlatos de la interpunción omisiva se leen como la pista de una subjetividad maníaco-melancólica o al menos descentrada en su intento de verbalización (Iser, 1988: 20-33), si *Tristram Shandy* anuncia la literatura experimental que ha influenciado un número de paradigmáticas obras posmodernas hispanoamericanas, entre ellas *Rayuela* (Cortázar, 1963; de Vera, 1977) y *Tres Tristes Tigres* (Cabrera Infante, 1965; Pergenaute, 1996: 133), y además ha sido apostrofado por Jean-Jacques Mayoux como “memory manifest in the stream of consciousness” (Mayoux, 1971, en Mack, 2009: 133), también parecería oportuno entablar un vínculo, consciente o inconsciente, con la más reciente literatura latinoamericana, ante todo con aquella que se haya decidido por el discurso de una memoria metarreflexiva.

En *Diario de una princesa montonera* de Perez, esta economía cobra cuerpo tipográfico a través del glifo “shandyano”. En las primeras páginas aparecen tres asteriscos en línea, que substituyen aparentemente el nombre de una organización de derechos humanos, de la cual la protagonista fue echada (Perez, 2012: 10). Pero también se admite la siguiente lectura: que la protagonista a través de su digresivo discurso mnémico, se expulsa por mano propia de toda una familia sanguínea dedicada a la lucha por la memoria y la identidad (Amado, 2003; Sosa, 2011 y 2012), para abrir el camino a una efervescente dinámica mnémica, dentro de la cual los asteriscos no figuran solamente como marcadores de una omisión intencional, sino también como marcas de una navegación testimonial muy peculiar que emprende *Diario de una princesa montonera* bajo la tutela patrimonial de Primo Levi (“Primo Levi, ¡allá vamos!”; Perez, 2012: 12).

El asterisco en el texto de Perez es la sutil traducción tipográfica de una estrategia del desplazamiento de identidades (se suceden Jose o Josecito y José), que comprende identificaciones con personas torturadas en el pasado (“Siento su dolor en mi cuerpo, siento la

picana aunque no sepa qué es”; Perez, 2012: 25). El glifo forma parte de una grafía corrompida, de una criptografía, y su uso permite las siguientes preguntas: ¿por qué no debería tachar los referentes de su horizonte un sujeto afectado por la desaparición forzada y simultáneamente sometido al mandato del protocolo biográfico y a las lagunas informativas que construyen su pasado vivido en tiempos de violencia política y, justamente así, resaltar el vacío que se inscribe en su historia? ¿Por qué no habría de servirse este sujeto autoficcional de los elementos de un lenguaje oculto y más aún en un diario (aunque este sea de doble sesgo, íntimo-público)? Si una etapa importante de la propia biografía, la que fundamenta la identidad, no es inteligible, ¿por qué su respectivo intento de narración no habría de crear sistemas de codificación y de cifrado que, en un discurso de doble fondo o discurso-topo, aludan secretamente a los sistemas criptográficos de los servicios de inteligencia de un régimen autoritario? De hecho, en otra obra dedicada al tema de la desaparición forzada, una serie de dípticos fotográficos de Gustavo Germano titulada *Ausencias* (Germano, 2007) también se hace uso del asterisco. En este caso el glifo marca una diferencia alarmante que existe entre catorce fotografías familiares históricas sacadas en los años setenta y otras catorce tomas realizadas varias décadas después, en el mismo lugar y reproduciendo el *setting* original, pero dando testimonio *ex negativo* de la desaparición forzada de por lo menos una de las personas presentes en la fotografía original. El nombre de la persona de-presentada, aún presente y nombrada en la fotografía original, en la fotografía posdictatorial, en la cual las víctimas de la desaparición están visiblemente ausentes, es substituida por el glifo.

Más allá de las técnicas ya expuestas, *Diario de una princesa montonera* aplica la aposiopesis, es decir el silenciamiento, o los solecismos, es decir los desórdenes sintácticos, y otras irregularidades anti-diegéticas que empero resultan adecuadas para reportar y transcribir las dudas acerca de una historia marcada por la experiencia de la desaparición forzada. Si la memoria oficial difícilmente dice algo, y lleva al “ghetto”, a la farándula de las indemnizaciones y a las baldosas de la memoria, entonces los asteriscos son el indicador más preciso de un entendimiento de la literatura como un

espacio de la diferencia entre el sujeto escribiente y el “otro”. Con el impulso de la esperanza de que “después” de la escritura haya un después de la desaparición, el sujeto escribiente parecería querer hacer a este “otro” presente en el blanco de la página. *Diario de una princesa montonera* en este contexto hace lucir su perfil políglota cuando observa: “Parece que en alemán hay una palabra para el estado de no estar ahí: *weg*. [...] Algo que está *weg* no está ahí. *Weg* también quiere decir camino” (Perez, 2012: 199).

No obstante, el camino es “contundente” en el doble sentido de la palabra. Por lo menos si leemos el siguiente párrafo:

Si R* –porque quizás entonces todavía era R*– tenía ocho años, yo tenía nueve. A esa edad, le escribí la primera carta que Site muy rápidamente llevó a *** y al poco tiempo salió publicada en el diario La Razón (Perez, 2012: 44).

Diario intenta aquí transcribir un capítulo en el cual la protagonista se dispuso a buscar a su hermano, y se encontró con una “audiencia” que quería participar del “reality show por la identidad” (Perez, 2012: 44), como también con un número de informaciones inservibles –y con la opción de algún que otro dato camuflado–. Los asteriscos señalan la senda insegura, serpentinesca que hace cómplices al lector y a la lectora de una máxima alerta ante cualquier tipo de dato.

Diario de una princesa montonera invoca e involucra, pero también distancia porque desorienta. Mediante esta paradójica virtud y por su condición de texto “punk” que “vomita Historia” (Fernández, 2014: 57; Perez, 2012: 64), la obra de Perez enfatiza el grito a la presencia como haciéndole eco al discurso excéntrico y exuberante de *Tristram Shandy*. Por otro lado, y para lo que sigue, es importante que *Diario* se refiera explícitamente a *Los topos*, otra narrativa filial de un “fan del pasado” (Perez, 2012: 21),² que aplica su propia escritura de la separación y de la desorientación.

2. Véase “Así somos los hijis, fans del pasado” (Perez, 2012: 21).

La escritura de la nieve en *Los topos* de Félix Bruzzone

Los topos, obra merecidamente comentada y estudiada bajo distintas perspectivas (Sosa, 2013; Budassi, 2008; Bernini, 2010; Bolte: 2014, 299-326; Nuckols, 2014), es una novela de (dobles) agentes, y la historia de un hijo de una madre desaparecida cuyas huellas se han perdido en la ESMA. Tras un paso por H.I.J.O.S., el protagonista sin nombre se enamora de la travesti Maira, militante extraviada que comete actos de justicia por mano propia matando policías hasta convertirse ella misma en una víctima de la desaparición. Dejando atrás la casa de sus abuelos, donde creció y fuera iniciado por su abuela, una especie de Antígona posdictatorial, el protagonista se dispondrá a buscar desesperadamente a Maira, eligiendo para sí mismo el papel de desertor mnémico. En esta trayectoria, se adentrará en un espacio heterológico, poblado por travestis y regido por un personaje sádico paternal, “el Alemán”, que probablemente sea el torturador en cuyas manos cayera Maira.

Inspirado en la estructura de intercalación, conexión y traslado cronológico alterador de la serie televisiva *Lost* (Abrams y Lindelof, 2004-2010),³ emitida en algunos países latinoamericanos bajo el título “Desaparecidos”, *Los topos* traza los cruentos vestigios de una odisea motivada por la ausencia, plasmando un sujeto sobre el cual recae, de forma postraumática, el halo de la madre desaparecida. Nos interesa cómo la estructura fugaz de la novela hace presente el objeto del deseo maternal desplazado, detenido y asesinado en el pasado, y cómo el sujeto que sufrió su pérdida, el protagonista, compensará esta pérdida mediante una búsqueda continua, hasta caer en manos de un torturador del presente. Las estrategias desorientadoras (y anti-diegéticas) aplicadas por *Los topos* finalmente darán prueba *ex negativo* de que la orientación —capacidad de un sujeto de ubicarse en el tiempo y en el espacio— es una condición indispensable para la supervivencia y el hacer memoria.

3. Esto lo comentó el escritor mismo en una conversación con la autora (noviembre de 2010).

A lo largo de una narración guiada por el *cliffhanger* –instrumento de las series televisivas y otros medios de entretenimiento para crear suspenso, que sigue la fórmula “continuará...”– el protagonista del *Bildungsroman* queer de Bruzzone termina en el sur de la Argentina, más precisamente en Bariloche. Es aquí donde el Alemán mantiene su guarida de lobo, es aquí donde van a parar los disidentes posdictatoriales, hipersexualizados e hiperdeseados, para convertirse en “neodesaparecidos”, “postdesaparecidos”, o “post-postdesaparecidos” (Bruzzone, 2008: 80). Como si se clonaran las estrategias y las *matrix* (trans)corporales de la ciencia ficción, en *Los topos* todo se duplica.

La figura del desaparecido singular se genera en la madre del protagonista y en su doble Maira, con quien el protagonista entablará una relación íntima, dando muestras de una actitud de apropiación y elaboración postraumática que devendrá a su vez retraumatizante, porque el nuevo objeto del deseo también desaparecerá. Esta trayectoria sacará a la luz los vestigios de la historia, pero terminará en un múltiple incesto de alcance alegórico, dado que: 1. Maira no solamente reemplaza a la madre perdida, sino: 2. probablemente también sea el hermano del narrador, nacido en la ESMA, y 3. el Alemán, con quien el narrador realizará su consiguiente unión, no solamente es un neotorturador sino quizá además sea el padre de este (y el posible delator de la madre en el pasado). Tales constelaciones, que rompen con varios tabúes, son fieles a la lógica del doble agente, en cuyo marco la categoría de la identidad se vuelve sinónimo de la fuga y de la ambigüedad. La figura incestual finalmente encarna el reemplazo de los objetos del deseo (madre por Maira; padre por el Alemán), como si el pasado mantuviera una relación consanguínea con el presente.

Los topos se abisma hacia distintos niveles de tiempo y espacios subversivos y sin embargo nefastos, contaminados por presencias microfascistas que persiguen a los nuevos prototipos transgresivos, travestis y topos. Arribado al campo de acción de una figura que reúne en sí como sinécdoque los rasgos del sádico y del traidor, el narrador experimentará su propia disolución en un *tableau* que

expondrá a la nieve como un medio mimético-catalizador. Aquí, *Los topos* parecería ser consciente de los riesgos de deriva y de precipitación de su escritura, pues en su “redacción” de la ausencia, aunque escrita en un contexto de producción permisivo e incluso anti-autoritario, la novela invita a hacer referencia a algunos textos canónicos de la deriva y de la vacuidad, y a un número de discursos críticos que tematizan una escritura de la ausencia identificando, como veremos en el siguiente excursu, al tópicu de la “navegación” (sin rumbo) y al medio de la nieve como una metonimia del vacío y asimismo como paradigma de una literatura en exploración.

Excursu: la tópicu escritura de la nada, de la navegación y de la nieve

El arriesgado y escabroso periplo de *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* de E. A. Poe (1838) es el modelo de una escritura en exploración que se abisma al vacío, inclusive a la nada, y encuentra una transferencia metafórica de la ausencia en el color —o no-color—⁴ blanco (Schmitz-Emans, 1995: 45-56). En la cuarta y quinta parte del famoso texto, el protagonista y un compañero, salvados de un naufragio por un velero ballenero, se hallan en una zona del Pacífico meridional. Atraviesan placas de hielo flotante y se cruzan con unos isleños de piel negra que leen en el blanco una señal maligna de la muerte. A continuación, Pym y su compañero son arrastrados por la marea a una zona de aguas calientes, donde serán testigos de un máximo espectáculo albo: caen cenizas blancas del cielo y revoletan aves de un blanco mortecino hasta que de las lechosas aguas se levanta una figura sobrehumana con la piel de un blanco inmaculado como la nieve.

En este texto —que por ofrecer un panorama de escenas truculentas y a la vez científico-ficcionales, ha influenciado tanto a Jules Verne como a H. P. Lovecraft, a H. G. Wells y a Jorge Luis Borges—

4. El blanco es un color acromático. Es percibido como la síntesis de todos los colores.

el hemisferio sur, como región (imaginaria), codifica lo innombrado y desconocido. Simultáneamente, y aunque esté inspirado en los relatos de los viajes marítimos errantes (buques fantasmas), estiliza la capacidad de la orientación, situando al Polo Sur como punto de cruce meridional y “punto cero de todos los caminos” (Schmitz-Emans, 1995: 46).

The Narrative of Arthur Gordon Pym expone su clave para la orientación absoluta en un marco metanarrativo. Por lo tanto esta obra no ha sido solamente definida como “autonomasia del extremo geográfico”, sino también como “alegoría poetológica” (Schmitz-Emans, 1995: 46) y “automeditación poética” (Kesting, 1970: 112).

El blanco (que cubre el polo) tiene un alto valor simbólico. En la tradición occidental de los colores, ocupa el terreno de la inocencia, de lo inmaculado y de la paz. Estas significaciones, por más esquemáticas que sean, se han inscrito en la literatura. En el *travelogue* de Poe pueden identificarse valencias bíblicas del blanco, que asimismo pertenecen a un discurso racista llevado a cabo en Estados Unidos en los debates sobre la esclavitud.⁵ Si se abstrae de las inscripciones de la otredad vehiculada por los colores de las cuales forma parte el binarismo racista del blanco y del negro, en su calidad física, y respecto al uso que experimenta en las artes plásticas, el blanco ciertamente se deja marcar más visiblemente que otros fondos, cualidad remarcable para la literatura como arte de la inscripción (y de la mnemotecnia).

El blanco también connota una semántica de lo luminoso, porque es un máximo reflector de luz, ante todo en algunas variaciones blanquinas o blancuzcas de ciertos minerales. No obstante, la nieve y los distintos tipos de precipitación nival ocupan un puesto protagónico en el campo simbólico del blanco. Con buena razón, Menchu Gutiérrez ha rastreado en su ensayo *Decir la nieve* (Gutiérrez, 2011) las huellas de la literatura nívea desde Andersen hasta Saint-John Perse, identificando este fenómeno meteorológico como

5. Con razón, Toni Morrison ha señalado que *The Narrative of Arthur Gordon Pym* comprende un simbolismo del blanco y del negro como ningún otro texto de la *white american literature* (Morrison in Kennedy, 2001: 244).

reflector de condiciones amenazantes, o, al contrario, aislante en el buen sentido. Schmitz-Emans a su vez advierte que el “capítulo de la nieve” en *Der Zauberberg* de Thomas Mann (*La montaña mágica*, 1924), o la novela docu-ficcional *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* de Christoph Ransmayr (1984),⁶ representan “parábolas de un encuentro con la nada” (Schmitz-Emans, 1995: 47). Asimismo un best seller como *Froken Smillas fornemmelse for sne* (Høeg, 1992)⁷ trata a la nieve como un fenómeno que le exige a la percepción humana una atención y una tolerancia extremas. Además esta novela policial exhibe la nieve como una superficie del desciframiento, en la cual la protagonista, una detective, intenta leer los indicios de un asesinato, como también los vestigios de una cultura hundida por la colonización danesa, la inuit, a la cual ella misma por parte de madre pertenece.

Si nos atenemos a la convicción de que la nieve en la literatura codifica la nada, llama la atención que el concepto abstracto de la nada, si se lo persigue además en la filosofía, poco tiene que ver con el uso común de la palabra “nada” referida a la ausencia de un determinado objeto en un tiempo y un lugar concretos. La nada en términos filosóficos varía entre las diversas tradiciones culturales, y bien significa un estado de vacuidad, o forma parte de un discurso sobre la existencia o no-existencia del ser (o no-ser). Mientras que para el pensamiento empírico puede ser entendida como una nulidad/neutralidad, en el campo de la literatura es pertinente la pregunta acerca de si puede existir un lenguaje que hable de ella, que profundice en sus facetas y variantes. Aunque en este artículo no podamos seguir tal meta, sí podemos hipotetizar que la nada, al igual que la muerte –sustrayendo los aspectos orgánicos que son objeto de las ciencias empíricas y de las prácticas culturales del duelo–, es una medida o condición inabarcable e inconmensurable. Tanto más llama la atención que otra obra representativa de la cien-

6. Versión inglesa: *The Terrors of Ice and Darkness*, 1991. Esta novela trata sobre la expedición austro-húngara a la Tierra de Francisco José en el Polo Norte (1872-1874).

7. Versión castellana: *La señorita Smila y su especial percepción de la nieve*, 1994.

cia-ficción decimonónica, *Moby-Dick, or The Whale* (Melville, 1851), en su entramado de discursos mitológicos, filosóficos, historiográficos y empíricos contenga un tratado sobre la nada y el blanco.

El blanco que hipnotiza o la navegación fallida: la nieve en *Los topos*

En *Moby-Dick*, el blanco de la ballena hipnotiza. No obstante Ahab, el capitán del ballenero Pequod, comunica sus sospechas respecto a la nada y al desengaño, mientras que el narrador, Ismael, entreviendo en los colores un tremendo embuste, tilda al blanco como un (no-)color de gran peligro. Por consecuencia, *Moby-Dick*, especie de *Weltanschauung* simbolista superdimensionada, luce su blanco, especialmente en el capítulo XLII titulado “The Whiteness of the Whale”, como una visión fantasmagórica de lo sublime.⁸ También es significativo que *Moby-Dick* trate de un habitante del mar que, al igual que en el texto de Poe, se ostenta como un cosmos sui generis donde rigen reglas meteorológicas, ecológicas y mitológicas propias. Por cierto, el tópico del naufragio en la literatura hace patente que en la semántica del mar se entrecruzan los conceptos del descubrimiento por un lado y el de la exposición y la destrucción por el otro (Blumenberg, 1979).⁹ En lo que sigue nos interesará la figura de la navegación fallida en términos más amplios, a saber la navegación llevada a la tierra, pero connotada con el sondeo del blanco y de la nieve cual indicadora de un vacío causado por la desaparición forzada.

8. Armin Staats (1972: 129 y ss.) explica, además, que la ballena es “símbolo fálico” y a la vez “imagen bisexual”.

9. El filósofo alemán estudia la historia de la metáfora del naufragio desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Tanto como el viaje náutico es un paradigma de la partida que rompe con la existencia limitada en tierra firme, el naufragio es una metáfora de supervivencia. Kesting ha comentado estas constelaciones en la obra de Homero, Virgilio, Ovidio (cf. Kesting, 1970: 94-96). Véase en el contexto de este artículo además Blumenberg, *Quellen, Ströme, Eisberge. Über Metaphern*, 2012.

Según una lectura que preste atención a los enlaces isotópicos, es oportuno señalar que en *Los topos* la escena nívea es anunciada en una etapa anterior a la fuga heterológica del protagonista, cuando este tiene una relación con Romina. Esta, en un furor hermenéutico —quiere entender cómo pudo ocurrir la desaparición forzada— lanza una serie de metáforas que tocan todas la esfera de lo inorgánico (Bruzzone, 2008: 16).¹⁰

Esta incursión al mundo de las metáforas de la desaparición en *Los topos* se hiperboliza en el destino geográfico final del protagonista, Bariloche. Parecería que este punto en el mapa argentino —conocido como espacio de acogida para nazis alemanes prófugos— fuera la cúspide de un país de tinieblas, a la cual el narrador es arrojado cual víctima de un ilusorio *locus amoenus*, presentado bajo una fórmula mágica:

La palabra “Bariloche” [...] cobró dimensiones impensadas. En realidad: dimensiones bíblicas [...] Me había quedado con una Biblia y a veces sentía la necesidad de ver a Dios, de hablar con él. No sé bien qué leí, pero lo del barro y la cotilla me hicieron [sic] pensar en Maira; lo del tipo al que Dios le pide sacrificar a su hijo, en Romina; lo del diluvio, en mí. Y, en casi todas las páginas, siempre podía ver, clarita, una especie de contraseña, esa palabra, “Bariloche”, “Bariloche”, “Bariloche” (Bruzzone, 2008: 87).

Bariloche es el escenario de una revelación o iluminación. Igualmente, se ofrece como objeto para una exégesis en cuyo marco el protagonista detecta signos que lo inspiran a imaginar versiones

10. El discurso de Romina colinda con un discurso de la desaparición forzada inscrito en un campo semántico de lo siniestro, y con una serie de enunciados eufemísticos que los mismos representantes del régimen usaban cuando hablaban por ejemplo del destino de los vuelos de la muerte (la “niebla de ninguna parte”) (Martínez, 2006). Respecto a la semántica de la niebla véase también Riquelme (1990). En *Los topos* aparece una muy propia semántica de la niebla, en la cual aquí por motivos de espacio no podemos profundizar.

modernizadas y argentinizadas de distintos relatos del Génesis. “Bariloche” es el *keyword* para un estado de expulsión: aunque al protagonista se le abrieran los ojos ante los truculentos recovecos y conductos de la posdictadura, caerá en las manos del deseo recidivo, postraumático, entregándose al Alemán y al seno de un paisaje nevado, que se vuelve *pars pro toto* de todo un país cubierto por una capa blanca, un espacio en cierto modo antonímico al verde jardín donde el protagonista creció (cf. Bruzzone, 2008: 11). En este contexto, la novela destaca la función de la nieve como médium inorgánico de la desaparición, y como marca de la identificación del protagonista con los desaparecidos del pasado y del presente: en el presente socavado por los túneles de los topos, en el ruedo sometido a las infiltraciones del pasado, la nieve se exhibe como tapiz en el cual se cumplirá el último deseo (auto-aniquilador) del protagonista, que encuentra ahora su apoteosis nívea:

Pensé en mamá y en Maira, que también perdieron todo y que sin embargo me tenían a mí. También pensé que afuera, en algún lugar, todavía estaban Mica, Mariano, Romina, mi probable hijo: ellos podían buscarme. No iba a ser fácil, yo iba a estar como abajo de una montaña, de un país de nieve, pero quizá cada tanto pudiera asomarme, mirar, y ellos [...] podrían ver mi cabeza negra –o de otro color, según la tintura– en medio del blanco (Bruzzone, 2008: 176).

En diálogo con las anotaciones sobre la poética de la nieve hechas más arriba, en especial sobre la variante de este fenómeno que oscila entre una condición amenazadora y una condición reconfortante o calmante (aunque asociable a la pulsión de muerte),¹¹ la nieve en *Los topos* tapa la propia identidad del protagonista y, por otro lado, es sobrescrita con la suma de las pérdidas que este ha sufrido. La nieve permite una cripsis, un camuflaje: si no fuera por su paródica y apostrófica cabeza negra, este punto negro sobre

11. Véase aquí las reflexiones acerca del vacío y la aniquilación en el contexto del síndrome postraumático (Laub, 2000: 860).

fondo blanco –último indicio de que aún se encuentra vivo y última chance de que alguien lo pueda ubicar–, el narrador y sujeto de la narración ahora blanqueada, se ve definitivamente situado en un polo de la separación.¹²

Los desplazamientos topológicos construyen el estado de navegación errante de esta obra de Félix Bruzzone, que se deja guiar por la lógica del suspenso para abandonar a su protagonista en la nada nívea que absorbe la sensación de vacío. En vez de poner en metadiscurso la pregunta acerca de si existe o no un lenguaje que permita hablar de la desaparición forzada, *Los topos* performa una cadena de espectáculos transgresivos, en cuyo contexto el protagonista es apodado “topito lechero pero sin la teta de mamá” (Bruzzone, 2008: 147). Tanto más significativa es un sueño del narrador en el que aparece Maira saludando “con un pañuelo blanco con bordes bordados en blanco donde se pueden leer, también en letras blancas [...] distintas formas de la palabra amor: roma, ramo, mora, Omar” (Bruzzone, 2008: 186). Este pasaje onírico metonimiza la inminente transformación corporal del protagonista, performativiza la desaparición de Maira y se hace eco de la escena nívea expuesta más arriba. Además produce una cadena de dislocaciones verbales, anagramas y otras escorias del inconsciente, una especie de travestismo textual.

12. El engranaje de *Los topos* con el terreno de la nieve permite hacer un enlace con una notable novela alemana, escrita por Jenny Erpenbeck, *Wörterbuch* (2004), que habla de la desaparición forzada argentina y yuxtapone sus sutiles reflexiones acerca del lenguaje y su capacidad de hablar del terror o no, con una serie de reflexiones sobre lo que experimentó el lenguaje alemán bajo el dominio de la política. La novela cuenta la historia de una chica apropiada que crece en la casa de un representante de la dictadura argentina y se percata de la inautenticidad de su hogar. La Argentina se vuelve un terreno ejemplar que también podría ser otro país sacudido por el terror; sin embargo se mencionan –en un nivel metafórico-mitológico que experimenta con las posibilidades específicas del lenguaje poético– los vuelos de la muerte. Lo interesante para este artículo es que el texto de Erpenbeck hable de los “límites de la nieve” (“Schneegrenzen”) cuando se trata de nombrar prácticas de la tortura aplicadas bajo el régimen argentino, y cuando se trata de rastrear los límites del lenguaje al lidiar con la ausencia.

Cierre: los portadores del virus de la ausencia y el salto de la literatura al vacío

Tanto el *Diario...* de Mariana Eva Perez como *Los topos* de Félix Bruzzone relatan la búsqueda de un lugar mnémico que no sea el ghetto con sus baldosas de la memoria barrial. Ambas obras transmiten un temblor autopoiético, un ademán sobreactuado. No sin razón, Cecilia Sosa le atribuye a *Los topos* un “malicious mood” que integra una verdadera “troublemaker” mnémica como Maira (Sosa, 2013: 80; 82) y Jordana Blejmar señala las “humoradas gramaticales” (Blejmar, 2013) del texto de Perez, obra light pero no snob, de compromiso blogosférico, hipertextual y, por lo demás, sensible a la auto-censura (puesta a la vista mediante la escritura omisiva).

No obstante, el motor de *Diario de una princesa montonera* y *Los topos* parecería igualmente ser un intento existencial —aunque también friccional, ubicado entre la dicción y la ficción (Ette, 1998: 312)—, de lidiar y negociar con la ausencia. Según Gabriel Gatti, autor que *Diario de una princesa montonera* recomienda (Perez, 2012: 163s.), se trataría aquí de una ausencia que desea ser “normalizada”, que lograría “acunar” a los y las que la padecen o la “portan” (cf. Gatti, 2008: 143), quizás como un virus; una ausencia que acaso pida finalmente a sus portadores y portadoras que en vez de dejarse acunar se arriesguen a acunarla a ella. Este proyecto —incluida la toma de medida del espacio de la ausencia, el instalarse en él— no deja de ser un experimento que necesita de transposiciones como las que se vieron también en otros medios, por ejemplo en la obra de Lucila Quieto (también Blejmar, 2008). La apelación al blanco —en Bruzzone—, o a su reverso, el negro, la letra, y a sus intersticios y sus opciones de transmutación —en Perez—, serían dos posibles respuestas a la pregunta acerca de cómo podría ser transcrita la ausencia y sus permutaciones. Las dos obras transcriben los protocolos del estar en falta, construyen sus figuras anti-nostálgicas, por ende post-filiales, post-hiji, butlerianas (Gatti, 2008: 144; 147s.: Sosa, 2013: 82; Bolte, 2014: 313s., passim) y proponen una serie de actos comunicativos-corporales excéntricos que, en el sentido

estricto de la palabra, arrancan a los sujetos de la enunciación y del performance de un centro identitario, y del mandamiento (heredado) de la memoria.

Bibliografía

- Abrams, J. J. y Lindelof, Damon. *Lost*, Estados Unidos: ABC Studios, Bad Robot Productions, 2004-2010.
- Amado, Ana. “Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria”, en *Revista Iberoamericana* N°202, tomo 69 (enero-marzo 2003), pp. 137-153.
- Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*, París: Seuil, 1972 [1953]. — *Le plaisir du texte*, París: Seuil, 1973.
- Bernini, Emilio. “Una deriva queer de la pérdida. A propósito de *Los topos*”, en *No retornable*, vol. 5 (abril 2010), <http://www.no-retornable.com.ar/v6/dossier>.
- Bischof, Rita. *Teleskopagen, wahlweise: der literarische Surrealismus und das Bild*, Frankfurt: Klostermann, 2001.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*, París: Gallimard, 1955.
- Blejmar, Jordana. “‘Ficción o muerte’. Autofiguración y testimonio en *Diario de una princesa monotonera –110% Verdad–*”, en *Crítica Latinoamericana* (2013), <http://criticalatinoamericana.com/ficcion-o-muerte-autofiguracion-y-testimonio-en-diario-de-una-princesa-monotonera-110-verdad/>
- “Anacronismos”, en *El río sin orillas. Revista de filosofía, cultura y política* N°2 (2008), pp. 200-211.
- Blumenberg, Hans. *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt: Suhrkamp, 1979.
- *Quellen, Ströme, Eisberge. Über Metaphern*, Frankfurt: Suhrkamp, 2012.
- Bolte, Rike. “Los rubios destiñen a Mnemosina: Playing Memory en el nuevo cine argentino: Entre arqueología, stop-(e)motion y vudú sintético”, en Janett Reinstädler (ed.), *Escribir después de la dictadura*, Madrid: Iberoamericana, 2011, pp. 221-248.

- “Gegen(-)Abwesenheiten. Memoria-Generationen und mediale Verfahrensweisen kontra erzwungenes Verschwinden (Argentinien 1976-1996-2006)”, Universidad Humboldt de Berlín, Facultad de Filosofía II, 2014, <http://edoc.huberlin.de/doc-views/abstract.php?lang=ger&id=40503>.
- Brune, Carlo. *Roland Barthes. Literatursemiotologie und literarisches Schreiben*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- Bruzzzone, Félix. *Los topos*, Buenos Aires: Mondadori, 2008.
- Budassi, Sonia. “Condición de búsqueda. Sobre *Los topos* de Félix Bruzzzone”, en *Hojas de Tamarisco* (2008) <http://hojasdetamarisco.blogspot.de/2008/12/una-condicin-de-bsqueda.html>.
- Byrd, Max. *Tristram Shandy*, Nueva York: Routledge, 2014.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Tres Tristes Tigres*, Barcelona: Seix Barral, 1965.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*, Buenos Aires: Sudamericana, 1963.
- Cuadrado, Luis Alberto Hernando. “La elipsis en el análisis e interpretación de textos”, en *Cauce. Revista Internacional de Filología y su Didáctica* N°28 (2005), pp. 169-181.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différance*, París: Seuil, 1967.
- *On the name*, Stanford: Stanford University Press, 1995.
- Erpenbeck, Jenny. *Wörterbuch*, Berlín: Eichborn, 2004.
- Ette, Ottmar. *Roland Barthes: eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt: Suhrkamp, 1998.
- Fernández, María del Rosario. “La metarreflexión como estrategia discursiva: *Diario de una princesa montonera*”, en *La Trama de la Comunicación* N°18, enero-diciembre 2014, pp. 53-68.
- Felman, Shoshana y Dori Laub. *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Nueva York: Routledge, 1991.
- Gatti, Gabriel. *El Detenido - Desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo: Trilce, 2008.
- *Identidades desaparecidas: Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.
- *Surviving Forced Disappearance in Argentina and Uruguay: Identity and Meaning*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Germano, Gustavo. *Ausencias*, Barcelona: Casa América Catalunya, 2007.

- Gutiérrez, Menchu. *La mordedura blanca*, Córdoba: La Posada, 1989.
— *Decir la nieve*. Madrid: Siruela, 2011.
- Hozwen, Roberto. “Octavio Paz: La escritura de la ausencia”, en *Revista chilena de literatura*, N°19 (1982), pp. 39-48.
- Høeg, Peter. *Froken Smillas fornemmelse for sne*, Copenhague: Rosinante, 1992.
- Iser, Wolfgang. *Sterne: Tristram Shandy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie*, París: Flammarion, 1986 [1964].
- Jítrik, Noé. “Hablar, nombrar, escribir” (entrevista de Guillermo Saavedra), en *Tres Puntos* N°23, Año 1, 10, diciembre 1997, pp. 38-41.
- Kennedy, J. Gerald y Liliane Weissberg (eds.). *Romancing the Shadow: Poe and Race*, Nueva York: Oxford University Press, 2001.
- Kesting, Marianne. *Entdeckung und Destruktion: zur Strukturumwandlung der Künste*, Munich: W. Fink, 1970.
- Lacan, Jacques. *Écrits*, París: Seuil, 1966.
- Lappin, Shalom y Benmamoun, Elabbas. *Fragments. Studies in Ellipsis and Gapping*, Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Laub, Dori. “Eros oder Thanatos? Der Kampf um die Erzählbarkeit des Traumas”, en *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, N°9/10 (sept./oct. 2000: *Trauma, Gewalt und Kollektives Gedächtnis*), pp. 860-894.
- Lausberg, Heinrich. *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Munich: Max Hueber Verlag, 1960.
- Macht de Vera, Elvira. *De Rayuela a Tristram Shandy*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, Instituto de Investigaciones Literarias, 1977.
- Mack, Ruth. *Literary Historicity: Literatura and Historical Experience in Eighteenth Century-Britain*, Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Mallarmé, Stéphane. “Un coup de Dés jamais n’abolira le Hasard”, en *Cosmopolis* N°17 (1897), pp. 417-427.
- Mann, Thomas. *Der Zauberberg*, Berlín: Fischer, 1924.
- Martínez, Tomás Eloy. “El olimpo del horror”, en *El País*, 1 de enero de 2006: http://www.elpais.com/articulo/portada/Olimpo/horror/elpeputec/20060101elpepspor_4/Tes

- Melville, Herman. *Moby-Dick, or The Whale*, Nueva York: Harper and Brothers, 1851.
- Moreno, María. “El libro de ésta”, en *Página/12*, 23 de marzo de 2007, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3254-2007-03-25.html>
- Mayoux, Jean-Jacques. “Variations on the Time-Sense in Tristram Shandy”, en Arthur H. Cash y John M. Stedmond (eds.), *The Winged Skull: Papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference*, Kent: Kent State University Press, 1971, pp. 3-18.
- Nuckols, Anthony. “‘Fiction or death’: Novels of the children of the Detained-disappeared as Vehicles for the Mourning”, en *Kamchatka* N°3 (mayo 2014), pp. 47-70.
- Olsson, Ulf. *Silence and Subject in Modern Literature*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Paz, Octavio. *Blanco*, México: Joaquín Ortiz, 1966.
- Pegenaute, Louis. “Three trapped tigers in Shandy Hall”, en David Perce y Peter de Voogd, *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*, Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 1996, pp. 133-146.
- Perez, Mariana Eva. *Diario de una princesa monotonera –110% Verdad–*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.
- Poe, Edgar Allan. *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, Nueva York: Harper & Brothers, 1838.
- Ransmayr, Christoph. *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, Viena: Brandstätter 1984.
- Reed, Walter L. *An exemplary history of the novel: The quixotic versus the picaresque*, Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Riquelme, Horacio (ed.). *Era de nieblas. Derechos humanos, terrorismo de Estado y salud psicosocial en América Latina*, Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1990.
- Schmitz-Evans, M. *Schrift und Abwesenheit: Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens*, Munich: Wilhelm Fink, 1995.
- Sepúlveda-Pulvirenh, Emma. “Donde termina el poema empieza la poesía: la página en blanco como lenguaje”, en *AIH*. Actas X (1989), pp. 1313-1321.

- Sontag, Susan. *Where the Stress Falls*, Londres y Nueva York: Penguin, 2009.
- Sosa, Cecilia. "Queering acts of mourning in the aftermath of Argentina's dictatorship: the Mothers of Plaza de Mayo and *Los Rubios* (2003)", en V. Druliolle y F. Lessa (eds.), *The Memory of State Terrorism in the Southern Cone: Argentina, Chile, and Uruguay*, New York: Palgrave, 2011, pp. 63-85.
- "Queering kinship. Performance of blood and the attires of memory", en *Journal of Latin American Cultural Studies* N°2 (2012), pp. 221-233.
- "Humour and the descendants of the disappeared: Countersigning bloodline affiliations in post-dictorial Argentina", en *Journal of Romance Studies* N°3, Vol. 13 (invierno 2013), pp. 75-87.
- Staats, Armin. "*Melville: Moby Dick*", en Hans-Joachim Lang (ed.). *Der Amerikanische Roman. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Düsseldorf: Bagel Verlag, 1972, pp. 103-141.
- Steiner, George. *Language and Silence: Essays 1958-1966*, Londres: Faber and Faber, 1967.
- Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, varios tomos, Londres: Dodsley/Becket & DeHondt, 1760-1767.
- Taylor, Diana. *Disappearing acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*, Durham: Duke University Press, 1997.
- Trabelsi, Mustapha. "Ironie et pensée fragmentaire: *Papiers collés* de Georges Perros comme exemple", en Mustapha Trabelsi (ed.). *L'ironie aujourd'hui: lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, pp. 181-192.
- De Voogd, Peter J. "Tristram Shandy as aesthetic object", en Keymer, Thomas (ed.), *Tristram Shandy. A case book*, Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2006, pp. 108-119.



Posmemoria y memoria desaparecida en dos obras de la posdictadura argentina *

Noa Vaisman



Aunque hay quienes advierten que la memoria no es o no debería ser nunca un mandato, la investigadora Janna Thompson sostiene que el deber de recordar es uno de los pilares fundamentales de cualquier sociedad humana (1999). Thompson afirma que las sociedades están compuestas por relaciones intergeneracionales y que estas relaciones se sostienen en el recuerdo de los sacrificios de los ancestros y de las injusticias cometidas en contra de generaciones pasadas (2009).

En el contexto de la Argentina posdictatorial, esta ética de la memoria afronta, sin embargo, un reto difícil: ¿cómo recordar a las víctimas del crimen más manifiesto de la última dictadura cívico-militar –la desaparición forzada– cuando no hay un cuerpo que dé testimonio de la vida de las víctimas o de los delitos que se cometieron en su contra? (Calveiro, 2004 [1998]: 26). Como explica el sociólogo argentino Héctor Schmucler, los desaparecidos desafían la memoria: “sin duelo, sin un cuerpo donde la muerte se asiente y sin tierra viva que lo cobije, la memoria no logra realizarse; estrictamente, no tiene *qué* recordar” (1996: 12, destacado en el original).

La paradoja resultante, la obligación ética de recordar aquello que es irrecordable, se vuelve aún más palpable para los hijos de los desaparecidos. De modo similar a otras *posgeneraciones* (Hirsch, 2008) –descendientes de víctimas de experiencias extremas que, en

* Traducción: Laura E. Manríquez.

la mayoría de los casos, no vivieron los traumas en carne propia—,¹ la de los hijos de los desaparecidos tiene que afrontar los retos de la memoria en los años que siguieron a la desaparición de sus padres. Pero a diferencia de lo que sucede en otros casos de transmisión intergeneracional del trauma, los hijos de desaparecidos se ven obligados a construir una memoria en torno a las figuras espectrales de sus *padres desaparecidos* y, en sentido más amplio, en un contexto social y político donde el trauma de la desaparición forzada ha provocado lo que Gabriel Gatti describe como una “catástrofe social” (2011b: 35-36), esto es el resultado de un conjunto de actos sociales extremos (como lo son las desapariciones forzadas) que quiebran permanentemente las relaciones entre las cosas y las palabras, entre el significado y la práctica, entre los hechos y su representación. La catástrofe crea un mundo donde los vínculos entre la realidad cotidiana y el lenguaje se han roto de manera irreparable (2011a: 92-93). Y es precisamente en ese contexto de una catástrofe de significado donde se manifiestan los fantasmas y las apariciones (véase Gordon, 2008 [1997]: 63-135).

En su afán por construir la memoria familiar y colectiva, los hijos de los desaparecidos han recurrido a una diversidad de medios, entre los que se cuentan el cine, el teatro, la literatura y la fotografía. También han reflexionado más ampliamente sobre la naturaleza misma de la memoria y los significados individuales y sociales que esta adquiere en diferentes condiciones históricas. En el presente ensayo, sostengo que este trabajo de construcción de la memoria adopta características particulares que lo distinguen de otros tipos de memoria atribuidos a las posgeneraciones de otros contextos históricos, específicamente a la memoria de la segunda generación del Holocausto. De allí que resulte necesario el empleo

1. En el caso de los hijos de los desaparecidos, el término “posgeneración” incluye tanto a la así llamada segunda generación como a la generación 1.5 (Suleiman, 2002), es decir, aquellos que vivieron experiencias traumáticas pero que eran demasiado jóvenes para recordarlas, así como aquellos que solo vivieron a su sombra. Mi reflexión en este texto se limita a aquellos hijos que eran demasiado pequeños para recordar a sus padres cuando fueron secuestrados.

de una terminología distinta para describir el particular tipo de memoria que ejercen la posgeneración de la posdictadura argentina.

En sus intentos por resolver el doloroso conflicto entre la ética de la memoria y las restricciones que las desapariciones plantean para su materialización, los hijos de desaparecidos construyen lo que denomino una *memoria desaparecida*, esto es una memoria construida en torno a un núcleo ausente y a una presencia fantasmal. Empezaré entonces definiendo este tipo de memoria y la contrastaré con el término “posmemoria” (Hirsch, 1997) para marcar similitudes y diferencias entre ambas. Si bien varios trabajos han utilizado la noción de “posmemoria” para describir el tipo de recuerdo que define a la segunda generación de la posdictadura en Argentina (Amado, 2004/2005; Andermann, 2012; Kaiser, 2006; Lazzara, 2009; Nouzeilles, 2005), y si bien muchos aspectos de dicha estructura de transmisión inter- y transgeneracional resuenan en este contexto histórico, sostengo que en última instancia el término “posmemoria” no describe adecuadamente ni la textura ni las cualidades estéticas de la memoria de los hijos de desaparecidos ni hace justicia a los “trabajos de la memoria” (Jelin, 2003: 5) que llevan a cabo los “hijos” provenientes de distintas clases sociales y con diversas biografías. Al proponer el término *memoria desaparecida* para describir la memoria de los hijos de desaparecidos, procuro destacar los aspectos únicos de una memoria que tiene un significado social y colectivo, tanto como un sentido en lo individual.

Las cualidades de la memoria desaparecida

La diversidad de memorias que caracteriza el universo de la segunda generación de eventos traumáticos como genocidios o dictaduras es de interés cada vez mayor en varios campos de investigación académica (véase el número especial del *Journal of Romance Studies* [2013], editado por Blejmar y Fortuny; Kidron [2003]; Waterston y Rylko-Bauer [2006]). Los intentos por conceptualizar la naturaleza específica de las memorias de las segundas generaciones han dado pie a varios términos. Entre ellos el de “posmemoria”

ocupa un lugar privilegiado.² Acuñado por Marianne Hirsch, el término “posmemoria” remite a “una *estructura* de transmisión inter y transgeneracional de conocimiento y experiencia traumáticos. Es una *consecuencia* del recuerdo traumático pero (a diferencia del trastorno de estrés postraumático) a una generación de distancia” (2008: 106, destacado en el original). Al examinar un corpus de obras literarias y fotografías pertenecientes a la segunda generación de sobrevivientes del Holocausto como ella, Hirsch explica que “la posmemoria describe la relación que la generación posterior a la de aquellos que fueron testigos del trauma cultural o colectivo guarda con las experiencias de quienes vinieron antes, experiencias que ‘recuerdan’ solo por medio de los relatos, imágenes y comportamientos entre los cuales crecieron”. Estas experiencias “*parecen* constituir recuerdos por derecho propio” (2008: 107, destacado en el original), y por su naturaleza poderosa e incontenible pueden desplazar o incluso extirpar los “propios relatos y experiencias” (2008: 107) de las segundas generaciones.

Según Hirsch, la posmemoria se aproxima a la fuerza afectiva del recuerdo aun cuando no se trate de un recuerdo real de las experiencias pasadas, pues está más bien mediada por la inversión, la proyección y la creación imaginativa (2008: 107). Influenciada por las teorías sobre “memoria cultural” y “memoria comunicativa” de Jan y Aleida Assmann (2008: 109-111), Hirsch explica que la posmemoria reactiva y reincorpora estructuras de memoria nacional/social y archivística/cultural más distantes, reinvirtiéndolas con formas resonantes de me-

2. Entre otros términos vale la pena mencionar el de “memoria ausente”, acuñado por Ellen Fine (1988), que busca describir “la complicada relación entre escritores judíos que nacieron después de la guerra, muchos de ellos en familias diezmadas por el Holocausto, y un pasado del cual no pueden tener ningún recuerdo real pero que, sin embargo, ronda su vida y su imaginación” (Suleiman, 1999: XI); y el de “memoria protésica”, que hace referencia a los recuerdos que los individuos adoptan tras ser expuestos a “tecnologías culturales de memoria que operan a escala masiva” (Landsberg, 2004: 28). Según Landsberg, estos recuerdos se vuelven parte del archivo de recuerdos de personas que no vivieron en carne propia los hechos en cuestión y pueden dar forma a nuevos modos de política y subjetividad (2004: 2).

diación y expresión estética individuales y familiares. Si bien la posmemoria se transmite dentro de la familia, también circula en imágenes y narrativas públicas al alcance de todos (2008: 107-114). La posmemoria es, concluye la autora, “una estructura *generacional* de transmisión profundamente arraigada en esas formas de mediación” (2008: 114).

El trabajo teórico de Marianne Hirsch sobre la posmemoria descansa en varias suposiciones. En primer lugar, la posmemoria está animada por una transmisión vicaria de los hechos del pasado. Esto es, surge de la exposición repetida a narrativas del trauma y a los gestos y comportamientos corporales de quienes los padecieron. Estas narrativas y manifestaciones corporales crean un universo estético y afectivo que la posgeneración interioriza, imagina y de algún modo también re-experimenta. En segundo lugar, la posmemoria exige que quienes transmiten los recuerdos heredados sean aquellos que sufrieron experiencias traumáticas y sobrevivieron. Tercero, Hirsch aclara que la vida de los miembros de la posgeneración ha de estar tan empapada en las experiencias que se les transmiten directa e indirectamente, que estas experiencias parecen “constituir recuerdos por derecho propio” (2008: 107). Por último, la posmemoria exige una estructura de transmisión inter y transgeneracional del trauma mediada por recursos expresivos como la fotografía y la literatura.

Debido a la naturaleza misma de la desaparición forzada de personas, es claro que estas características constitutivas de la posmemoria no se pueden extrapolar fácilmente al panorama de la memoria de los hijos de los desaparecidos en la posdictadura argentina.³ Uno de los problemas más significativos de una posible extrapolación es que en el seno familiar de muchos de estos hijos los relatos

3. Si bien muchos autores han usado el término “posmemoria” (Lazzara, 2009; Nouzeilles, 2005), es conocida la crítica que Beatriz Sarlo le hace en su libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005). Su argumento es que la posmemoria no constituye una memoria diferente de otros tipos de recuerdo, porque toda memoria está mediada, es fragmentaria y se alimenta de relatos del pasado (2005: 131). Aunque creo que Sarlo soslaya algunas dimensiones importantes del término tal como lo concibió Hirsch (y que yo retomo y discuto en este texto), considero que su crítica es importante y la entiendo como una invitación a reexaminar este concepto en el contexto argentino.

en primera persona del padre o madre desaparecido no circularon libremente en los años posteriores a las desapariciones. Esto es, no existió en estos círculos un relato acerca del secuestro, la tortura, los cautiverios y la posterior eliminación de los cuerpos. Esto difiere sustancialmente del caso de los sobrevivientes del Holocausto que, en muchos casos, transmitieron, aun indirectamente, aspectos de la experiencia traumática a sus hijos mediante la cohabitación de ambas generaciones en los años posteriores a los sucesos. La consecuente falta de *relatos directos* de los hechos traumáticos, *en primera persona*, y más específicamente *de los padres*, en el caso argentino, complica de este modo la transmisión generacional. Para explicarlo de un modo levemente diferente: en muchos de los casos los hijos de los desaparecidos no cuentan con los tipos de narrativas, gestos corporales y estados afectivos que, según Hirsch, conforman la posmemoria.

Ni siquiera en los casos en que los relatos sobre las desapariciones circularon más libremente, gracias a los familiares que los criaron, fue posible para los “hijos” unir todas las piezas del rompecabezas,⁴ pues es tal la naturaleza del delito de desaparición forzada que los desaparecidos habitan un permanente umbral del no estar ni vivos ni muertos mientras sus familias se mantienen a la espera de más respuestas sobre sus destinos. Como el mismo dictador Jorge Rafael Videla lo explicó en una conocida conferencia de prensa de 14 de diciembre 1979, el desaparecido “[...] es una incógnita, mientras sea desaparecido, no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad. No está ni muerto ni vivo [...], está desaparecido” (Videla citado en Andreozzi, 2011: 15). El resultado es una memoria que siempre está tratando de alcanzar lo

4. Uno de los temas recurrentes en el trabajo de memoria de los hijos de desaparecidos es la expectativa del regreso inminente del padre desaparecido: en los cumpleaños mientras formulan un deseo y soplan las velas, cuando suena el timbre de la puerta inesperadamente o incluso caminando por la calle. Estas experiencias dan expresión a la naturaleza ambigua de la desaparición y a las consecuencias que esta existencia fantasmal ha tenido en la vida de sus hijos (véanse Kordon y Edelman, 2007: 81; Gelman y La Madrid, 1997: 49, 78, 182).

incognoscible, que vacila en la zona fronteriza entre los muertos y los vivos, y que existe en un espacio nebuloso entre la imaginación y la realidad. Se trata, en otras palabras, de una memoria fragmentaria, inventiva e impregnada de apariciones, secretos y residuos profundamente traumáticos.

La última dimensión del concepto de Hirsch que me gustaría abordar aquí es la de su condición de ser una estructura de transmisión inter y transgeneracional. Como ya se señaló, Hirsch advierte que la posmemoria no es simplemente un tipo de memoria individual sino que se trata de una forma de transferencia del trauma entre generaciones (2012: 6). Al considerar este aspecto en el contexto argentino se vuelve a poner énfasis en la compleja naturaleza de la memoria de los hijos de desaparecidos. Aunque actualmente existen numerosas imágenes y narrativas que construyen lo que considero puede denominarse una estructura intergeneracional de memoria, aquellas deben situarse cuidadosamente en el contexto histórico y político de su producción. Las imágenes y narrativas que la literatura, los testimonios, los archivos fotográficos y filmicos ponen a nuestro alcance son efectivamente la culminación de un prolongado proceso de memoria y desmemoria que empezó durante la dictadura y que está marcado por altibajos (Jelin, 2003: XIV, 53-56). Para decirlo muy sintéticamente, en general, la información acerca de lo que a grandes rasgos sucedió con los desaparecidos en los centros clandestinos de detención no circuló abiertamente en Argentina por lo menos hasta el final de la dictadura, con el informe de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) de 1984 y el Juicio a las Juntas en 1985. El “show del horror” que invadió la esfera pública durante los años de la transición dio paso luego a un período que empezó a fines de los años ochenta y se prolongó a principios de los noventa, durante el cual los relatos y testimonios escasearon en la esfera pública. Apenas a mediados de los años noventa del siglo pasado surge una nueva ola de testimonios e imágenes (véase Feld, 2002: 4-6) constituida por el extenso trabajo de personas que sobrevivieron a sus propias desapariciones y ex prisioneros políticos (Calveiro, 2004 [1998]; Feitlowitz, 1998: 194-255; Van Drunen, 2010: 165-206), y por el

minucioso trabajo de memoria de los descendientes de los desaparecidos (Ros, 2012), particularmente a partir del nacimiento de la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) en 1995. Como este breve esbozo histórico lo demuestra, transmitir el trauma no fue tarea exclusiva de los sobrevivientes, sino que se trató de un esfuerzo motivado y constituido en gran medida por los propios hijos. Así, las fronteras nítidamente trazadas entre generaciones que el concepto de Hirsch presupone para la transmisión del trauma no se distinguen tan claramente en el contexto argentino.

En suma, la posmemoria *no* explica suficientemente el trabajo de memoria de la posgeneración en el contexto de la desaparición forzada. En su lugar propongo el término *memoria desaparecida*, que defino como un tipo de memoria creada a partir de una presencia fantasmal, que ronda un núcleo o entidad ausente y que, como una aparición, siempre es fugaz y engañosa. Si bien es cierto que toda memoria es fragmentaria y múltiple, la memoria de los desaparecidos tal como ha sido construida por sus hijos es particularmente así porque en su núcleo está una figura cuya esencia misma es fantasmal y cuya naturaleza inconclusa dificulta el trabajo de duelo y el acto posterior de recuerdo.

¿Cómo se expresa la memoria desaparecida? ¿Cuáles son los elementos que conforman su textura? ¿Y qué estados afectivos, lagunas y sensaciones transmite? Aunque existen en la actualidad una cantidad cada vez mayor de trabajos de hijos de desaparecidos que profundizan en las implicaciones políticas y afectivas de la ausencia paterna o materna en la casa familiar,⁵ me centraré aquí solo en dos casos para ilustrar este tipo de memoria. Cada uno se expresa en un medio particular –cine y literatura, respectivamente– y juntos trazan una imagen detallada de sus texturas y cualidades estéticas.

5. Solo por nombrar algunos ejemplos en el cine, véase *Infancia clandestina* (2011), *Los Rubios* (2005), *Encontrando a Víctor* (2004), *El tiempo y la sangre* (2004), e *(b) Historias cotidianas* (2001). Sobre estas películas han escrito, entre otros, Aguilar (2008: 155-170), Amado (2009: 155-203), Aprea (2012), Lazzara (2009) y Verzero (2009).

Las texturas de la memoria desaparecida

La película *M* (2007), dirigida por Nicolás Prividera, describe paso a paso la búsqueda del director en procura de información sobre la detención de su madre el 30 de marzo de 1976 y su subsecuente desaparición. Marta Sierra tenía 36 años cuando fue secuestrada en su domicilio en Buenos Aires mientras daba el pecho al hermano menor de Prividera, de apenas dos meses de edad. Aunque la familia del director hizo todo lo posible por descubrir el paradero de Sierra y su destino final –se presentaron varios recursos de *habeas corpus* durante la dictadura y prestaron testimonio ante la CONADEP– no se consiguió dar con ningún dato concreto sobre el lugar adonde se la llevaron o la suerte que corrió durante sus últimos días (Kairuz, 2007; Frías, 2007). Ya adultos, Nicolás y su hermano Guido presentaron una nueva denuncia en los tribunales e iniciaron un proceso judicial en contra de ex funcionarios del Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA), donde trabajaba Sierra durante la última dictadura militar. En una investigación dirigida con el fin de recuperar información sobre su madre, recogieron testimonios, escucharon y grabaron recuerdos de sobrevivientes, amigos y parientes. La decisión de hacer una película, explica Prividera, surgió de esta búsqueda:

Decidí acompañar la investigación judicial con todo lo que hiciera falta, y tenía que prepararme para, en el caso de no encontrar nada otra vez, por lo menos tener un registro de esa imposibilidad (Kairuz, 2007).

Así, *M* tuvo el doble propósito de ser una herramienta de investigación y un testimonio de la búsqueda emprendida.

Algunas lecturas de la película han destacado cómo Prividera explora cuestiones vinculadas a la responsabilidad de la sociedad civil en el contexto de la violencia desatada por el régimen dictatorial (Aguilar, otoño 2009/invierno 2010; Berger, 2008). Mi lectura de este film pone de relieve en cambio un aspecto diferente del documental: la textura de la memoria que la película deja de manifiesto y

que a mi juicio es emblemática del modo en que muchos hijos de desaparecidos se vinculan a los recuerdos (ausentes) de sus padres.

Prividera no logra descubrir el lugar al que llevaron a su madre después de su secuestro, si la torturaron, dónde la mantuvieron prisionera y cómo o cuándo la asesinaron. Los testimonios y relatos que recoge se contradicen y juntos ofrecen una imagen muy vaga e incompleta de la participación política de Marta y de sus creencias. Las entrevistas con los compañeros de trabajo de su madre y las conversaciones filmadas con funcionarios del gobierno y activistas de derechos humanos que trabajan en varios lugares de memoria en la ciudad de Buenos Aires apuntan todas a la misma conclusión: el recuerdo de Marta está fragmentado, desdibujado y se ha perdido significativamente.

Con la ayuda de viejas películas caseras, testimonios filmados e imágenes de archivo, Prividera crea entonces una suerte de *collage* cinematográfico de la figura de su madre y la vida que llevaba antes de su desaparición. Filma los lugares donde trabajó y ofrece un testimonio visual de reliquias y restos del activismo político y social de su generación. Varias escenas del documental ponen en foco viejas fotografías. En una de las primeras escenas, Prividera mira fotos familiares y coloca una serie de retratos de su madre tamaño pasaporte en una cuadrícula sobre una mesita. Otra escena posterior se construye mediante el montaje de fotos de su madre en orden cronológico inverso: desde su edad adulta hasta su infancia. Hacia la mitad del documental aparece una tercera secuencia de fotos proyectada sobre un gran muro blanco que muestra a Marta adulta, sola y contemplativa. Prividera aparece en esta secuencia, a veces junto a su madre mirando directamente a la cámara, a veces de perfil examinando cada una de las expresiones de su rostro, un rostro que es a la vez prueba de su existencia encarnada y evidencia de su naturaleza efímera.

Los *collages* fotográficos y los testimonios filmados conforman el recuerdo de Marta. Pero este recuerdo se estructura en torno a un vacío: la falta de información sobre su destino final, los detalles vagos y contradictorios sobre su militancia, y la rotunda falta de recuerdos de sus colegas de trabajo, de sus compañeros de militancia e incluso

de sus propios hijos. El resultado es una memoria tejida de recuerdos que siempre parecen escurrirse entre los dedos y desvanecerse en el olvido solo para reaparecer en los límites del campo visual.

Otros trabajos artísticos de hijas e hijos de desaparecidos, incluido el documental *Encontrando a Víctor* (2004) de Natalia Bruschtein, utilizan fotografías y entrevistas para construir una memoria de la ausencia. En la película de Bruschtein las narrativas que la directora recupera de su padre desaparecido, Víctor Bruschtein, tampoco logran construir una imagen inteligible y completa de sus compromisos políticos, lazos afectivos y sueños cercenados. Como sucede en *M*, mediante el uso de la fotografía Bruschtein construye una memoria del padre que se escapa entre los dedos y aparece solo por unos momentos escasos y fugaces en la yuxtaposición de ambos mundos (el de la hija y el padre), y en la producción de sucesos imaginados y deseados en el presente. Hacia el final del documental la directora proyecta la imagen agigantada de su padre sobre una pared y establece un diálogo físico y fantaseado con esa ausencia, un acto inspirado probablemente en el ensayo fotográfico de Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia* (1999-2001).⁶ El *collage* de fotos de orden cronológico reverso, en *M*, así como la yuxtaposición de mundos (el de los desaparecidos y el de sus hijos) y las escenas imaginadas producidas por los gestos e intercambios entre los hijos que buscan y los padres ausentes en la película de Bruschtein y en el ensayo fotográfico de Quieto, dan origen a una memoria que se funda en una aparición, en una presencia fantasmal. Si bien los desaparecidos ocupan el centro de estos ejercicios de memoria, la textura de esta es de naturaleza ficticia, la escena extraída de una vida posible que pudo haber sido pero que nunca fue.

Aunque las fotografías utilizadas en estos documentales retratan situaciones de la vida cotidiana e íntima de los desaparecidos, adquieren, en la narrativa de los hijos, un carácter eminentemente político. Prividera advierte al respecto: “intenté reconstruir la desaparición de mi madre para que tuviera un sentido público, no

6. Sobre estas obras véase también Amado (2009); Longoni (2009) y Ros (2012).

para verla los domingos en casa” (Nicolás Prividera citado en Frías, 2007). Estas dos dimensiones del documental y de las fotos —la personal y la política— constituyen un aspecto fundamental de la memoria desaparecida. Si bien esta memoria parte del recuerdo que el hijo construye en torno a la figura de su padre o madre ausente, ese recuerdo se inscribe en un contexto y muchas veces en un proyecto político concreto. En el caso de *M*, por ejemplo, ese carácter político se vincula a la empresa emprendida por dejar de manifiesto las lagunas en los procesos de recopilación, divulgación y actualización de los datos sobre los desaparecidos así como también la necesidad de discutir la responsabilidad de la sociedad civil en las desapariciones.

Ahora bien, el carácter espectral de la memoria desaparecida también ha sido capturado en la ficción y la literatura posdictatorial. Uno de los ejemplos más creativos y perturbadores en este sentido es el libro de Mariana Eva Pérez, *Diario de una princesa montonera —110% Verdad—*, adaptación de un *blog* del mismo nombre. Esta narración sarcástica e inquietante de los sucesos cotidianos, los sueños y la vigorosa imaginación de una hija de padres desaparecidos ofrece varios ejemplos de lo que aquí llamé una memoria desaparecida. El texto está repleto de sueños e imágenes fugaces de los padres de Pérez, a quienes la autora apenas conoció, pero cuyas vidas y relatos constituyen una parte importante de su identidad. Varios pasajes del libro ponen de relieve las diferencias entre memoria desaparecida (construida en torno a un núcleo fantasmal) y posmemoria (recuerdo vicario y mediado del pasado).

En una sección titulada “Recuerdo”, por ejemplo, Pérez describe un destello de memoria que tuvo tiempo atrás en el consultorio de su analista. La escena es ilustrativa de la textura de la memoria desaparecida que surge aquí imaginada y al mismo tiempo tangible. Asimismo, en la escena que cito a continuación, la autora cuenta cómo usó por primera vez la palabra “casa” para referirse al domicilio en la calle Gurruchaga donde vivió junto a sus padres. En este relato dibuja una memoria fugaz impregnada de emociones pero al mismo tiempo revivida como una experiencia ajena.

Dije: yo estaba con mi mamá en casa. Apenas pronuncié esas palabras, vi caer del techo del consultorio un cometa naranja y tuve en las manos la sensación de tocar plástico [...] ¿Había algo naranja en Gurruchaga? [Le pregunté a la abuela]. La respuesta fue inmediata y segura: tu juego de dormitorio era de laca naranja. Lo más parecido que tengo a un recuerdo de Paty y Jose [sus padres] son esas dos sensaciones simultáneas, el cometa naranja y la sensación de tocar plástico. Y son de esa casa (2012: 91).

En otra escena que evoca la memoria desaparecida creada a partir del uso de fotografías que se mencionó con anterioridad, la Princesa describe la experiencia de ver un viejo álbum de fotos que recibió de manos de una vecina. Al final del álbum la Princesa encuentra una serie de fotos de la banda de rock local de la que participaba su padre, un dato que la vecina ignora. El encuentro con las fotos crea nuevas oportunidades de imaginar y rearmar un recuerdo espectral de su padre:

No busco a Jose: de repente temo no reconocerlo. Busco los teclados. Los teclados, las manos, los brazos, el torso, la cara, y debajo de una gorra de jean, el pelo largo, castaño, lacio, pesado, igual al mío [...]

PRINCESA MONTONERA: Es mi papá.

VECINA (que no se ha dado cuenta, que no quiere defraudarme, pero tampoco mentirme): Yo lo conocí de chico [...] A esta edad ya no lo veía [...]

PRINCESA MONTONERA: Es mi papá.

Corro a preguntarle a E., a dos cumpas [compañeros de su padre], a Carmen [...]

Sí, es él. A color, con brazos, manos, tórax, piernas, [...] Jose tiene dieciocho años. No tengo fotos donde esté más grande. No tengo fotos a color. No tengo fotos de cuerpo entero [...]

Me quiero ir [...] pensar en esta imagen de Jose.

Esta imagen de Jose donde ya es el que yo conocí (2012: 147-148).

En suma, sensaciones fugaces, encuentros imaginados, y ausencias presentes abundan en este universo. En un episodio titulado “Haunted” la narradora escribe sobre los tiempos en los que alquilaba una habitación de su casa a huéspedes extranjeros. Una joven, posible inquilina, pregunta tras examinar los cuartos si el piso está embrujado. La Princesa responde entonces: “No, there are no ghosts in this house” [en inglés en el original]. Y agrega: “No la tomé por loquita. Pero siempre supe que cometía una injusticia, que la piba no era ninguna loquita y que le mentí” (2012: 86). El de la Princesa Montonera es entonces un mundo donde pasado y presente se entremezclan y donde los fantasmas de sus padres crean un vacío omnipresente. Es un mundo habitado por una memoria desaparecida.

Conclusiones

Es más difícil lidiar con espectros que con realidades [...] Parece que así como para los sobrevivientes solo el recuerdo íntegro podría provocarles alguna catarsis, así también, para la segunda generación, solo una confrontación íntegramente imaginativa con el pasado –con los fantasmas de los muertos, con la humillación que los padres sufrieron, con la pérdida de lo que no se conoció, y una pena demasiado profunda para llorar– puede acabar con esos fantasmas (Hoffman, 2010: 414).

La cita de Eva Hoffman en torno a la manera de confrontar fantasmas pone de relieve algunas de las dificultades con las cuales las posgeneraciones de hechos traumáticos deben lidiar en sus mundos cotidianos, habitados por espectros y ausencias. Este texto se ha ocupado del modo en que algunos hijos e hijas de desaparecidos de la dictadura militar argentina confrontan ese pasado en sus ejercicios de memoria desaparecida, un tipo de recuerdo construido en torno a un vacío y a la figura espectral de sus padres ausentes.

Restan por explorar todavía varios aspectos de lo que aquí llamé memoria desaparecida. Por ejemplo, aunque ha quedado

clara la diferencia entre “posmemoria” en tanto memoria de hijos de sobrevivientes de la Shoah que crecieron expuestos a los relatos de los sobrevivientes y “memoria desaparecida”, atribuida a hijos que carecen de esos relatos, todavía resulta necesario un análisis más detenido de la relación entre memoria desaparecida y política para el caso argentino, y tal vez una definición más ajustada del término. Así y todo, fue el objetivo de este artículo retomar una discusión sobre la pertinencia del término posmemoria para el caso argentino, que Beatriz Sarlo ya había iniciado en el 2005, y aportar nuevos elementos al debate transnacional sobre la transmisión intergeneracional del trauma, incluida una terminología pensada específicamente para describir casos locales de muerte incierta.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. *New Argentine Film: Other Worlds*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2008.
- “New Argentine cinema and the people’s presence”, en *ReVista: Harvard Review of Latin America*, Fall 2009/Winter 2010. Disponible en: <http://www.drclas.harvard.edu/publications/revistaonline/spring-winter-2010/new-argentine-cinema> (consultado en febrero de 2013).
- Amado, Ana. “El documental político como herramienta de Historia”, en *Políticas de la Memoria*, 2004/2005, vol. 5, pp. 16-18.
- *La Imagen Justa: Cine Argentino y Política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Andermann, Jens. “Returning to the site of horror: on the reclaiming of clandestine concentration camps in Argentina”, en *Theory, Culture and Society*, 2012, vol. 29, N°1, pp. 76-98.
- Andreozzi, Gabriele (ed.). *Juicios por Crímenes de Lesa Humanidad en Argentina*. Buenos Aires: Atuel, 2011.
- Apréa, Gustavo (comp.). *Filmar la Memoria: Los Documentales Audiovisuales y la Re-construcción del Pasado*, Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012.

- Berger, Verena. “La búsqueda del pasado desde la ausencia: Argentina y la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los HIJOS”, en *Quaderns de Cine*, 2008, vol. 3 Cine i Memòria Històrica, pp. 23-36.
- Blejmar, Jordana y Natalia Fortuny. “Revisiting postmemory: The intergenerational transmission of trauma in post-dictatorship”, en Latin American culture, special issue. *Journal of Romance Studies*, 2013, vol. 13, N°3, pp. 1-117.
- Guzman Bouvard, Marguerite. *Revolutionizing Motherhood: The Mothers of the Plaza de Mayo*, Wilmington: Scholarly Resources, 1994.
- Bruzzone, Félix. *Los Topos*, Buenos Aires: Mondadori, 2008.
- 76, Buenos Aires: Tamarisco, 2007.
- Calveiro, Pilar. *Poder y Desaparición: Los Campos de Concentración en Argentina*, Buenos Aires: Colihue, 2004 [1998].
- Feitlowitz, Marguerite. *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture*, Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Feld, Claudia. *Del Estrado a la Pantalla: Los Imágenes del Juicio a los Ex-Comandantes en Argentina*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002.
- Fine, Ellen. “The Absent Memory: The Act of Writing in Post-Holocaust French Literature”, en Berel Lang (ed.). *Writing and the Holocaust*, Nueva York: Holmes and Meier, 1988, pp. 41-57.
- Frías, Miguel. “Sé que corrí riesgos”, en *Clarín*, Septiembre 1, 2007.
- Gatti, Gabriel. “El lenguaje de las víctimas: silencios (ruidosos) y parodias (serias) para hablar (sin hacerlo) de la desaparición forzada de personas”, en *Universitas humanísticas*, vol. 72 (junio-diciembre), 2011a, pp. 89-109.
- *Identidades desaparecidas: Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011b.
- Gelman, Juan y Mara La Madrid. *Ni el Flaco Perdón de Dios: Hijos de Desaparecidos*, Buenos Aires: Planeta, 1997.
- Gordon, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008 [1997].
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narratives, and Postmemory*, Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- “The generation of postmemory”, en *Poetics Today*, 2008, vol. 9, N°1, pp. 103-128.

- *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Nueva York: Columbia University Press, 2012.
- Hoffman, Eva. “The Long Afterlife of Loss”, en Susannah Radstone and Bill Schwarz (eds.), *Memory: Histories, Theories, Debates*, Nueva York: Fordham University Press, 2010, pp. 406-415.
- Jelin, Elizabeth. *State Repression and the Labours of Memory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Kairuz, Mariano. “La Pesquisa”, en suplemento *Radar, Página/12*, 2007, Marzo 18.
- Kaiser, Susana. *Postmemories of Terror: A New Generation Copes with the Legacy of the “Dirty War”*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Kidron, Carol A. “Surviving a Distant Past: A Case Study of the Cultural Construction of Trauma Descendant Identity”, en *Ethos*, 2003, vol. 31, N°4, pp. 513-544.
- Kordon, Diana y Lucila Edelman. *Por-venires de la memoria*, Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2007.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Nueva York: Columbia University Press, 2004.
- Lazzara, Michael. “(Post-) memory, subjectivity, and the performance of failure in recent Argentine documentary films”, en *Latin American Perspectives*, 2009, vol. 36, N°5, pp. 147-157.
- Longoni, Ana. “Apenas, nada, menos. En torno a la ‘Arqueología de la Ausencia’ de Lucila Quieto”, en *Ramona*, 2009, N°97, Buenos Aires.
- Nouzeilles, Gabriela. “Postmemory cinema and the future of the past in Albertina Carri’s *Los Rubios*”, en *Journal of Latin American Cultural Studies*, 2005, vol. 14, N° 3, pp. 263-278.
- Perez, Mariana Eva. *Diario de una Princesa Montonera –110% Verdad–*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.
- Quieto, Lucila. “Arqueología de la Ausencia” (obra fotográfica), 1999-2001.
- Ros, Ana. *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012.

- Sarlo, Beatriz. *Tiempo Pasado: Cultura de la Memoria y Giro Subjetivo: Una Discusión*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.
- Schmucler, Héctor. “Ni siquiera un rostro donde la muerte hubiera podido estampar su sello (reflexiones sobre los desaparecidos y la memoria)”, en *Pensamiento de los Confines*, vol. 3, 1996, pp. 9-12.
- Suleiman, Susan Rubin. “Reflections on memory at the millennium: 1999 presidential address”, en *Comparative Literature*, 1999, vol. 51, N°3, V-XIII.
- “The 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocaust”, en *American Imago*, 2002, vol. 59, N°3, pp. 277-295.
- Thompson, Janna. “Inherited obligations and generational continuity”, en *Canadian Journal of Philosophy*, 1999, vol. 29, N°4, pp. 493-515.
- “Apology, historical obligations and the ethics of memory”, en *Memory Studies*, 2009, vol. 2, N°2, pp. 195-210.
- Van Drunen, Saskia. *Struggling with the Past: The Human Rights Movement and the Politics of Memory in Post-Dictatorship Argentina (1983-2006)*, Amsterdam, Rozenberg Publishers, 2010.
- Verzero, Lorena. “Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil”, en Claudia Feld and Jessica Stites Mor (comps.), *El Pasado que Miramos: Memoria e Imagen Ante la Historia Reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009, pp. 181-217.
- Waterston, Alisse y Barbara Rylko-Bauer. “Out of the shadows of history and memory: Personal family narratives in ethnographies of rediscovery” en *American Ethnologist*, 2006, vol. 33, N°3, pp. 397-412.

El pasado extrañado en *Las chanchas* de Félix Bruzzone

Jordana Blejmar



Las tensiones entre realidad y ficción en la literatura de Félix Bruzzone han experimentado una sustancial transformación en los últimos años, desde sus primeros dos libros, *76* y *Los topos* (ambos publicados en 2008) hasta la aparición, en 2014, de lo que a mi juicio es su novela más madura hasta el momento, *Las chanchas*. Esta transformación descansa en un progresivo abandono de referencias explícitas tanto a la dictadura militar como a su condición de hijo de desaparecidos, en favor de un tipo de autoficción menos condicionada por los referentes históricos y políticos de la Argentina de los últimos años, más ambigua y aventurera.

Las historias que componen *76* son, en efecto, semiautobiográficas y, excepto el último cuento (ambientado en un paisaje futurista), se trata de narraciones realistas de niños vacacionando en la playa, jóvenes hijos de desaparecidos en búsqueda de información sobre sus padres, o dispuestos a despilfarrar en empresas poco fructíferas los bonos de deuda pública otorgados a los familiares de las víctimas luego del retorno de la democracia. *Los topos* es, por el contrario, un relato más experimental e improbable, y aunque el material autobiográfico es evidente, la concepción de la autobiografía que allí encontramos es bien diferente de la que anima las historias de *76*.

Carlos Gamerro, cuya literatura tiene más de un punto en común con la de Bruzzone, ha escrito, en referencia a la presencia de la guerra de Malvinas en sus ficciones, una guerra que no vivió

de primera mano, que la “literatura puede ser inversamente autobiográfica: la historia no de lo que nos ocurrió, sino de lo que nos podría haber ocurrido” (2013: 110). De igual modo, en *Los topos* Bruzzone nos presenta una novela lúdica que responde a la fórmula autobiográfica/autoficcional propuesta por Gamerro del “¿Qué hubiera pasado/pasaría si...?”: ¿Qué pasaría si tuviera un hermano nacido en la ESMA? ¿Qué pasaría si ese hermano fuera una travesti vengativo de policías represores? ¿Qué pasaría si me enamorara de esa travesti sin conocer su verdadera identidad?

Con este tipo de relato Bruzzone no solo busca “compensar” la falta de información y certezas que tienen todos los familiares de desaparecidos debido a la naturaleza misma del crimen, sino que además reafirma el carácter performativo de la literatura, entendida esta no tanto como la representación de una experiencia existente fuera del texto, sino como una experiencia por derecho propio; una experiencia no reflejada en palabras sino materializada en la escritura.

En *Las chanchas* Bruzzone va un paso más allá en su exploración de los lazos entre imaginación y testimonio al remover toda referencia autobiográfica y toda mención a la dictadura, los desaparecidos, las organizaciones de derechos humanos, e incluso a la Argentina. En lugar de estas referencias (que sí encontramos tanto en *76* como en *Los topos*) la novela ofrece una serie de paisajes, situaciones y personajes que evocan, aunque nunca de manera unívoca, la herencia del terrorismo estatal.

Para confirmar ese progresivo proceso de extrañamiento en su literatura basta comparar la tapa de *Los topos* con la de *Las chanchas*. En la primera se reproduce la fotografía, recortada sobre un fondo blanco, de una travesti de mediana edad, que bien podría ser Maira (la protagonista de la historia), vestida con un saco de mujer y posando afeminadamente. En la segunda vemos un collage compuesto por el mismo cuerpo de la tapa de *Los topos* pero la cabeza de la travesti ha sido reemplazada ahora por un conejo astronauta, y el fondo blanco por un paisaje marciano con platos voladores, planetas rocosos y estrellas fugaces. Es decir, lo que en *Los topos* es enigmático pero verosímil, en *Las chanchas* es pura fantasía.

Los comienzos de los tres libros y los pactos de lectura que estas primeras líneas establecen con sus lectores dan también cuenta del progresivo proceso de extrañamiento en la literatura de Bruzzone. Varios de los textos de *76* y *Los topos* comienzan presentando a sus protagonistas como hijos de desaparecidos, mientras que la trama de *Los topos* rápidamente muta de lo que podría haber sido una historia convencional de un “hijo” en busca de información sobre sus padres a una aventura bizarra que mezcla elementos del thriller y melodrama habitados por doble agentes, traidores y amantes, con referencias a la última dictadura. En esta novela la autobiografía es gradualmente contaminada por lo fantástico. No obstante, *Los topos* es todavía una autoficción si no realista sí posible: extraña, surreal, pero no completamente irreal.

Por el contrario, en *Las chanchas* antes que dotar a su condición de hijo de padres desaparecidos de un marco (auto)ficcional, Bruzzone inventa una historia completamente fantástica *indiferente al principio de verosimilitud*, y la inaugura dejando en claro esa indiferencia ya desde la primeras líneas: “Es una tarde cualquiera en el planeta Marte. Saco la basura” (2014: 9).¹

Es solo después de haber establecido esta locación extraterrestre, frustrando el pacto autobiográfico con el lector, que los lugares, los actores y la trama de la novela se vuelven eventualmente reconocibles para quienes están familiarizados tanto con la biografía del autor como con la historia Argentina. Aun así, no obstante, el pacto autobiográfico ha quedado ya comprometido y al lector le resultará difícil, si no imposible, considerar a Bruzzone un personaje más de esta historia.

En este trabajo se tratará entonces de demostrar cómo con *Las chanchas* Félix Bruzzone consigue la difícil tarea de testimoniar

1. Resulta inevitable comparar estas líneas con el inicio de la segunda crónica marciana de Ray Bradbury: “They had a house of crystal pillars on the planet Mars by the edge of an empty sea, and every morning you could see Mrs K eating the golden fruits that grew from the crystal walls, or cleaning the house with handfuls of magnetic dust which, taking all dirt with it, blew away on the hot wind” (2001: 3).

sobre el pasado traumático en la Argentina sin ser (auto)referencial. Hacia el final del texto se analiza además la función que los animales/la animalidad tienen en sus historias. A partir de una puesta en diálogo de su obra con un estudio de Gabriel Giorgi sobre los bestiarios de la cultura argentina, se sugerirá que la presencia de los animales en las ficciones de Bruzzone permite leer su literatura como una obra de carácter (bio)político que, sin ser panfletaria, está no obstante definitivamente comprometida con su tiempo.

Un libro de otro mundo

Un día cualquiera, después de sacar la basura, Andy, uno de los tres narradores de *Las chanchas*, encuentra a Lara y Mara en la puerta de su casa. Las chicas, a quienes Andy acaba de conocer, le piden que las esconda, pues sospechan que alguien las persigue. Andy acepta mantenerlas a salvo (aunque, como sugieren algunos críticos, bien puede pensarse que en realidad aprovecha para secuestrarlas) en un cuarto que tiene detrás de su casa. Lo hace, les explica, bajo la única condición de que se queden allí, fuera de la vista de su mujer, Romina. Gordini, un amigo de Andy y ex novio de Romina, pronto se encuentra con el grupo para ayudar a Andy (¿o es Andy quien en verdad responde a sus órdenes?), y para decidir juntos qué hacer con las chicas. Mientras tanto, Romina organiza una marcha en el barrio para buscar a las jóvenes, una marcha a la que asisten no solo Andy y Gordini sino también las propias chicas “secuestradas”.

En *Las chanchas*, ya se ha dicho, no hay ninguna mención ni a la dictadura ni a la Argentina. Sin embargo esta es todavía una historia de secuestros, víctimas, victimarios, niños perdidos y marchas por la Verdad y la Justicia. Lo interesante es que tópicos (la violencia, las políticas de memoria, las familias no convencionales), personajes (secuestradores, desaparecidos) y lugares (prisiones clandestinas, organizaciones de derechos humanos) comunes en las ficciones posdictatoriales son de-familiarizados en la literatura de Bruzzone, y presentados al lector como si leyéramos sobre el pasado dictatorial en Argentina por primera vez.

La mirada extrañada ya estaba presente tanto en *76* como en *Los topos*. “El lugar me resultaba familiar –dice uno de los personajes de “El orden de todas las cosas”– pero Rita me lo mostraba como si yo nunca lo hubiera visto” (63). En *Los topos* el narrador advierte en un momento que necesita “alejarme pero acercarme, o acercarme desde otro lugar” (81). Se refiere a viajar a Bariloche para buscar a Maira, pero la frase bien podría aludir también a lo que el propio Bruzzone hace, en términos literarios, con tópicos que han sido trabajados tantas veces en la literatura argentina que solo pueden renovarlos una nueva mirada, nuevos procedimientos formales y una perspectiva diferente de los acontecimientos. Finalmente, hay un episodio en *Los topos* que también puede evocar, metafóricamente, el reordenamiento de las piezas del pasado en la literatura de Bruzzone, sus imágenes y personajes, para encontrar nuevas verdades. Un linyera encuentra al narrador buscando comida en la basura. Le dice entonces que “buscar restos en la basura [...] es buscar pedazos de un espejo. No hay nada nuevo, es lo mismo de siempre [...] sos vos pero roto”. El narrador entonces desacuerda: “algo de todo eso sale, es como si uno, además de descubrir esas cosas, les diera un nuevo aliento” (78).

En *Las chanchas* encontramos la misma mirada extrañada pero también en este aspecto Bruzzone sube la apuesta, distanciando la novela aún más de lo real, traicionando las expectativas del lector, deshaciéndose de cualquier rastro de “color local”, y enrareciendo aún más las locaciones y los personajes. En un momento Gordini le dice a Andy que antes de decidir qué hacer con las chicas “tenemos que olvidarnos de ellas, olvidarnos del tema, y alcanzar un estado de serenidad mental” (27). De igual modo, en *Las chanchas* Bruzzone “se olvida” de la dictadura, de los desaparecidos y de los campos para precisamente poder hacer algo con ellos.

Tal como lo había resuelto Borges en “La muerte y la brújula”, cuando al cambiar los nombres de lugares en Buenos Aires por nombres franceses, había querido capturar la verdadera esencia de la capital porteña, Bruzzone piensa en el conurbano y lo llama “Marte”, piensa en los pobres de Argentina y los llama “marcianos”, piensa en los pañuelos icónicos de las Madres de Plaza de

mayo y los reemplaza por palos de hockey. El resultado es una nueva forma de narrar la violencia política en la ficción, provocando en el espectador una sensación similar a la que tiene Andy en un momento de la historia: “Resulta extraordinario vivir hace tanto tiempo en el mismo lugar y de repente ver cosas nuevas. Es un signo de esperanza” (52).

En este sentido, puede leerse el dibujo que llama la atención de Mara en una visita al dentista como una metáfora de la relación entre representación y realidad, referente y significado en la literatura de Bruzzone. Al principio el dibujo es un simple paisaje minimalista de bajas colinas y algunos árboles titulado “Árboles junto al río”. Pero el río no puede ser visto y entonces “uno tiene que imaginárselo” (122). Más adelante Mara reproduce el dibujo pero sin los árboles a ver si esta vez sí puede ver el río. En un tercer intento decide dibujar solo los árboles porque se ha dado cuenta que lo que no permite ver el río son en realidad las colinas. Los tres ensayos fracasan. El río permanece allí, en algún lado entre los árboles y las colinas, pero escondido, *desaparecido*.

¿Qué significan todos estos dibujos que no solo están descritos en la novela sino también reproducidos, interrumpiendo la linealidad de la escritura? Lucía De Leone (2014) está en lo cierto al sugerir que la imposibilidad de encontrar un “punto medio” en esta secuencia apunta a la zona de indeterminación propia de la literatura de Bruzzone, donde todos los personajes viven como si estuvieran drogados o anestesiados. Además para De Leone la reproducción de los dibujos es otro eslabón en una larga cadena de reproducciones en la novela, desde la presencia de los conejos, hasta las referencias a los varios embarazos y los personajes con nombres similares (Mara/Lara).

Se podría además proponer que el río, en el dibujo, representa aquello que en *Las chanchas* está presente pero a la vez omitido: la realidad política argentina. La variedad de dibujos alude también a la existencia de múltiples versiones de la realidad y la dificultad de encontrar una sola verdad de los hechos en cuestión. De allí que la novela ofrezca no uno sino tres narradores –Andy, Mara y Romina– cada uno de ellos con sus propias explicaciones de lo

que pasó desde el cautiverio de las chicas. En el relato de Andy los hechos suceden en Marte, Mara narra una versión infantilizada del secuestro, y Romina pretende no saber ni ver nada de lo que sucede a su alrededor. Con tantas versiones de la historia, como dice Mara al final de *Las chanchas*, “uno termina sin saber la verdad no porque sea una tonta, una ilusa, una pendeja sin calle, sino porque la tiene que armar de un rejunte de mentiras y mentiritas que no se sabe cuál vale más, cuál vale menos” (165).

Los personajes de *76* insisten en que no mienten (51, 60) y en *Los topos* el narrador confiesa que inventa *algunas* historias (14, 20). En *Las chanchas*, por el contrario, Andy reconoce que *todos* sus recuerdos de Lara son invenciones (123), dando así cuenta de hasta qué punto las fantasías, exageraciones y mentiras han tomado el mundo “real” y factual en esta novela. De allí que no sorprenda que Andy practique karaoke (música simulada/imitada) y que Gordini se ponga al frente de una serie de shows de magia (el arte de la ilusión). Además, Andy tiene más pesadillas que el resto de los personajes de Bruzzone y Romina lee historias de ciencia ficción cuyas tramas son tan delirantes como lo que sucede en la novela.

Es, justamente, la elección del género de ciencia ficción, cuando *Los topos* y varias de las historias de *76* usan predominantemente los elementos y las formas del thriller, lo que permite a Bruzzone construir una novela con mayor independencia de referentes históricos y geográficos.

Pero antes que clásicos del género como los libros de Ballard o incluso los de Bradbury, *Las chanchas* se inscribe en la tradición de trabajos argentinos como los de Daniel Guebel (“El terrorista”), César Aira, Iván Moisseff (*Mazinger Z contra la dictadura militar*) y Pola Oloixarac (“Actividad paranormal en la ESMA”). Todos ellos combinan imaginarios de la ciencia ficción, referencias o evocaciones a la violencia dictatorial y figuraciones del yo. Estas narrativas frecuentemente humorísticas de la dictadura son parte de una nueva forma (lúdica) de narrar el pasado dictatorial, habitada por fantasmas, embrujos y personajes siniestros que no en pocas oportunidades terminan por ser más paródicos que escalofriantes.

Memoria multidireccional y desaparición

La idea de que en la literatura de Bruzzone el pasado traumático retorna en el presente bajo una forma diferente es evidente en la presencia de lo que el autor mismo ha llamado en *Los topos* “post” o “neodesadaprecidos”, es decir integrantes de grupos minoritarios asesinados o secuestrados en democracia. Este es, por ejemplo, el caso de Maira, un personaje que no solo señala la persistencia en el presente de los crímenes de la última dictadura, sino además la desprotección que históricamente sufrió la comunidad de prostitutas travestis en Argentina, en particular durante los neoliberales años noventa.

En este sentido, las ficciones de Bruzzone son un ejemplo de lo que el académico norteamericano Michael Rothberg ha llamado una “memoria multidireccional” (2004). En su libro *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Rothberg se pregunta cómo pensar la relación entre diferentes grupos de víctimas a lo largo de la historia. Escribe Rothberg que mucha gente asume que el espacio público en el que las memorias colectivas son articuladas es un recurso escaso y que la interacción de diferentes memorias colectivas en ese mismo espacio toma, indefectiblemente, la forma de una lucha por la dominación (“zero-sum struggle for preeminence”). Contra ese modelo competitivo de memoria, Rothberg invita a considerar una memoria multidireccional, sujeta a constantes negociaciones, referencias cruzadas y préstamos, productivas y no privativas. Este nuevo marco teórico basado en la solidaridad antes que en la competencia de memorias posibilitaría la emergencia de nuevas formas de identidades políticas y visiones de justicia.

Para Rothberg, además, el intento por redescubrir crímenes pasados en el presente toma la forma de un nuevo género en películas como *Escondido* (Haneke, 2005), animadas por una ética multidireccional. En esta película, como en muchas de las ficciones posdictatoriales en Argentina escritas por hijos e hijas de desaparecidos, el thriller policial construido a partir de la idea de misterio, detección y revelación se combina con una trama de transmisión intergeneracional. En estas historias se tiende a revelar no una historia

colectiva de sufrimiento, sino múltiples historias de grupos de víctimas de violaciones de derechos humanos ocurridas en diferentes momentos históricos, lo que habilitaría el recuerdo de varios hechos traumáticos a la vez.

En una primera lectura, *Las chanchas* parecería ser otro ejemplo más de una memoria multidireccional. En ella los neodesaparecidos no serían las travestis, como en el caso de *Los topos*, sino otro grupo de víctimas, representadas por Mara y Lara: las chicas secuestradas por la mafia de la prostitución, un universo criminal que en la Argentina ha cobrado mayor visibilidad como consecuencia del secuestro de “Marita” Verón en 2002 y de la lucha pública de su madre por encontrarla.² La posibilidad de que las chicas sean potenciales víctimas de la trata de personas es una hipótesis que Romina (68) sugiere mientras ayuda a la madre de una de las víctimas en su lucha. En esta misma dirección, Lucía De Leone ha propuesto que la camioneta blanca que supuestamente persigue a las chicas al principio de la historia no solo evoca los Falcon verde de la dictadura, sino también crímenes más contemporáneos, como el del tráfico de órganos, los ataques terroristas o el tráfico de personas.

Sin embargo, el paralelismo entre casos reales de desaparición y el secuestro de *Las chanchas* es más ambiguo que las comparaciones entre eventos del pasado y la trama ficcional de *Los topos*. En efecto, aun cuando *Las chanchas* sugiera la posibilidad de que Mara y Lara sean víctimas de la trata de personas, la novela rápidamente rechaza esa hipótesis a favor de un curso de acción más impreciso e imaginario, que incluso insinúa que las chicas no son ni siquiera las víctimas de esta historia.

El mismo Bruzzone ha advertido que no quiere que su novela sea leída como un texto de denuncia. Así, antes que las alegorías se vuelvan demasiado explícitas en *Las chanchas*, el autor frustra una

2. María de los Ángeles Verón desapareció en 2002. Tenía 23 años de edad y vivía en el norte de Tucumán. Su caso puso al descubierto una red enorme de políticos, traficantes y miembros de la policía federal que conformaban un lucrativo negocio a expensas de los secuestros y prostituciones de jóvenes vulnerables.

vez más las expectativas del lector llevando la trama a lugares completamente inesperados: “cuando veo que me estoy acercando a un tópico a desarrollar por la ficción, intento esquivarlo. En el momento en el que empiezan las marchas en la novela y los reclamos, y uno puede esperar que las chicas se pongan a llorar, están contentas, van a sus propias marchas, y entonces empieza la ambigüedad” (Gelos, 2015). Así, además de una memoria multidireccional, lo que tenemos en *Las chanchas* es una novela que se resiste a perder su estatus ficcional, y apunta no tanto a crímenes que tuvieron lugar fuera del texto (aun cuando los evoque sutilmente) sino a su propio universo narrativo.

Animaladas

Tal vez la mayor prueba de la defensa que Bruzzone hace de la ficción, incluso cuando ello implique colocar a sus personajes en lugares moralmente ambiguos, es el tratamiento que tienen las figuras de las víctimas y los perpetradores en sus historias. Los integrantes de las organizaciones de derechos humanos que el narrador de *Los topos* visita en su búsqueda por Maira “parecen todas personas devastadas. O no devastadas, pero sí con un aire de devastación” (42). Pero en general, en las ficciones de Bruzzone, los familiares de las víctimas, y muchas veces las mismas víctimas, no son retratadas como “cuerpos sufrientes” (para decirlo con Alain Badiou), sino como personajes paródicos y juguetones (uno de ellos, una mujer, se llama precisamente “Ludo”).

En “Sueño con medusas”, por ejemplo, una historia incluida en la traducción alemana de *76* que puede ser leída como una versión más corta de *Los topos*, el narrador imagina que sus amantes, Ludo y Romina, son las líderes de una nueva organización llamada “Sobrinos, nueras, no sé”, en la que todos vestirían remeras con las fotos de los desaparecidos lookeados como estrellas de rock. En *Las chanchas* los secuestradores organizan una “Marcha de los palos de Hockey”, en clara alusión a las “Marchas de los pañuelos blancos” organizadas por las Madres de Plaza de Mayo. Andy

también imagina una nueva organización testimonial llamada las “Madres de los palos” (39).

En referencia a cómo estas marchas y organizaciones ficcionales usan las imágenes de Mara y Lara en público, Hernán Vinoli ha sugerido que pueden ser leídas como una referencia al modo en que la política cultural del kirchnerismo exhibe a los hijos talentosos de desaparecidos en un “show de la Buena Conciencia” (2014). Según esta lectura de la novela los hijos serían los “secuestrados” por el Estado para mejorar su imagen. No obstante, también puede sugerirse que tal hipótesis presupone cierta pasividad e incluso ingenuidad de los “hijos talentosos” e ignora que muchos de ellos (incluido el mismo Bruzzone) han hecho de su historia una suerte de “show” autoficcional (y aquí podríamos incluir a otros “hijos” como Perez o Victoria Grigera Dupuy) sin ser por eso “exhibicionistas del trauma” (2015), para decirlo con palabras de Carla Crespo.

Bruzzone no solo evita una memoria de la victimicidad al parodiarse su propia condición de hijo de desaparecidos. En sus ficciones, además, nos presenta víctimas que son simultánea y provocativamente también perpetradores. En *Los topos* Maira es a la vez víctima de la dictadura y persecutora de policías. En *Las chanchas* la ambigüedad de los personajes es aún mayor. Andy, uno de los posibles “secuestrados” termina siendo víctima de su propio drama, pierde finalmente el control de las chicas y se vuelve, vencido, a su hogar. Gordini además es un pálido reflejo de El Alemán. Si El Alemán mataba travestis, Gordini solo mata animales y termina siendo un personaje más patético que temido. Finalmente, los padres de Mara son tratados por los medios como víctimas pero ellos no están realmente interesados en encontrar a su hija, una posición que los cubre de cierto halo de sospecha por haber abandonado a quien debieran proteger. En suma, el universo de víctimas y perpetradores en la literatura de Bruzzone incluye una amplia gama de personas, irreductibles a simples estereotipos.

Además de vacilar entre el rol de víctima y el de victimario en las mismas novelas, los personajes de Bruzzone cambian de estatuto de novela en novela. En *76* y en *Los topos*, por ejemplo,

Romina se une a HIJOS incluso cuando no tiene parientes desaparecidos, transformándose así en una “víctima por adopción”. En *Las chanchas*, Romina es la encargada de organizar las marchas para encontrar a Lara y a Mara, pero eso que podría confirmar su compromiso contra la lucha de los derechos humanos, la transforma en un personaje más bien reaccionario: no solo es una ferviente militante anti-tabaco sino que en las marchas pide más seguridad y “mano dura”, una demanda asociada en la Argentina con sectores de derecha en la población y particularmente con figuras como Juan Carlos Blumberg o el actual presidente, Mauricio Macri.

Dadas las borrosas fronteras entre víctimas y victimarios, no sorprende que la literatura de Bruzzone esté habitada por dobles, pares, conspiradores, personajes *queer*, mellizos, traidores, doble agentes y aliens, todas figuras que aluden a identidades fragmentadas e inestables, un tema común de la autoficción.

Además, las historias de Bruzzone están pobladas de animales varios, una presencia que, propongo, le da a su literatura un estatus biopolítico. Emilio Bernini (2010) ya había advertido la potencia política de la literatura de Bruzzone cuando en su lectura de *Los topos* había sugerido que la continuidad del fascismo en el presente, en el círculo familiar y en democracia, es lo que permite que pueda leerse esta novela como una novela política. Agrego aquí que esa potencia (bio)política también está sugerida en las constantes referencias a los borrosos límites entre animalidad y humanidad en estas historias.

En *Formas comunes: animalidad, cultura y biopolítica* Gabriel Giorgi rastrea la presencia de lo animal/la animalidad en la cultura y literatura latinoamericana contemporánea, y analiza obras como *El beso de la mujer araña* (Puig, 1976) o *2666* (Bolaño, 2004). En todos los textos del corpus, lo animal funciona para Giorgi como un señalamiento al límite entre las vidas a ser protegidas y las vidas abandonadas por el Estado, el mercado y la lógica del capital. Sostiene el autor que lo animal ha cambiado de lugar en la gramática de la cultura. Si por muchos años ha sido visto como lo opuesto a lo humano y metáfora de lo bárbaro, lo salvaje, lo otro, estos

textos consideran al animal no como un opuesto a lo humano, o una figura por fuera de la cultura, sino como un artefacto que permite precisamente definir la humanidad. Junto a Roberto Espósito, Giorgi propone además que la cultura puede ser una suerte de “biopolítica afirmativa”, un lugar donde los artistas y escritores imaginen formas de vida alternativas y resistentes a la lógica perversa del capitalismo biopolítico.

Los personajes de Bruzzone bien pueden formar parte de esa nueva especie literaria, ese nuevo bestiario de la cultura latinoamericana analizado por Giorgi. Los animales que habitan su universo ficcional son muchas veces “outsiders”, vidas abandonadas o fuera de la ley, productos tanto de los totalitarismos del pasado como del desmantelamiento del Estado de bienestar, un fenómeno iniciado precisamente en dictadura.

No es casual que los títulos de dos de las tres novelas de Bruzzone tengan títulos de animales que además refieren a un tipo particular de persona: “topo” es un término utilizado para referirse a los traidores en español, mientras que “chanchas” es también sinónimo de personas secuestradas. Así los títulos evocan, en su economía, la indistinción entre humano y animal y dos subjetividades protagonistas de las biopolíticas contemporáneas.

En las ficciones de Bruzzone, los animales viven junto a los personajes humanos y desarrollan con ellos relaciones perturbadoras. En “Las fotos de mamá”, incluida en *76*, Rita, la hija del narrador, entrena perros y se comunica con el pasado a través de tortugas ancestrales. En *Las chanchas*, Roberto, el conejo de Andy, se vuelve una suerte de mascota-bebé para las chicas y se comunica telepáticamente con Gordini.

Giorgi ha notado que en los textos de su corpus el animal pierde mucho de su naturaleza figurativa y definición formal y aparece antes como un cuerpo sin forma. También en Bruzzone los animales pierden su forma o se amalgaman con la forma humana o con las máquinas, confirmando la estética de la indistinción que según De Leone caracteriza la obra de Bruzzone.

En *Los topos* el narrador sueña que monta un caballo y que su cuerpo se empieza a desarmar, como si sus órganos fueran partes

de una máquina (tornillos, válvulas, etc.). El mismo sueño se transforma luego en otro donde un grupo de personas con discapacidad juega y nada con perros. En otro sueño, el narrador es aplastado por una máquina que salpica sus partes corporales por el campo. El mismo sueño incorpora luego algas y delfines. Y más adelante el tanque destructor se convierte en pantera en otro sueño. Además, en *Las chanchas* Romina lee una historia donde un héroe está casado con un águila que luego se transforma en una niña rodeada de guerreros mitad humanos, mitad pájaros.

Si estos sueños e historias sugieren que los bordes entre lo animal y lo humano solo se confunden en el terreno de la ficción o el universo onírico, los narradores de Bruzzone también describen a los personajes deteniéndose en sus cualidades “animalísticas” durante sus acciones cotidianas o diurnas.

En *Los topos*, por ejemplo, los trabajadores en Bariloche actúan como “hormigas biónicas” (126). En *Las chanchas*, Mara dice en un momento que tienen “tres conejos” (20), en referencia a Omí (el bebé de Andy y de Romina), a Roberto, el conejo mascota, y a sí misma. Andy llama además a Walter y a los otros dos trabajadores que supuestamente persiguen a las chicas “animales” (12), y describe a Gordini como un “pez payaso” y una “piraña doble-agente” con “gestos de mono” (24). Cuando les cuenta su historia de vida a las chicas, también se refiere a la pasividad de su padre como si este fuera una “ameba reencarnada en un hombre con overol” (77). Andy también dice de Romina que tiene un gran olfato y que se parece a un perro (31), y describe al policía que visita a su casa para indagarlo como una “tortuga” y una “víbora” (35).

Hacia el final de la historia, en el testimonio de Romina, los conejos y las chanchas se reproducen. En uno de los últimos episodios, uno de los chanchos es incluso servido en el banquete final. Esta imagen, y todas las asociaciones que dispara, apunta tanto a la soberanía del capital, esto es a la carne preparada para consumo, como a la violencia de los estados de excepción, donde las víctimas son carneadas precisamente como animales.

A modo de cierre

El “temita”, como Mariana Eva Perez llama al tema de los desaparecidos, está presente en todos los libros de Félix Bruzzone, incluso en *Barrefondo* (2010), la novela sobre un piletero (el oficio que el autor ejerce desde hace años) donde esa relación es menos evidente, pero donde Campo de Mayo, locación de un importante centro clandestino de detención durante la dictadura, aparece de telón de fondo y donde también hay padres ausentes cuyo paradero se desconoce.

No obstante esa presencia constante de la historia argentina no es meramente representada sino transformada en algo diferente a partir de un uso ingenioso de los recursos de la autoficción, el thriller, el melodrama y la ciencia ficción. Sus libros son, además, lúcidas reflexiones sobre cómo la figura de la víctima ha sido “secuestrada” por diferentes políticas de la memoria, el estado, las narrativas familiares y culturales, hasta el punto de volverse muchas veces una figura casi paródica.

Con *Las chanchas* Bruzzone alcanza un nivel superior de autofiguration. Si gran parte de la literatura posdictatorial ha intentado representar lo más fielmente posible el pasado traumático, de representar la violencia política y lo que sucedió en los años setenta y ochenta en Argentina, Bruzzone toma la dirección opuesta: traslada sus personajes a Marte, les otorga características robóticas y animalísticas, imagina finales felices y prueba, en última instancia, que la ficción puede ser testimonial sin ser (auto)referencial.

En este sentido las autoficciones de Bruzzone no dicen demasiado sobre su situación familiar o sobre cómo lidia él con ese pasado traumático. De hecho sabemos sorprendentemente poco de sus búsquedas y de sus duelos. En su lugar, su literatura se ocupa de cómo varios discursos posdictatoriales (el oficial, el de los derechos humanos, el de la literatura) han construido a lo largo de los años imágenes de gente que *como* él es hijo o hija de desaparecidos.

Además de extrañar acontecimientos y tópicos de la historia argentina, la literatura de Bruzzone defamiliariza la mirada en un sentido más literal, en tanto sus personajes forman familias, alianzas y

comunidades no relacionadas por el vínculo sanguíneo, en sintonía con una corriente de crítica cultural que busca volver *queer* la memoria del pasado.³

“Creo que la familia es el gran secuestrador de *Las chanchas*”, dijo Bruzzone en una entrevista. “Y ahí también entra la política, y se puede pensar, más que en la Argentina, en los modos en que se conforman las familias políticas” (Camaaño, 2015). En *Los topos* Romina y Ludo consideran abortar. Al final, Ludo tiene su hijo y no queda claro qué pasó con el de Romina. Mate, el hijo que Romina perdió en *Las chanchas*, bien puede sugerir que finalmente tuvo ese bebé, aunque ahora haya muerto en circunstancias que no se explican en la novela.

La idea de familias o comunidades conformadas por lazos no sanguíneos en *Las chanchas* está ya presente en la cita bíblica de Jesús que inaugura la novela. En el conocido episodio al que se hace referencia allí, Jesús habla ante una multitud de seguidores cuando alguien le informa que su madre y sus hermanos quieren hablar con él. Entonces Jesús responde: ¿quiénes son mi madre y mis hermanos?, una respuesta que, de acuerdo a la Biblia, apuntaría a la valoración de la familia cristiana y espiritual extendida de fieles, por sobre aquella construida a partir de los lazos sanguíneos.

En *Las chanchas* también se insiste en que las relaciones determinadas por la biología no son siempre incondicionales ni amorosas. El ejemplo más claro son los padres de Mara que, como se ha dicho más arriba, no parecen interesados en que su hija aparezca. Casi como si fuera una respuesta a la actitud indiferente de sus padres, Mara le pide a Gordini que sea su papá (59). Además Mara y Lara actúan como hermanas y Andy es alternadamente hermano y “tío bueno” (59) de las chicas.

Así, si los lazos biológicos importan en la literatura de Bruzzone es sobre todo como el punto de partida desde el cual se construyen


3. Me refiero específicamente a los trabajos de Elizabeth Jelin (2006) y de Cecilia Sosa (2014) sobre lo que la Jelin llama “familismo” y Sosa “la familia herida”.

todas sus ficciones. En un momento de *Los topos* el narrador dice que no puede completar un formulario administrativo porque no hay espacio para decir que sus padres están desaparecidos. Este episodio, se podría sugerir, condensa un poco cierta crítica a la idea formulaica de familia convencional que no coincide con las experiencias más complejas de los sujetos, las alianzas y las comunidades, particularmente aquellas que tuvieron lugar después del golpe. El espacio en blanco en el árbol genealógico debe ser entonces llenado con ficciones e historias que le den sentido a esa ausencia de información, de cuerpos, y de recuerdos.

Bibliografía

- Bernini, Emilio. “Una deriva queer de la pérdida: A propósito de *Los topos*, de Félix Bruzzone”, en *No-retornable*, Mayo de 2010, <http://www.noretornable.com.ar>.
- Bradbury, Ray. *The Martian Chronicles*, Londres: Harper Collins, 2001.
- Bruzzone, Félix y Máximo Badaró. “La herencia de la dictadura. Hijos de represores: 30,000 quilombos”, en *Anfibia*, <http://www.revistaanfibia.com/cronica/hijos-de-represores-30-mil-quilombos/>.
- Bruzzone, Félix. *Los topos*, Buenos Aires: Mondadori, 2008.
- 76, Buenos Aires, Tamarisco, 2008.
- “Sueño con medusas”, en *Archivo*, 7: 3, 2010, <http://www.elghibli.provincia.bologna.it>.
- *Barrefondo*, Buenos Aires: Mondadori, 2010.
- “Cómo limpiar de basura la memoria”, en *Ñ*, 2 de febrero 2012, <http://www.revistaenie.clarin.com/>.
- “Visiones para un lugar invisible”, en *El ecumbe de bolsillo digital*, 4: 10, 2012, <http://www.nuestroshijos.org.ar>.
- *Las chanchas*, Buenos Aires: Mondadori, 2014.
- “Los escritores de ficción preferimos no chequear nada”, en *Anfibia*, 11 de mayo 2015, <http://www.revistaanfibia.com/los-escritores-de-ficcion-preferimos-no-chequear/>.

- Crespo, Carla. “Preferiría no ser obscena, exhibicionista del trauma”, en *Haroldo*, 23 de septiembre 2015, <http://www.revista-haroldo.com.ar/nota.php?id=63>.
- De Leone, Lucía. “Promesas de marte”, en *Bazar Americano*, Marzo-Abril de 2015, <http://www.bazaramericano.com/resenas>.
- Gamerro, Carlos. “Remembering without memories”, en Jordana Blejmar y Natalia Fortuny (eds.), “Special Issue: Revisiting Postmemory, The Transmission of Intergenerational Trauma in Latin American Culture”, en *Journal of Romance Studies*, 2013, 13, pp. 110-115.
- Gelos, Natalia. “Félix Bruzzone habla de *Las chanchas*, su última novela”, en *Diario Z*, 15 de abril de 2015, <http://www.diarioz.com.ar/#/nota/feliz-bruzzone-habla-de-las-chanchas-su-ultima-novela-41285/>.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Jelin, Elizabeth. *Pan y afectos: La transformación de las familias*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonisation*, California: Stanford University Press, 2009.
- Sosa, Cecilia. *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship*, Londres: Tamesis, 2014.
- Vinoli, Hernán. “Irrupciones políticas en el tiempo del Estado”, en *Crisis*, 20, <http://www.revistacrisis.com.ar/irrupciones-politicas-en-el-tiempo.html>.





Histori(et)ar la memoria: sobre *Historietas x la identidad*, un proyecto de Abuelas de Plaza de Mayo

Karen Saban



La ideología en el cómic y la historieta seria



Como subproducto de la industria cultural y de entretenimiento, la historieta fue durante muchas décadas sospechosa de transmitir contenidos meramente ideológicos que o bien adoctrinaban o entontecían a los jóvenes. Habría que esperar hasta los años 60 y 70, cuando la televisión empezó a ocupar el lugar central como medio de comunicación (y con ello a ser el blanco de ataques y prejuicios) para que se la empezara a percibir como se lo hace hoy en día: como un complejo dispositivo semiótico y, por ende, un interesante producto de análisis cultural de alcance mucho mayor que el de la sencilla difusión masiva, así como de un potencial crítico muy distante de la acusación de infantilismo que caracterizó al género durante tanto tiempo. En aquellas décadas el género se legitima en Francia gracias a la introducción de premios, exposiciones, congresos, investigaciones y publicaciones especializadas, entre otras instancias consagratorias (Cfr. Boltanski, 1975: 37-59). Paralelamente también en Argentina el género experimenta una renovación formal que atrae una nueva recepción. Siguiendo el modelo de la “Primera Exposición de la Historieta”, celebrada en 1967 en el Museo del Louvre de París, el Instituto Di Tella de Buenos Aires organiza un año después la primera Bienal Mundial dedicada al cómic. Desde entonces, la historieta deja de considerarse, también en Argentina, como un género esquemático y tosco, y se empieza a hablar de él como “novenio



arte”, capaz de construir conocimiento a través de la búsqueda de nuevos lenguajes: la experimentación estética, el análisis y la crítica social, la reflexión política y el relato histórico.

A contrapelo entonces de las voces que acusaran al cómic de ser un arte amnésico ya sea por el carácter efímero al que lo condena el mercado, por la carencia de legitimación cultural o por la percepción infantil del medio (Cfr. Groensteen, 2006), las historietas de las últimas décadas devuelven al género una dimensión temporal al vincular el proceso de creación con la historia y la memoria.¹ Especialmente a partir de los años 90 se percibe en el mundo de la historieta una renovación técnica que la hace consciente de sí misma y que va de la mano de un cierto giro autobiográfico. En Francia, Jacques Tardi investiga en sus cómics documentales *La guerra de las trincheras* (1993) y *Putá guerra* (junto a Jean-Pierre Verney, 2014) el espanto y el absurdo de la Primera Guerra Mundial y el día a día de los soldados con un detalle y una precisión propios del trabajo de archivo histórico. En Estados Unidos Art Spiegelman hace lo propio con la Segunda Guerra Mundial en la novela gráfica *Maus* (completada en 1991) basada en las entrevistas con su padre, un judío polaco sobreviviente del Holocausto. En *Persépolis* (2000), la autoficción de Marjane Satrapi, se nos relatan las vivencias de la autora en el Irán previo y posterior a la revolución. El relato memorialístico también está presente en el cómic español. En 2009 se publica *El arte de volar*, novela gráfica en la que el guionista, Antonio Altarriba, explora las razones del suicidio de su padre, cuya vida había quedado truncada por la guerra civil y el franquismo. *Paracuellos* de Carlos Giménez (empezada a fines de los 70 pero finalizada en 2003) relata los recuerdos del autor como niño internado en uno de los hogares que los falangistas habían fundado para adoctrinar a los hijos de los vencidos en la guerra.

La reivindicación de la historieta como un medio autónomo capaz de contraponerse a la amnesia de los revisionismos históricos gracias a su valor testimonial y documental no es ajena al campo

1. Sobre el tema existe un dossier permanente, “Comicalités”, al que se van agregando propuestas. Véase <http://comicalites.revues.org/198>.

de la historieta en Argentina. La revista *Fierro* desempeñó un papel fundamental en ese sentido. En su primera etapa de publicación (1984-1992), el objetivo fue la reconstrucción del campo intelectual tras la ruptura de los lazos comunitarios, así como la denuncia del terror y el miedo introducidos en la sociedad por la dictadura instaurada en 1976. El subtítulo “Historietas para sobrevivientes” y la recurrencia a la figura de H. G. Oesterheld como referente estético y político hacen explícito el programa. En este período se publican, entre otras, las célebres transposiciones literarias de *La Argentina en pedazos* presentadas por Ricardo Piglia, que lee la literatura argentina a trasluz de la violencia política. La revista es relanzada en el nuevo milenio durante el gobierno de Néstor Kirchner y coincide con las políticas institucionales de reconstrucción de la memoria histórica y con la canonización de la historieta por parte del Estado como género literario.² En esta segunda etapa (desde 2006 al presente), la revista *Fierro* publica historietas como *El síndrome Guastavino* (Trillo y Varela, 2007-2008), que habla del sadismo y la perversión de un empleado público aparentemente inofensivo, que en realidad oculta un pasado sórdido pues fue testigo ocular de las acciones criminales de su padre, torturador durante la última dictadura militar; *Patria* (Reggiani y Kráneo, 2009) donde desde la ficción se pone en duda la versión oficial de la historia argentina creada a partir de fines del siglo XIX por las elites liberales; *Malandrás* (Santullo y Ginevra, 2010-2011) sobre el golpe de Estado de 1955, y *Tristeza* (Reggiani y Mosquito, 2010-2011), sobre un presente apocalíptico en el que se dan batalla dos grupos, los memoriosos y los que carecen de memoria colectiva.

2. En 2005 se lanzó el Programa Nacional de Investigación en Historieta y Humor Gráfico y en 2009 se aprobó por ley el Día de la Historieta, festejo fechado el 4 de septiembre, en honor a la primera publicación de *El eternauta* del año 1957. Además en 2009 *El eternauta* se incluyó como material de lectura en la escuela. Todas estas intervenciones del Estado en el campo de la historieta llevaron a sectores afines al kirchnerismo a usar la iconografía de la historieta de Oesterheld como herramienta de mitificación del presidente Kirchner.

Historietas x la identidad

En este mismo contexto se publican, a partir de 2011, algunas de las *Historietas x la identidad*, un proyecto de difusión para el que Abuelas de Plaza de Mayo convocó a guionistas y dibujantes. El objetivo era transformar en historieta los relatos del Archivo Biográfico Familiar, lanzado ya en 1998, que recopila grabaciones, fotos y otros materiales gráficos sobre los desaparecidos con el fin de ayudar a que los nietos nacidos en cautiverio y recuperados puedan reconstruir al menos en parte la historia de su familia biológica. *Historietas x la identidad* se entroncaba en otra serie de proyectos que la Asociación Abuelas ya había desarrollado en años anteriores (*Música x la identidad*, *Teatro x la identidad*, *Televisión x la identidad...*) y tenía como objetivo declarado “ampliar el alcance de las campañas hacia nuevos destinatarios y seguir promoviendo el acercamiento de más jóvenes con dudas, así como también buscar que la sociedad en su conjunto se involucre con la problemática y acompañe a estos jóvenes a encontrar su verdadero origen”.³ El propósito era entonces doble: idealmente que las historietas fueran leídas por aquellos nietos todavía no recuperados o, al menos, por alguien de su entorno social que pudiera alcanzarles el interrogante. En segundo lugar, concientizar a un mayor número de personas sobre las identidades robadas durante la dictadura.

Tras su publicación en la revista *Fierro*, las historietas fueron reproducidas por algunos medios digitales, expuestas en la muestra de cómics *Animate* también en 2011 y, desde principios de 2014, y a instancias del Programa de Historieta y Humor Gráfico de la Biblioteca Nacional, colgadas en la sala Lugones de dicha biblioteca y en la Plaza del lector que la antecede en forma de gigantografías. Si bien el volcado de las historias de desaparecidos al lenguaje más popular del cómic tanto como su exposición en el espacio común de una institución pública y de paso frecuente entre dos grandes avenidas porteñas podrían alentar la esperanza de que estas viñetas

3. Texto de difusión. Véase <http://hisxi.blogspot.com.ar/>.

tuvieran una visibilidad y difusión mayor, lo cierto es que nunca fueron lanzadas en forma masiva ni en periódicos ni en otros medios de comunicación gráficos, lo cual hace pensar más bien en una recepción moderada. En un correo personal (17 de marzo de 2014), Daniela Drucaroff, miembro del Archivo Biográfico Familiar entre 1998 y 2013, explica que no existen estadísticas acerca del impacto real de las viñetas como podrían ser el número de denuncias o de personas dispuestas a hacerse pruebas de sangre en vistas a determinar el ADN recibidas por Abuelas en aquel tiempo.

Habría que agregar que la revista *Fierro*, el medio de difusión original de las historietas, es un órgano progresista desde sus comienzos, en su segunda etapa incluso publicado por *Página/12*, un periódico pro-gubernamental que sustenta las políticas de memoria, de modo que cabe suponer que los lectores de la revista no son lectores desprevenidos que de pronto tropiezan con el tema de la mentira, del robo sistemático de personas, del terrorismo de Estado, sino lectores informados sobre estos temas. En consecuencia es dable sembrar la duda de que este medio sea el indicado a la hora de apelar a quienes están viviendo en un contexto que todavía oculta, niega o relativiza los crímenes de la dictadura.

Respecto del segundo de los objetivos postulados, a saber, concienciar al público en general, cabe expresar otra inquietud. Según se declara en el blog oficial de Abuelas, el proyecto estuvo pensado como una convocatoria no jerárquica, con mínimas consignas, amplia libertad de consecución y mucho diálogo entre artistas y familiares. Una de las autoras, Azul Blaseotto, escribe sobre su experiencia: “al ponerlos en imágenes los estamos imaginando, les damos forma, los conocemos. El lazo adquiere cuerpo entre quien relata, quien pone en imágenes y quien es imaginado” (2012: 8). La imagen es bella, pero en ese triángulo comunicante se ubican, más que un público amplio y ajeno, los relatores (familiares que buscan) y los productores (los artistas convocados), personas que de todos modos tienen con las víctimas un parentesco biológico o electivo y son en función de ello conscientes de la existencia de un problema identitario grave en el presente de los argentinos. ¿No se tratará entonces de un proyecto endogámico y tautológico hecho

por quienes y para quienes de por sí se sienten comprometidos o solidarizados con la causa de Abuelas?

En un ensayo reciente sobre la función de la memoria colectiva en sociedades con traumas históricos, Aleida Assmann se pregunta para qué y sobre todo cómo seguir hablando de memoria sin que esta resulte repetitiva, y responde estableciendo una distinción entre una memoria vinculada al “saber cognitivo” [*kognitives Wissen*] hecho de datos, fechas, informaciones y una vinculada al “saber afectivo”, es decir al conocimiento que se adquiere al poner los hechos en relación con la propia identidad [*Wissen mit Identitätsbezug*]. La historia del Holocausto –argumenta la autora– tiene relación con la fundación posterior del Estado de derecho, con las historias familiares, con una orientación ética que hace necesario un conocimiento más emotivo, esencialmente distinto al que exige la cultura general (2013: 71-72).

Las diferencias entre el trabajo de memoria –para usar el concepto de Elizabeth Jelin (2002)– en Alemania y Argentina son evidentes porque también lo son los atroces acontecimientos históricos y objetos de reflexión en cada caso. La memoria del Holocausto que se viene disputando en Alemania desde fines de los años 60 está en primer lugar en manos de los intelectuales alemanes, ya sean estos descendientes de victimarios o bien ciudadanos responsabilizados con la culpa cívica en términos de Karl Jaspers.⁴ En la transición democrática argentina, la cuestión de la culpa cívica, en cambio, había quedado trunca, por lo cual el trabajo de memoria tuvo que ser impulsado ante todo por las víctimas y sus deudos, lo que de por sí habilita una relación más íntima y afectiva con la pérdida de seres amados en manos del crimen organizado desde el Estado. Sin embargo, y esta vez en forma semejante al caso de la

4. El filósofo de la *Schuldfrage* sostenía que la culpa política es colectiva y atañe por ende a la sociedad en su conjunto: “en nuestra tradición como pueblo hay algo, poderoso y amenazante, que determina nuestra destrucción moral” (Cfr. Jaspers, 1998: 94). Todos los ciudadanos deberían responder por los crímenes que se cometieron en su nombre y por haber tolerado en su seno el régimen totalitario.

memoria del Holocausto, también en Argentina la memoria de la dictadura tiene que pasar lentamente a ser tarea de la sociedad en su conjunto si ha de sobrevivir a las generaciones vinculadas inmediatamente con las víctimas y, entonces, como sostiene Assmann, no bastará ya con conocer los hechos y estar bien informado. A pesar de la recuperación de la democracia y de la declaración de inconstitucionalidad de las leyes de amnistía que permiten hoy juzgar en todo el territorio argentino a los torturadores, apropiadores y genocidas, los crímenes de la dictadura seguirán proyectando su sombra en el presente y hacia el futuro hasta que, por un lado, cada uno de los hijos de desaparecidos que aún viven en la mentira conozcan su verdadera identidad y, por otro, hasta que esa pérdida infame en el interior de las diferentes familias que supone tener un pariente o un amigo desaparecido no se perciba como fractura del cuerpo social en su conjunto.

Al mismo tiempo, para que el dolor de la desaparición convoque a círculos cada vez más amplios de ciudadanos que hagan perdurar su eco más allá de la coyuntura inmediata, es fundamental que la memoria no se ritualice en expresiones redundantes desactivadas de cualquier componente provocador. Así sucede, por ejemplo, con las imágenes puramente deícticas, como tal vez lo sean ya las fotos de desaparecidos alineadas en carteles durante las manifestaciones o los avisos con imágenes de los desaparecidos buscados por sus familiares que publica el diario *Página/12*, que cada tanto deben renovar sus formatos y lenguajes. A nuestro modo de ver, con esto contribuyen los cómics en cuestión, ya que al recontextualizar dichas imágenes en el paradigma de la historieta, les devuelven la posibilidad de ser miradas en forma pausada y dilatada. La exploración de un código relativamente novedoso como la historieta, al menos en el ámbito nacional, con el fin de remitir a un trauma histórico que comenzó en el pasado y tiene consecuencias en el presente, escapa también a los discursos estatales de la memoria, a menudo enfáticos y reiterativos, utilizados para subrayar solamente el mandato de evitar el olvido.

En vistas de estas consideraciones, es imposible estudiar la eventual inserción social de las historietas, cuando falta su distribución popular en soportes de difusión masiva como periódicos o tebeos

y se carece por ende de cualquier estudio empírico al respecto. En cambio, está a nuestro alcance hacer un análisis intrínseco de las viñetas, sopesando las posibilidades de los relatos historietísticos para reactualizar el discurso sobre la memoria de los desaparecidos y sus hijos apropiados. En lo que sigue voy a analizar las estructuras lingüísticas e iconográficas que componen estas historietas y les permiten narrar su memoria mediante imágenes.

Procedimientos para una memoria identificatoria

Todas las historietas del proyecto de Abuelas tienen algunos rasgos en común: un formato breve de dos páginas que facilita una lectura ágil, el recurso del collage con fotos de los padres desaparecidos y de los familiares que buscan con el fin de generar una posible identificación. La información provista es escueta: fecha de nacimiento y profesión de los padres, filiación política, encuentro amoroso, embarazo, secuestro, posible lugar de cautiverio, fecha presumida de parto, etc. Respecto del encuadre del relato, casi todas utilizan un narrador en tercera persona que luego de introducir en forma heterodiegética a los personajes, cambia al uso de la segunda persona y se dirige al lector, con frases en función conativa del estilo: “Si tenés dudas sobre tu identidad, acercáte a Abuelas de Plaza de Mayo”. El paso de la tercera a la segunda persona del singular traza el puente entre una narración distanciada e impersonal a la narración cercana y personalizada, involucrando al lector en ese apelativo. Las técnicas, los procedimientos y el estilo son, en cambio, diversos en todas ellas. Unas se acercan a la estética de la fotonovela, algunas a la de la cartelera callejera, otras al discurso periodístico o policial. Algunas utilizan recursos cinematográficos para el montaje; otras, múltiples recursos retóricos y narrativos. Dibujo, acuarela, diseño computacional, letras de molde, diferentes grafías, documentos, recortes de diario, intervenciones fotográficas: toda la paleta de recursos historietísticos ha sido desplegada, no para remachar en la “memoria cognitiva”, sino para crear en el lector, incluso el incauto, una memoria del pasado reciente que lo involucre personalmente.

Interacción de dos códigos

Una de las características principales de la historieta es su doble lenguaje, la posibilidad de combinar códigos verbales e icónicos. La integración del lenguaje verbal, secuencial y narrativo, se une aquí al lenguaje icónico, puntual y descriptivo, haciendo que las imágenes cobren dinamismo y que las palabras se espacialicen. Laura Vázquez dice en un ensayo introductorio a la publicación de la primera historieta en la revista *Fierro*:

si imagen y palabra están entrelazadas como la historia y la memoria, las literaturas dibujadas parecen ser un medio ideal para evocar y registrar los hechos. Ahí donde la palabra ya no puede decir y se vuelve opaca, los dibujos revelan significados ocultos (2011: 33).

Por supuesto hay viñetas mudas en las que la narración se realiza exclusivamente con elementos gráficos e icónicos y la palabra retrocede, impotente. En la historieta de Pablo De Bella se relata por ejemplo el sueño recurrente, tanto efectivo como figurado, de encontrar al hermano. La historieta no tiene casi globos ni textos explicativos y sin embargo la composición, el encuadre y el enfoque consiguen seleccionar sentidos sin uso de códigos verbales.



"Marcos Solsona busca a un/a hermano/a" por Yavarete - Pablo De Bella (fragmento).

Pero la imagen no solo viene a rescatar a la palabra de su mudez como un código subsidiario. Puede darse el caso de que el lenguaje icónico tenga –como dice Román Gubern– “en relación con la realidad a la que reemplaza y representa, mayor concreción que el signo verbal, cuyos sonidos pueden evocar la imagen de un ser o de un objeto designado, pero no pueden ofrecerlo como presencia óptica y, por lo general, informativamente más completa” (1974: 56). Sin embargo, en el ejemplo de historieta que analizamos aquí ambos códigos funcionan en forma complementaria trabando diferentes y más complejas relaciones.

Según Roland Barthes “[t]oda imagen es polisémica, implica, subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados entre los cuales el lector puede elegir unos e ignorar otros” (1970: 131). Entre las relaciones que el texto puede mantener con la imagen el autor menciona el anclaje y el relevo. El anclaje se refiere a la selección y fijación de ciertos sentidos de la imagen por la palabra (aunque a veces el anclaje puede ser superfluo cuando la palabra tan solo redonda el sentido de la imagen icónica). El relevo, en cambio, remite a la función del lenguaje en la que texto e imagen se complementan, dicen algo más que lo que la imagen o la palabra podrían decir por sí mismas. De este modo, ambos códigos se superponen, se complementan o se excluyen; a veces la imagen es autónoma, otras veces la palabra genera un anclaje de sentido para transportar ciertas emociones.

Un ejemplo de superposición entre ambos códigos que refuerza el mensaje es la historieta de la familia Jeger con guion y dibujo de Carolina Butron y Martín Cossarini, en la cual la letra de molde de diferentes tamaños y en distintas direcciones (signos al derecho y otros al revés) hacen el texto casi incomprensible; los grabados que ilustran el cómic, abstractos y rudimentarios, apoyan por su parte la impresión de ilegibilidad y ambos materiales indican lo inefable de la historia que se cuenta. Claire Latxague sostiene incluso que esta disposición tipográfica:

... puede ser una referencia a las denuncias de los que colaboraron con la dictadura. También puede ser un juego con la idea de anonimato (...) para reactivar la curiosidad por el desciframiento más

complejo. Y al descifrar las letras, [los lectores] se dan cuenta de que el discurso está fragmentado, y esta es entonces la manera de representar una historia que está escrita de manera incompleta (la nacional y la personal), donde hay signos invertidos, elementos que no encajan. Algo que hay que reordenar, recomponer (correo personal del 11 de diciembre de 2014).



“Pablo Jeger busca a un/a hermano/a” por Carolina Bturon y Martín Cossarini (fragmento).

En la historieta de la familia Deria (con guion y dibujo de Lucas Nine) la imagen y el texto, en cambio, dicen cosas diferentes y se complementan en forma de contraposición. Mientras las imágenes muestran a la pareja desaparecida abocada al cuidado de la casa y la familia, en la cocina hogareña o en la plaza de juegos con la hija, es decir un mundo de sosiego íntimo y cotidiano; el texto —en función de relevo— relata en forma lacónica, y por ende más brutal, la historia de su lucha, su clandestinidad dado por sus apodos de militancia, la fecha de su secuestro y supuesta desaparición. Aquí la imagen no muestra lo inimaginable, sino el ámbito de lo familiar y conocido dentro del cual surge el terror.



“María Eva Deria busca un/ a hermano/a” por Lucas Nine.

Mientras tanto en la historieta sobre la familia Lanzilloto-Menna (con guion y dibujo de Matías Trillo) hay un contraste excluyente entre el diseño de letra elegido y el contenido de los textos, entre el dibujo y el guion, así como entre los dibujos entre sí. Sin embargo ambos registros se amplifican mutuamente. Lo terrible –una historia de desaparición, cautiverio y robo infantil– se narra con la letra ingenua propia del manuscrito de un escolar. Por su parte, la dimensión cromática, más expresionista que realista, junto a las ilustraciones simplificadas de un arcoíris, de pájaros y de flores, propias de un cuento para niños, se alterna con imágenes pesadillescas: hombres enmascarados, habitaciones oscuras, juguetes aterradores que adquieren vida y son la metáfora visual del aparato represivo y burocratizado de los centros clandestinos de detención y la tortura. Aquí las ilustraciones o la grafía elegida en lugar de suavizar lo contado profundizan lo siniestro.

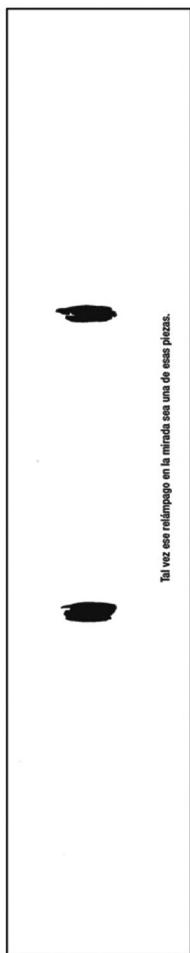


"Ramiro Menna Lanzillotto busca un/a hermano/a" por Matías Trillo (fragmentos).

Montaje

Otra de las características del cómic es la utilización de secuencias de viñetas que se adicionan yuxtaponen con distintas técnicas de montaje para hilvanar la narración haciendo uso de procesos de repetición y variación. Los encadenamientos más frecuentes son las apoyaturas textuales (es decir un texto aclaratorio dentro de la viñeta), los cartuchos (apoyaturas entre dos viñetas) y las modificaciones espaciales o temporales (especialmente el *flashback* para transportar al lector al pasado). Las *Historietas x la identidad* presentan además otros recursos potentes para evocar la “memoria identificatoria” como el fundido o las fusiones (que se conocen del cine), la elipsis y los cambios de punto de vista.

Un ejemplo de fundido se encuentra en la historieta de la familia Pastor con dibujo y guion de Max Aguirre y Enrique Pastor donde, en lugar de hablarse de hechos comprobables como de la profesión del padre o su militancia, se rescata en tono poético la calidad de su mirada que el hijo ha heredado y, según se especula, podría ser también un rasgo del hermano buscado. La posibilidad real de un encuentro es remota y por ahora solo factible en el terreno de la imaginación. Pero el montaje de dibujos mediante la abstracción de un rostro cuyos ojos se van simplificando se convierte al final en el perfil de dos seres humanos que se miran y reconocen en esa mirada, ya sean los dos hermanos enfrentados o el hermano que busca y el lector que comprende y sostiene esa búsqueda.



“Enrique Pastor busca a un/a hermano/a” por Max Aguirre (dibujos y guión) y Enrique Pastor (guión) (fragmento).

Según Gubern, la elipsis consiste en la “omisión de espacios o tiempos intermedios” así el “lector tiene que restituir el continuum narrativo al suplir mentalmente los vacíos entre viñetas consecutivas” (1974: 67). Estudiar las elipsis puede dar información sobre lo deliberadamente omitido, lo sugerido, lo implicado, las selecciones informativas, los saltos narrativos y es un recurso con frecuencia elegido para retratar la ausencia de los familiares que se buscan. Un montaje elíptico se encuentra por ejemplo en la historieta de la familia Caielli Aiub. Federico Reggiani (guion) y Ángel Mosquito (dibujo) relatan durante 10 viñetas el juego de tres primos en el campo de sus abuelos. Recién en la viñeta número 11 falta el tercero de los chicos y una apoyatura textual explica que ese niño fue desaparecido a los tres meses y que en realidad los primos nunca jugaron juntos. Se trata de una técnica de gran fuerza emotiva con la que ya el artista Gustavo Germano había experimentado en su célebre serie fotográfica “Ausencias” (en itinerancia desde el año 2007).



“Juan y Ramón buscan a su primo Claudio Néstor Caielli Aiub” por Federico Reggiani (guion) y Ángel Mosquito (dibujo) (fragmento).

La elipsis es también, para ciertos autores, no un recurso narrativo casual, sino un elemento constructivo connatural a la historieta. Benoît Peeters escribe que la elipsis surge en el espacio en blanco de las finas líneas que separan las viñetas y que le dan al género un aspecto fragmentario y “desequilibrado” (2003: 28). Según el autor las viñetas están encabalgadas las unas con las otras y

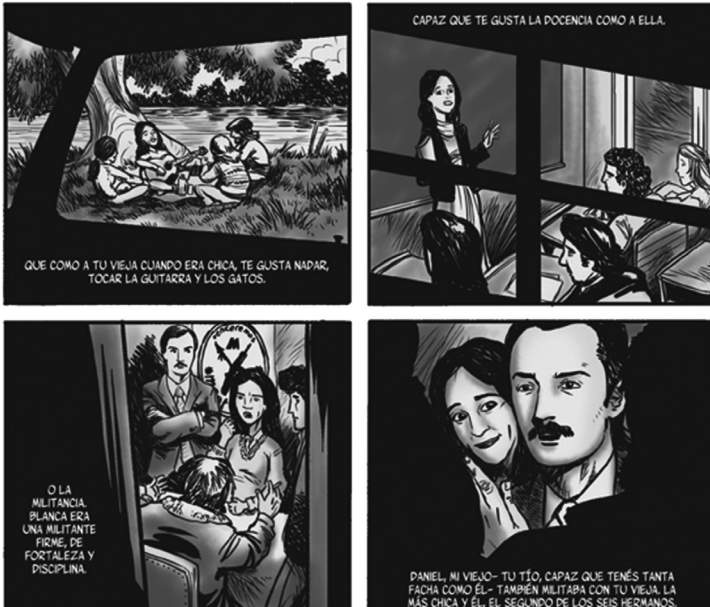
contienen cada una un recuerdo de la anterior y un anticipo de la siguiente, lo que produce en la lectura una suerte de “efecto dominó” (2003: 37). Los contrastes y las complementariedades entre cada una de las imágenes apelan a la imaginación del lector, quien debe, en cada caso, recordar el contenido de la viñeta precedente para comprender el sentido de la posterior. Para salvar dicho hiato y recrear una continuidad narrativa el lector tiene que inventar a veces incluso “viñetas fantasmas o virtuales” (2003: 38). Se trata de imágenes que, sin estar presentes en la historieta, se crean como huella mental en la imaginación del lector. A partir del recuerdo de otras viñetas ya conocidas el lector completaría los intervalos entre recuadros para que el argumento fluya. En la historieta de Reggiani y Mosquito lo que no se narra y pide ser completado por el lector con imágenes de su propia imaginación es el largo lapso de tiempo que discurre entre la historia relatada de la infancia y el presente de la enunciación, un espacio de tiempo dominado por largos años de ausencia, añoranza y también incluso lagunas de memoria.

Sobre el punto de vista en las historietas dicen Luis Gasca y Román Gubern:

Basados en la imagen icónica, los dibujos de los cómics implican decisivamente al sentido de la visión [...] porque las imágenes impresas representan un campo óptico desde un determinado [...] emplazamiento físico que en ocasiones puede llegar a coincidir con el punto de vista de un personaje de la ficción (1991: 672).

La historieta de Martí Angerosa que busca a su primo Pedro, con guion de Rodolfo Santullo y dibujos de Marcos Vergara, está narrada desde tal visión subjetiva. Cada una de las escenas de la historia de los padres desaparecidos es observada desde un punto de vista que aquí no se corresponde con el de ningún personaje, sino con el de alguien que permanece en el espacio en *off* de la historieta. En este caso, además, no se trata de una perspectiva ocasional sino que es la que domina el conjunto icónico-narrativo del cómic. ¿Pero quién es aquí el agente de la trama narrativa que observa de

modo voyerista el relato en imágenes? ¿Acaso el autor del cómic o más bien el hermano que busca? Tal vez se trate del lector mismo que por medio del punto de vista que le ofrece el dibujante espía la historia y se apropia de un relato ajeno. Una interpretación más drástica sería pensar el espacio en *off* habitado por los secuestradores que observan a la pareja desde cierta distancia antes de su apresamiento. En ese caso el lector está obligado a asumir su perspectiva, de modo que la historieta podría estar señalando la culpa cívica colectiva de la sociedad argentina que se negó a diagnosticar lo que estaba sucediendo y se quedó observando los crímenes, enmudecida y pasiva.



“Martí Angerosa busca a su primo Pedro” por Rodolfo Santullo (guión) y Marcos Vergara (dibujo) (fragmento).

Figuras del lenguaje

Sinécdoco y símbolo icónico

Un ejemplo de sinécdoco se encuentra en un *pars pro toto*, donde el encuentro de las manos infantiles y las adultas está en lugar del abrazo en que madre e hijo fueron separados. Un ejemplo de iconicidad simbólica lo vemos en el caso de la historieta de la familia Fresneda (por Paula Peltrín) en la que el dibujo de una Abuela de Plaza de Mayo abre la boca en un grito que recuerda a la célebre pintura de Munch, mientras que otra empuña el brazo como en el “Guernica” de Picasso. De esta manera se narra en forma concisa y sintética toda la tragicidad de su búsqueda haciendo uso de íconos reconocibles.⁵ Muy frecuente es el signo icónico que conserva una gran semejanza con el mundo denotado, como recuerda Umberto Eco, no porque posea las propiedades del objeto representado sino porque “construye un modelo de relaciones entre fenómenos gráficos homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer y recordar al objeto” (1972: 37). En nuestro entorno cultural, al menos, el dibujo de una venda sobre los ojos, de armas largas y de un coche Ford Falcon como aparecen en la historieta de Tupac y Fidel Puggioni tiene un gran nivel de iconicidad, es decir, son imágenes altamente representativas del imaginario asociado a la dictadura.

5. Otro símbolo de este tipo que funciona intertextualmente es, en la historieta de la familia Fresneda, el dibujo de una persona estirando los brazos hacia los globos rojos que remite a la niña con corazón del graffiti de Banksy que el artista subtítulo con la leyenda “siempre hay esperanza”.



“Tupac y Fidel Puggioni buscan un/a hermano/a” (guión y dibujo de Tupac y Fidel Puggioni) (fragmentos).



“Juan Martín y Ramiro Fresneda buscan un/a hermano/a” por Paula Peltrín (fragmento).

Metonimias y metáforas

Ya se mencionó más arriba que en las viñetas las palabras se espacializan (se hacen concretas) y la imagen se temporaliza (se transforma en acción). A menudo esta conversión se consigue gracias

al uso de metáforas visualizadas como en el caso del armario en la historieta de Ignacio Noé, de donde la abuela rescata a uno de los nietos tras el secuestro de los padres y que es también término de comparación de la búsqueda del hermano en el mundo privado, cerrado al acceso, imposible.



“Santiago Nicola busca un/a hermano/a” por Ignacio Noé (fragmento).

Mientras tanto, en la ya citada historieta de Trillo, el uso de una metonimia gráfica a partir de la estrella del ERP sufre una metamorfosis alusiva. El símbolo se desplaza a lo largo de la historieta para connotar primero la felicidad del núcleo familiar y más tarde reaparecer como señuelo o guía al estilo de la tradición católica en la ventana del cautiverio donde la madre da a luz a su hijo. El hijo desaparecido queda asociado así con el niño Jesús y sus padres santos. Esta idealización de los protagonistas de las historietas (y de la historia) va en detrimento de un tratamiento crítico del tema de la resistencia armada. Es decir, se acusa, desde luego, a los represores, pero no se pone al desnudo la progresiva militarización y la falta de una discusión, en el seno de las agrupaciones guerrilleras, sobre el proyecto político de los reprimidos.⁶ Por otro lado puede bien no ser este el lugar indicado para plantear una discusión sobre la militancia armada cuando lo que debe ponerse de relieve es la búsqueda de los nietos, sobrinos y hermanos desaparecidos. Probablemente incluso se trate de una forma algo hiperbolizada de narrar los hechos a los más chicos, es decir a los hijos de los hijos, más que una versión historiográfica fiel a los hechos en todos sus aspectos; aunque el posible destinatario infantil tampoco justificaría el carácter por momentos mitificado de la fábula que adquieren algunas de las historietas.

6. Lo cual condujo además a su aislamiento respecto de la sociedad y a su debilitamiento interno, según la crítica que plantea Pilar Calveiro en su libro *Política y/o violencia* (2005: 92-95).



...cuando el macabro aparato represivo montado por la dictadura hizo desaparecer a su mamá, a su papá, al hermano que esperaba, también a sus tíos Tina y Carlos, junto a



"Ramiro Menna Lanzillotto busca un/a hermano/a" por Matías Trillo (fragmentos).

Puesta en página

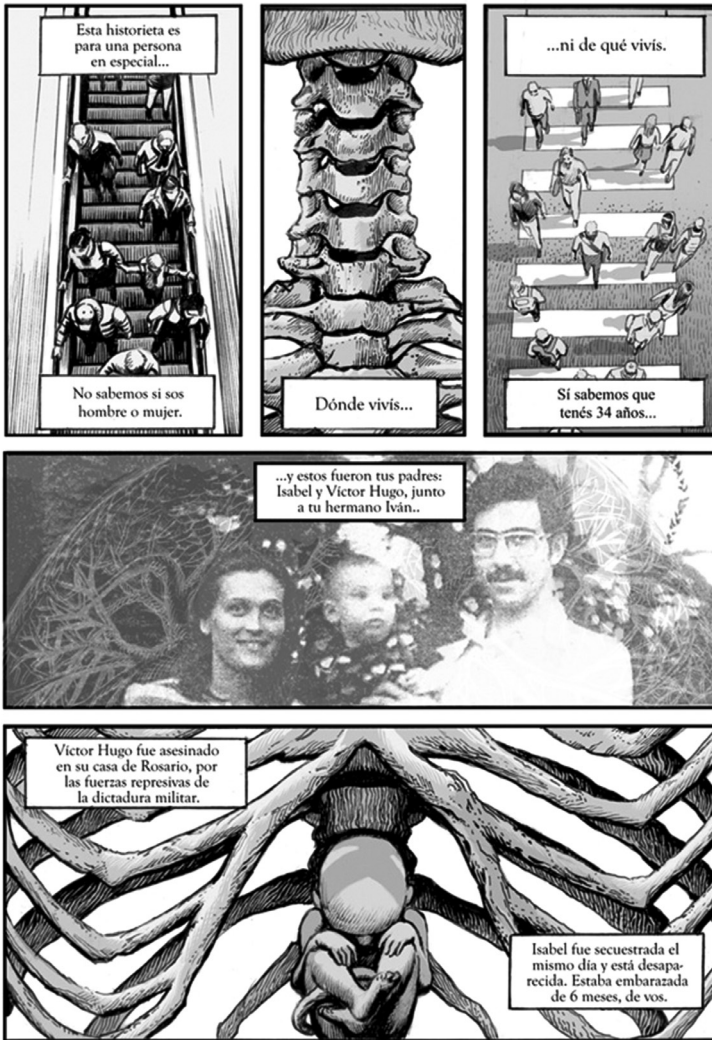
La puesta en página, es decir, la composición de los elementos en la lámina, también es un recurso constructivo. La historieta de Marcelo y María Cristina Zalazar (guion y dibujo de Esteban Cánepa) está concebida a partir de la estética del puzzle y llevada consecuentemente a cabo hasta el final en cada viñeta. El autor llama así la atención sobre el carácter de rompecabezas que tiene la memoria que, lo mismo que la página de la historieta, está formada por unidades arquitectónicas fragmentarias, desordenadas y solo difícilmente combinables entre sí. La memoria, como el puzzle, consta de pocas piezas informativas y se debate en el rearmado de un todo, en este caso, el cuerpo familiar tras la catástrofe.



"Marcelo y María Cristina Zalazar buscan a un/a hermano/a" por Esteban Cánepa (fragmentos).

Otra puesta en página muy lograda es la de la historieta de Iván Fina Carlucci por Salvador Sanz, que está construida a partir de un montaje orgánico de viñetas. La lámina dispone en forma simétrica el esqueleto de un individuo de un lado en el que anida un feto y un

árbol genealógico del otro en cuyos nudos se destaca un corazón. Vértebras y ramas conforman un entramado armónico como si indicaran que la identidad individual no puede entenderse sin su adscripción al colectivo. Por otro lado tres viñetas superiores construyen por sí mismas otro eje sintagmático de estructura plástica armónica. A la izquierda, una escalera mecánica, a la derecha las cebras de un cruce peatonal y en el medio las vértebras cervicales de un NN. Las tres imágenes apelan al campo semántico del anonimato. Mientras que el esqueleto se asocia con la incertidumbre del paradero del cadáver del desaparecido, las imágenes de la vía pública indican que el hermano o hermana esta de algún modo igualmente desaparecido en la multitud.



Epígrafe "Iván Fina Carlucci busca un/a hermano/a" por Salvador Sanz (fragmento).

Intermedialidad

El uso de fotos en las historietas puede llevar a que estas sean valoradas solamente por la exhaustividad en la reproducción de una realidad. En este sentido, algunos trabajos dependen excesivamente del apoyo fotográfico con el imperativo de generar autenticidad. Otros, en cambio, no se limitan a ser la trasposición de una fotografía convencional o a organizar las fotos como si fueran meras unidades de montaje de una fotonovela, sino que hacen de ellas un uso narrativo innovador. De hecho, a diferencia del cine o de la fotografía, el cómic tiene la posibilidad de combinar signos icónicos con signos abstractos, y en esta intermedialidad basa su riqueza expresiva. Según el modo en que se engargen ambos elementos, las historietas se alejan de la exigencia denotativa de referentes “reales” para acercarse a aspectos connotativos propios del relato ficcional.

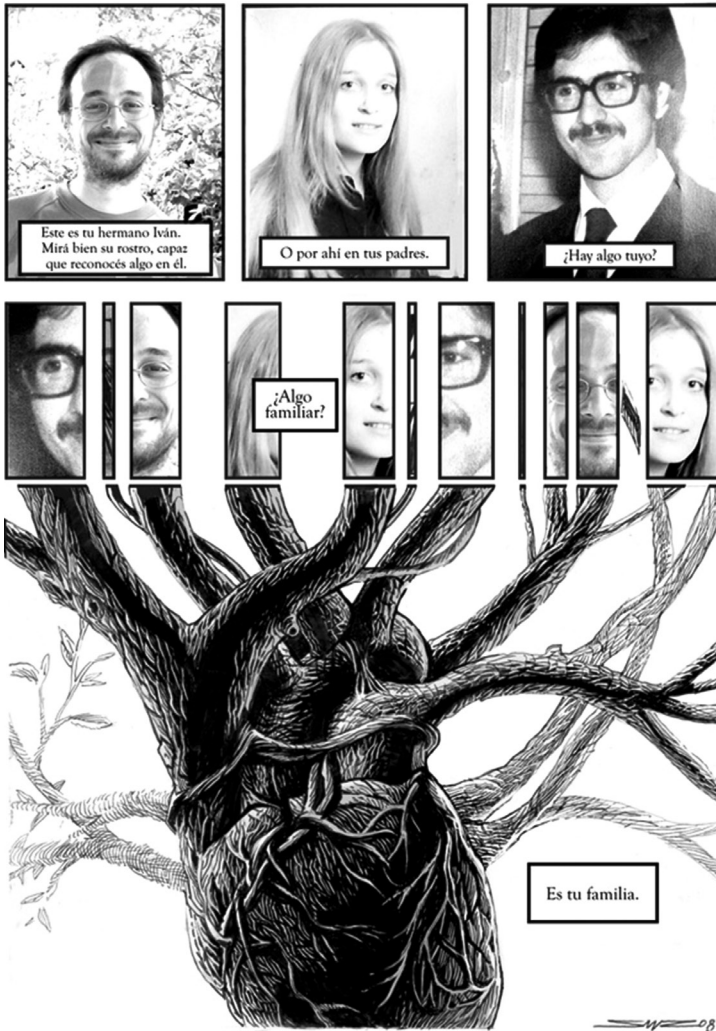
Uno de los recursos consiste en disponer reproducciones fotográficas junto con imágenes dibujadas del motivo fotográfico. Es decir, no se pasa directamente de una foto a la imagen dibujada, sino que es un diseño con técnicas del dibujo que remite a la foto. En consecuencia, la impresión realista de las imágenes se devela como engañosa. En las historietas de Adriana Metz y Enrique Pastor, la copia de la realidad por la foto y la foto reproducida en forma artificial por el dibujo se confunden de tal modo que el límite entre realidad y ficción se desvanece. Los hechos solo se pueden reconstruir en forma medialmente construida por la imaginación o el arte, es decir ficcional.



“Adriana Metz busca a su hermano” por Lantaro Fiszman (fragmentos).

Otro recurso interesante de intermedialidad fotográfica no naturalista es el montaje analítico de fotos. Si el cómic transforma tiempo en espacio y espacio en tiempo, a diferencia del cine, la representación estática sobre el papel permite al lector intervenir en el tiempo de lectura (Cfr. García Córdoba, 1983: 115). La ya citada historieta de la familia Fina Carlucci (con guion y dibujo de Salvador Sanz) remata con un montaje analítico de las fotos de los padres y del hermano que se descomponen en detalles expresivos, con lo cual se invita al lector a que se detenga, se demore y se concentre en los rostros. La deconstrucción de las fotos lo invita a recontextualizarlas mediante operaciones de corte y ensamblaje,

con lo cual las viñetas obtienen nuevamente un carácter temporal en la imaginación.



“Iván Fina Carlucci busca un/a hermano/a” por Salvador Sanz (fragmento).

Conclusiones

El cómic, como la canción popular, los guiones radiofónicos o cinematográficos, es un género narrativo que se mueve en los márgenes de la literatura. La desaparición de personas y el robo de identidades son temas en el margen de la representación. Tal vez allí radique la pertinencia de explorar, por este medio, nuevos lenguajes con los cuales dar forma a un dolor que no puede ser pronunciado de una vez y para siempre y que tiene que ser actualizado una y otra vez para apelar a las nuevas generaciones. El cómic dibujado, tal como lo presentan las *Historietas x la identidad*, combinado con el uso creativo del texto y artesanal de la foto, admite una variedad de libres representaciones icónicas, sugerencias y connotaciones que bien pueden cumplir con dicho objetivo.

Así, estos trabajos apuntan a la transformación de la memoria en historieta con dos fines: en primer lugar contribuyen a construir, por medio de diferentes recursos historietísticos, una memoria para los hermanos buscados, a quienes les fueron robados sus padres, su propia identidad y cualquier recuerdo de su familia biológica. También funcionan, gracias a la interrelación de distintos códigos y medios, como ayuda memoria emocional para que el lector establezca una “memoria identificatoria” con el pasado reciente. En segundo lugar, las *Historietas x la identidad* son una forma de historiar la memoria. Es decir, ocupan la memoria colectiva con historias particulares, narradas con recursos lacónicos y de alta iconicidad, que les otorgan mejores condiciones para exponer las vicisitudes de los hechos históricos. Las intermediaciones de texto e ilustración que permite el cómic podrían, por último, ser un vehículo productivo y de progresiva consolidación para actualizar los discursos de la memoria en Argentina.

Bibliografía

- Assmann, Aleida. *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*. Munich: Beck, 2013.
- Barthes, Roland. “Retórica de la imagen”, en AA.VV., *La semiología*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 131-132.

- Blaseotto, Azul Martina. “Historietizar la ausencia. La historieta documental y la búsqueda de justicia frente al terrorismo de Estado en el caso de Abuelas de Plaza de Mayo”, en Segundo Congreso Internacional Viñetas Serias: narrativas gráficas: lenguajes entre el arte y el mercado. Buenos Aires, Argentina, 26 al 28 de septiembre de 2012, Biblioteca Nacional, disponible en <http://www.vinetasserias.com.ar/actas2012.html>.
- Blog oficial de *Historietas x la identidad*, disponible en <http://hisxi.blogspot.com.ar/>.
- Boltanski, Luc. “La constitution du champ de la bande dessinée”, en *Actes de la recherche en sciences sociales* 1, enero 1975, pp. 37-59.
- Calveiro, Pilar. *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, Buenos Aires: Norma, 2005.
- Eco, Umberto. “Semiología de los mensajes visuales”, en AA.VV., *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- García Córdoba, Clemente. *Los cómics. Dibujar con la imagen y la palabra*, Barcelona: Humanitas, 1983.
- Gasca, Luis y Román Gubern. *El discurso del cómic*, Madrid: Cátedra, 1991.
- Groensteen, Thierry. *Un objet culturel non identifié*, Angulema: Éditions de l’An 2, 2006.
- Gubern, Román. *Literatura de la imagen*. Barcelona: Salvat, 1974.
- Jaspers, Karl. *El problema de la culpa*, Barcelona: Paidós, 1998, Trad. de Román Gutiérrez.
- Jureit, Ulrike y Christian Schneider. *Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2010.
- Peeters, Benoît. *Lire la bande dessinée*, París: Flammarion, 2003.
- Vázquez, Laura. “Fotos, viñetas, identidad”, en *Fierro* 55, 2011, p. 33.
- Welzer, Harald y Dana Giesecke. *Das Menschenmögliche. Zur Renovierung der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburgo: Körber-Stiftung, 2012.

Entre la memoria y la imaginación: la politización de la niñez y la conciencia cinematográfica en *Infancia clandestina*

Geoffrey Maguire



“**T**odos están presos ahora, por culpa del niño que apenas sabía hablar”, explica la joven protagonista de *La casa de los conejos* de Laura Alcoba, después de escuchar una historia en la que el bebé de dos militantes montoneros reveló sin querer el lugar del *embute*¹ de sus padres:

Pero mi caso, claro, es totalmente diferente. Yo ya soy grande, tengo siete años pero todo el mundo dice que hablo y razono como una persona mayor. Los hace reír que sepa el nombre de Firmenich, [...] e incluso la letra de la marcha de la Juventud Peronista. A mí ya me explicaron todo. Yo he comprendido y voy a obedecer (2008: 18).

La subjetividad de la niña en la novela depende de su asimilación del lenguaje y del protocolo de la militancia. Su vida cotidiana revela así una interacción problemática entre la acción política de la generación de los padres y la posición precaria que la niña ocupa en los márgenes de un espacio familiar altamente politizado. Además, la protagonista semiautobiográfica de Alcoba interroga de manera

1. El término “embute” proviene de la jerga de la militancia de los 70 y significa escondite. En una casa operativa, el embute podía ocultar material de propaganda, armas, municiones, etc.

perspicaz la idea tradicional de los niños como “receptores dependientes y pasivos de las acciones de adultos” (Lee, 2001: 8)² y de la niñez como “una categoría cuya importancia radica principalmente en lo que nos puede revelar sobre la vida adulta” (James, 2009: 35). Si bien Henry Jenkins sostiene por su parte que –convencionalmente– “nos imaginamos que los niños son no combatientes a quienes hay que proteger de las crudas realidades del mundo exterior” (1998: 2), algunas obras recientes, como la de Alcoba, han empezado a destacar el alcance y la intensidad de la politización del espacio infantil durante los años de la dictadura en Argentina. Junto con una generación emergente de escritores y cineastas, Alcoba nos obliga así no solo a reexaminar las consecuencias contemporáneas de tales incursiones de la represión en la vida doméstica y familiar, sino también a reconsiderar nuestro entendimiento de la infancia y, por consiguiente, la relación que mantiene actualmente la niñez con lo político.

A fines de siglo, Jenkins observó que “hasta hace poco, los estudios culturales han dicho poco sobre la política del niño” (1998: 2), considerando la niñez como carente de agencia política. No obstante, a lo largo de la última década, tanto el cine argentino como el latinoamericano en general han empezado a centrar la atención en el protagonista infantil como una manera de interrogar una amplia gama de preocupaciones sociales y políticas: aquí, los ejemplos más pertinentes serían la representación de la violencia estatal en películas tales como *Kamchatka* de Marcelo Piñeyro (Argentina, 2002), *Machuca* de Andrés Wood (Chile, 2004) y *O ano em que meus pais saíram de férias* de Cao Hamburger (Brasil, 2004). Unos treinta años después de los acontecimientos relatados, estos directores recurren a la creatividad y al ingenio de la mirada infantil no solo para reclamar una época decididamente formativa para la sociedad actual, sino también para matizar las representaciones culturales dominantes de dichos pasados. Tal como afirma Karen Lury en *The Child in Film*:

2. Todas las traducciones de inglés a castellano son mías.

Las cualidades de la niñez desafían tanto el contenido del pasado —lo que se vio, lo que pasó y cuándo pasó— como el marco interpretativo por el cual se analizan estos acontecimientos: es decir, cuestionan las convenciones que dictan cómo se debe narrar la “historia”, y los criterios que determinan qué acontecimientos serán importantes en el futuro y deben entonces incluirse en ese relato (2010: 110).

Este artículo se propone entonces abordar la narración infantil de la historia y el proceso de politización de la niñez en *Infancia clandestina* (2011) de Benjamín Ávila. Si bien Rita de Grandis mantiene que los tres ejemplos anteriormente mencionados “favorecen una interpretación moralizadora y universalizante de los sucesos traumáticos en lugar de un tratamiento más histórico y complejo de las consecuencias” (2011: 250), este artículo sostiene que la agencia atribuida al joven protagonista de *Infancia clandestina* permite una lectura significativamente más historizada y politizada de dicho pasado. De este modo, el término “agencia” será entendido según Allison James como el proceso por el cual “un niño participa activamente en relaciones y actividades sociales de toda clase, y está posicionado antes que nada como un actor *social*” que “interactúa con otras personas y, al hacer eso, hace que las cosas ocurran así, contribuyendo a procesos más grandes de reproducción social y cultural” (2009: 38, 41). Así pues, el presente trabajo considerará los procesos innovadores de rehistorización y repolitización que se llevan a cabo por la agencia y la perspectiva del joven protagonista en *Infancia clandestina*.

Por último, al establecer un paralelo entre las cualidades subjetivas e intuitivas de la mirada del niño y los aspectos estéticos de la película en sí misma, se sostendrá que el cine —y sobre todo las técnicas cinematográficas utilizadas por Ávila en los tres episodios animados de *Infancia clandestina*— es un medio sumamente eficaz para representar los procesos de la memoria y, más específicamente, la creatividad inherente de toda narración posmemorial del pasado.³ A

3. Hirsch define la ‘posmemoria’ en *The Generation of Postmemory* como “una forma particular y poderosa de la memoria precisamente porque su conexión

través de los ojos de Juan,⁴ de doce años de edad, hijo de padres montoneros de alto rango, Ávila desestabiliza las interpretaciones cinematográficas convencionales y restrictivas del protagonista infantil dentro de estudios recientes en el Cono Sur. Al celebrar el potencial narrativo de su imaginación, Ávila nos anima así a ir más allá de un entendimiento de la mediación y la fragmentación de la mirada del niño como representativa de las fallas de la memoria al construir una experiencia “auténtica” del pasado. En tal sentido, es Juan quien se convierte en el actor principal creativo en la transmisión de estas memorias culturales, y la película entonces no solo exige una comprensión mayor del período y sus representaciones, sino que también ofrece al joven protagonista una agencia política y social más potente de la que se le atribuiría convencionalmente al ámbito infantil.

Hijos guerrilleros

En su estudio sobre la militancia de los setenta en Argentina, Paul H. Lewis sostiene:

ser un revolucionario presupone un compromiso total: un sacrificio completo de la vida privada por la causa. Los amigos, los familiares, el trabajo, todo tenía que ser prescindible. [...] Liberar la Nación fue una causa gloriosa que merecía correr todo riesgo (2002: 33).

De la misma manera, a lo largo de *Infancia clandestina*, cuando el chico va a la escuela o juega con amigos, su posición vulnerable

con el objeto o la fuente está mediada no por el recuerdo sino por la creación y la imaginación” (2012: 22).

4. Durante la mayor parte de la película, y siempre en las escenas fuera de la casa familiar, se refieren a Juan como Ernesto, su nombre de guerra. Se revela durante la película que su nombre verdadero, Juan, proviene de Juan Domingo Perón y Ernesto de Ernesto “Che” Guevara.

como hijo de militantes activos lo pone en un estado de peligro constante, privándole así de cualquier sensación de normalidad en su vida cotidiana. Si bien la narrativa está interrumpida por episodios generalmente relacionados con una infancia feliz –un emotivo baile con su novia durante su fiesta de cumpleaños, por ejemplo, o un picnic tranquilo en un parque del barrio– estas escenas no dan la impresión de una niñez convencional y fuera de peligro: por el contrario, estos episodios esporádicos solo sirven de contrapunto para recalcar la pérdida total de seguridad en la vida marcadamente adulta que Juan ahora tiene que llevar. Las exigencias de la militancia, y en este caso la militancia monotonera, eran muchas y, como bien demuestra la película, presupusieron otra concepción de familia y responsabilidad personal dentro del contexto de compromiso ideológico. “Militar en esa época era algo de todos los días, no era un momento”, explica el director en una entrevista con *Página/12*: “Era un estado constante, trabajar, estudiar, hablar, tomar el colectivo, todo tenía que ver con una manera de ver la vida y ejecutarla, porque había una fe total de que lo que estaban haciendo era realmente cambiar el mundo” (Torres, 2012). En su estudio crítico, *Sobre la violencia revolucionaria*, Hugo Vezzetti también comenta este aspecto de la ideología monotonera, centrándose en

la configuración subjetiva y moral que funda una comunidad de guerreros: la “confraternidad del peligro”, la experiencia de un éxtasis en el que se pierde el yo en la unión con los camaradas, los lazos primarios de lealtad, en fin, la capacidad del sacrificio personal que vence la muerte individual en la donación a la vida del grupo (2009: 132).

Infancia clandestina aporta un conocimiento particularmente innovador sobre la “configuración subjetiva y moral” de este compromiso, y propone una representación más realista de las consecuencias domésticas de tal militancia, lo que no sucede en otras películas que tratan los mismos temas que, según Julia Tuñón y Tzvi Tal, “represent[an] un pasado de ‘buenos y malos’ primando

una visión idílica y despolitizada de la sociedad” (2007: 666).⁵ Muy por el contrario, una y otra vez en *Infancia clandestina*, mientras los padres se centran en planear estrategias, repartir armas y municiones y organizar material de propaganda, es Juan quien tiene que cuidar, dar de comer y –durante los episodios más violentos de la película– proteger a su hermana menor.

Kamchatka suscitó críticas por su reticencia a expresar el verdadero impacto de la militancia montonera en la unidad familiar y por tratar la militancia de forma idealizada y deshistorizada, por lo cual “[p]or momentos puede parecer que la visión que tiene el film de aquellos años es quizás excesivamente idílica” (Monteagudo, 2002). Ávila, sin embargo, ofrece una imagen considerablemente más compleja de este compromiso político. A diferencia de la “tibia militancia política” (Tuñón y Tal, 2007: 666) de *Kamchatka*, que “infantiliza la memoria y despolitiza la historia” (666), Ávila representa la represión de la época de manera más explícita, enfatizando la especificidad histórica y la intensidad de la violencia desde el principio mismo de la película, con fechas concretas y acontecimientos históricos superpuestos a la escena inicial. Cuando este primer episodio alcanza su punto más violento con el tiroteo del padre desde un coche, la película cambia la narración realista por cuadros animados de historieta, y observamos al niño y su padre tirados en el suelo, mientras orina fluye del primero y sangre del segundo. La importancia estética de estos episodios animados se discutirá más adelante. Cabe destacar aquí no obstante que los colores fuertes del amarillo (orina) y del rojo (sangre) –contrapuestos al blanco y negro de las historietas– se convierten respectivamente en motivos del miedo creciente de Juan y de la violencia y el dolor que caracterizan el legado intergeneracional traumático entre padre e hijo. En su libro fundacional *The Generation of Postmemory*, Marianne Hirsch recurre a una metáfora parecida a la de Ávila, cuando sostiene que en las narrativas posmemoriales “la pérdida de la familia, del hogar, de la sensa-

5. En su artículo, Tuñón y Tal analizan tres películas: *Kamchatka*, *Machuca* y *O ano em que meus pais saíram de férias*.

ción de pertenencia y seguridad en el mundo ‘sangra’ [‘bleeds’] desde una generación hasta la siguiente” (2012: 34). Así, aunque estos dos colores luego se repitan durante las escenas más violentas de la película, es aquí, en este episodio inicial, con las fechas importantes de la dictadura militar superpuestas a la imagen de los dos fluidos mezclándose en la vereda, donde se establece el núcleo problemático de *Infancia clandestina*. Dentro de un escenario innegablemente argentino, con alusiones a Perón y un Ford Falcon, Juan, aterrorizado y habiendo perdido toda “sensación de pertenencia y de seguridad en el mundo”, ahora tiene que sortear la historia que “sangra” desde la generación de su padre, asumiendo un legado problemático que es, tal como demuestra la película, el resultado directo del compromiso inquebrantable de sus padres con la militancia montonera.

En una de las primeras escenas de la película, cuando Juan pelea con un compañero después de negarse a alzar la bandera en el patio de la escuela, queda de manifiesto hasta qué punto el mundo adulto de la militancia ha penetrado la vida del chico. Habiendo sido acusado por su compañero de no saber “cómo ser patriota”, Juan explica a su tío las razones por las cuales se negó a alzar la bandera: “Tiene el sol. Es la bandera de guerra, la que usan los milicos. [...] [T]endrían que tener la que no es de guerra, la que es solo celeste y blanca”. Esta escena muestra claramente la integración del chico en el lenguaje de la militancia, y el diálogo subsiguiente entre Juan y su tío indica una asimilación aún más grande de la ideología montonera en la vida del sobrino. Una vez resuelta la situación en la oficina de la directora de la escuela, ambos adoptan en privado una manera de hablar altamente formal (aunque teñida de humor), recordando al espectador las conversaciones oficiales entre el padre de Juan y sus compañeros subordinados:

Tío Beto: ¿Y vos cómo te llamás en la escuela?

Juan: Ernesto.

TB: ¿Y entonces?

J: Sí, tenés razón.

TB: ¿Cómo dijo?

J: Tenés razón.

TB: ¿Cómo dijo, soldado?

J [en posición de firmes]: ¡Tiene razón, mi coronel!

TB: Y ahora a lustrar.

La fuerte influencia de la militancia en la vida de Juan se hace evidente también en la escena siguiente, cuando la película hace un corte a un primer plano del niño puliendo los zapatos: es decir, no se trata de una violación insignificante de la esfera doméstica, sino más bien de una infiltración completa del espacio que ocupa el niño, complicando toda relación social que él trata de fomentar.

Así, la película crea un ambiente convincente de una exposición normalizada y cotidiana a la violencia de la época. Significativamente, la oposición a tal militancia alcanza su punto más explícito a través de la figura de la abuela, Amalia.⁶ Al llegar a la casa operativa, con los ojos vendados,⁷ para celebrar el cumpleaños de Juan, la abuela critica fuertemente a su hija por haber vuelto a la Argentina en un momento tan precario, y ruega a ambos padres que la dejen cuidar de los niños. “¿A vos te parece normal que un chico tiene el nombre de no sé quién, un cumpleaños en no sé qué fecha, de no se sabe quién?”, argumenta la abuela. “Pobre pollito, esto no es normal. ¡Tus hijos no son guerrilleros, *no son guerrilleros!*”. Si bien es cierto que la película ofrece esporádicamente una imagen bastante favorable de los montoneros, sobre todo desde el punto de vista estructural por la fuerte camaradería entre los compañeros y una

6. Cabe destacar que el personaje de la abuela representa *otra* postura hacia la represión de la época, “del ‘no te metás’ y también del genuino miedo” (Ávila cit. Ranzani, 2012). Como afirma Aguilar, “Aunque Amalia tenga razón, hay toda una dimensión que su discurso no afecta: el de la fe en la revolución. [...] Por eso es menos importante que Amalia tenga razón que el hecho de que tiene *miedo*” (2013: 24-25).

7. El proceso de vendar los ojos forma parte del protocolo montonero, empleado para evitar que los militantes supieran la localización de las casas operativas.

jerarquía metódica y bien definida, la figura de la abuela en esta “escena troncal” (Ávila cit. Ranzani, 2012) logra vocalizar inequívocamente el impacto de esta militancia en la vida de los hijos de militantes. *Infancia clandestina* representa entonces uno de los ejemplos más recientes de la esfera cultural en Argentina que repolitiza la experiencia y las acciones militantes de la generación anterior, retratando a los padres de manera más compleja que anteriores representaciones de la figura del guerrillero: es decir, representándolos como militantes bien organizados y armados, capaces de ataques paramilitares muy eficaces. Además, dentro del contexto de represión dictatorial, la película también demuestra de manera significativa y emotiva el peligro doméstico que tuvieron que enfrentar los familiares de estos militantes durante la clandestinidad.

No obstante, cabe destacar que aunque la película critica ciertos aspectos de la militancia de la generación de los padres, no cuestiona las decisiones políticas fundamentales en sí sino el compromiso con la militancia *a pesar de* las consecuencias negativas para Juan y su hermana. Ávila ha defendido la posición política de sus padres en varias ocasiones, sosteniendo que “[o]bviamente, visto desde el hoy hay una sensación de ingenuidad, pero porque sabemos que se aniquiló toda esa idea” (Torres, 2012) y, en otro contexto, que “la militancia no es sinónimo de muerte sino sinónimo de crear” (Ranzani, 2012). Por lo tanto, la pérdida de seguridad que Juan experimenta en *Infancia clandestina* es representativa, en un sentido más amplio, de un conflicto generacional sobre el legado y la transmisión de la memoria cultural de tal militancia. Como bien señala Ana Ros en su estudio sobre las generaciones de la posdictadura en Argentina, Chile y Uruguay:

Los hijos de los desaparecidos se encuentran constantemente lidiando con una imagen dual de sus padres, tanto como familiares como símbolos públicos de revolución y justicia, lo cual responde a una serie más grande de dicotomías: lo afectivo/lo político, lo emotivo/lo intelectual, lo privado/lo público. Dentro de ese marco conceptual, *estar de acuerdo con el proyecto político de sus padres implica reprimir sentimientos dolorosos*

de abandono y de melancolía hacia un pasado robado. A la inversa, *expresar dichos sentimientos implica una oposición a la lucha de la generación de los padres*. Esta perspectiva interfiere con el proceso de duelo y con la posibilidad de imaginar una vida, aunque sea distinta de la de sus padres, que todavía tiene sentido (2012: 31, el destacado es mío).

Sin embargo, si bien Ros llama la atención sobre los conflictos generacionales relacionados con las acciones políticas de la generación anterior, la dicotomía resultante que propone entre una condena tácita y personal de ese pasado y un juicio explícito de la militancia no logra, en muchos aspectos, ir más allá del lenguaje del trauma y de la dependencia intergeneracional: para Ávila, la tercera opción de examinar la militancia de sus padres y, *al mismo tiempo*, crear una agencia política distinta e independiente *en el presente* es la que impulsa su narrativa. En este sentido, Ros reduce la posición de los hijos de desaparecidos a una dicotomía que no alcanza a captar las complejidades de dicha experiencia, relegando las distintas posturas políticas de la generación posdictadura a ideas restrictivas de dependencia filial.

La confusión identitaria en *Infancia clandestina*, que según Gonzalo Aguilar provee “los restos traumáticos y amenazadores” (2013: 21) de ansiedades adultas sobre la identidad, es, como insiste el director, simplemente —aunque significativamente— una parte esencial de la niñez: “Para un chico, ese mundo [de identidades falsas] no es algo complejo ni raro. Es normal” (Torres, 2012). El énfasis que ha sido puesto en las interpretaciones psicoanalíticas de estos episodios de *Infancia clandestina*, que son para Ávila simplemente una parte convencional en la construcción de una identidad, oculta el potencial político de la película. No es, entonces, por las nociones “de la esquizofrenia y la anonimidad” (Aguilar, 2013: 20) que se puede entender al joven protagonista de *Infancia clandestina*, sino por un reconocimiento del significado político de la interpretación infantil de la militancia y de la repolitización de la figura del militante por su mirada. Al ofrecer así una representación más compleja y rehistorizada de la posición de la generación de los padres, Ávila

otorga al niño una agencia política y social independiente, que refleja un impulso generacional más amplio de superar su posición pasiva y secundaria dentro de una historia que ha sido considerada, melancólicamente, fuera de su control.

La mirada infantil: entre la memoria y la imaginación

“Chango, ¿te acordás todo aquello que te conté, de cuando el Che se fue de Cuba?”, pregunta el padre de Juan en la primera escena de la película: “Me habías hecho unos dibujos de eso, [...] preciosos, todavía los tengo. Bueno, ahora vos vas a hacer algo parecido a lo que hizo el Che”. La madre agrega: “[H]ermosito, esta es tu misión”. Desde el principio de *Infancia clandestina*, la militancia es presentada a Juan como un juego, en el cual cada miembro de la familia tiene un rol que jugar para garantizar la seguridad del grupo. No obstante, si bien los créditos de inicio se deslizan sobre un fondo de dibujos infantiles, enfatizando los elementos cómicos de los disfraces que utilizó Che Guevara durante su regreso a Argentina, la gravedad de esta “misión” y el peligro de la situación política del país están ocultados solo momentáneamente detrás de esta fachada de juego. Cuando un soldado argentino interroga a la familia falsa⁸ en el cruce de frontera, la voz en off asume repentinamente un tono más grave: “Esto no tenés que repetirlo nunca”, instruye la madre, “lo tenés que saber bien seguro, no te olvides: Ya no sos Juan, ahora sos Ernesto”. Juan, cargado con la responsabilidad de mantener una identidad secreta y cada vez más implicado en las medidas de seguridad de sus padres, se mueve así rápidamente, y a pesar del tono cómico, del espacio de juego infantil al mundo adulto de

8. Juan y su hermana menor, Vicky, entran en el país con identidades falsas y con dos compañeros brasileños de sus padres. Los dos adultos fingen ser sus padres e instruyen al niño: “Cualquier persona que te pregunta algo, dice [sic] ‘Eu não falo espanhol’”.

la militancia. Lo que empieza como broma, por ejemplo cuando Juan llega por la primera vez a la casa operativa y tiene que recitar su biografía falsa, esforzándose de manera cómica por ocultar su acento cubano y disfrazado graciosamente con el pañuelo de su madre y los anteojos de su padre, luego se convierte en un asunto más serio: al final de la película, el chico recita austeramente la misma biografía en el sótano de un centro clandestino de detención, poco después del asesinato de sus padres y la desaparición de su hermana menor.

Como bien afirma Sharon Stephens en *Children and the Politics of Culture*:

[e]l juego requiere una medida de seguridad física, o al menos la posibilidad de escoger selectivamente y voluntariamente los riesgos a correr. Los límites de los mundos de juego no deben someterse a disrupciones violentas de la sociedad adulta. El juego demanda unas reglas constantes y requiere la protección de los adultos (1995: 33).

En *Infancia clandestina*, la predilección infantil por el juego que exhibe el joven protagonista al principio de la película está prontamente explotada por los adultos en la ejecución de sus coartadas: para Juan, este mundo de juego *no* está protegido por sus padres sino que se torna completamente inseguro por la decisión de volver a Argentina para “continuar con [su] lucha”. Hasta en los episodios fugaces que, a primera vista, parecen representar una vida normal, Ávila establece sutilmente paralelos visuales entre el mundo de juego y el peligro de la vida real, recordando así al espectador que la represión y la violencia de la época nunca están muy lejos. Por ejemplo, cuando unos compañeros de los padres llegan a la casa operativa, con los ojos vendados, casi la misma escena se desarrolla más tarde entre Juan y sus amigos durante un juego de gallito ciego. Asimismo, cuando Juan se escapa de casa y va a un parque de diversiones, la imagen del chico en el juego de disparos anticipa otra escena cuando utilizará la pistola de su padre en serio: en fuerte contraste con la primera escena, los ositos de peluche que se ganó

en la feria se reemplazan en la segunda escena con su propia vida y la vida de su hermana menor.

En su artículo “Cinematic Experience: Film, Space and the Child’s World”, Annette Kuhn llama la atención sobre el tratamiento cinematográfico de los recuerdos infantiles:

Uno de los aspectos más distintivos de la organización cinemática de espacio dentro de la pantalla, y del juego entre la inmovilidad y el movimiento, es la capacidad de expresar y evocar —a nivel de los sentimientos y de la memoria— objetos, espacios y fragmentos altamente investidos de sentido, en particular los que tienen que ver con la tarea de negociar los mundos interiores y exteriores (2010a: 96).

Durante una de las varias secuencias oníricas de la película, ejemplos excelentes de estas escenas “altamente investidas de sentido”, Juan se encuentra como testigo de su propio funeral, rodeado por sus compañeros de colegio, todos disfrazados y recitando el homenaje tradicional monotonero.⁹ “Al compañero Ernesto”, invoca cada niño uno por uno, antes de responder al unísono: “¡Presente!”. Ávila vincula esta escena explícitamente con una salida escolar previa por los disfraces y por la canción, contrastando de manera llamativa el cadáver del niño con el canto jovial de sus compañeros, y así contaminando retrospectivamente una de las pocas escenas de la película en la que Juan se aproxima a una niñez más ordinaria. Sin embargo, así como fue arrancado duramente de la normalidad de la salida escolar por la mala noticia de la muerte de su tío, en esta escena vemos de manera más literal la muerte de otra parte de su niñez: con el cuerpo acostado en la mesa, su novia llorando a su lado, la presencia paralela de Juan como espectador de su propia muerte confirma las preocupaciones *adultas* sobre su identidad. Cuando

9. Otra vez, este episodio se hace eco de una escena previa en la que Juan participa en un brindis por su tío, quien se había suicidado durante una misión fracasada para evitar ser detenido y entregar información bajo tortura.

la cámara recorre su cuerpo muerto, un giro surrealista sustituye la cabeza de Juan por un televisor, cuya pantalla titila entre la imagen del cartel de buscado de su padre que luego se verá en el noticiero nacional y la foto del chico anónimo en su pasaporte falsificado. Significativamente, Ávila elige involucrar la mirada del espectador *por* la ventana de la habitación de Juan. Como señala Kuhn,

los espacios liminales en y alrededor de la casa –sobre todo las ventanas y las puertas– pueden ejercer una atracción, dado que permiten al niño estar en espacios abiertos y cerrados al mismo tiempo, estar seguros a la misma vez que “exploran” sus alrededores. [...] Luego, *al desarrollar un sentido de identidad individual y distinto*, la necesidad de habitar varios espacios aumenta, así como los sentimientos de posesión hacia dichos espacios. Debido a su importancia para el desarrollo, los bordes de la casa –los límites y las fronteras entre lo interior y lo exterior, los umbrales– pueden asumir de manera duradera un peso imaginativo y emocional (2010a: 86, el destacado es mío).

El episodio del funeral –que ocurre en el espacio intermedio del garaje, exterior de la casa pero no precisamente en público– expresa de manera evocativa las dificultades intrínsecas en la triangulación de identidad que experimenta el chico a lo largo de la película, sorteando la militancia de su padre (representada por el cartel de buscado), el alias que le han creado (encarnado metonímicamente en la foto anónima del pasaporte) y su identidad “auténtica”, aquí invocada cuando sus compañeros de escuela usan el nombre verdadero por vez primera. Además, la aparición de esta escena durante los últimos minutos de la película es crucial porque es a través de esta problematización identitaria, justo antes de la detención de sus padres, que el espectador presencia el clímax cinematográfico del desarrollo de “un sentido de identidad individual y distinto”. Del mismo modo, Lury mantiene que los niños “*desean y actúan*, y que deben ser considerados entonces tanto *agentes* como sujetos” (2010:

308); de hecho, Ávila ejerce aquí una nueva conexión con el pasado que vemos en la pantalla, manipulando “los procesos inconscientes, las fantasías, la ansiedad [y] la simbolización” del juego infantil para lograr “una nueva relación con la realidad exterior” (Treacher, 2000: 139). Es esta realidad, lejos de los mundos infantiles del juego y de la fantasía, la que Juan tiene que sortear como niño de militantes activos.

Cuando Juan y su novia se escapan de casa para pasar el día en un parque de diversiones, una conversación entre ambos niños revela la distinta posición social que ocupa Juan, privado de la normalidad de la infancia y desconectado en gran medida de sus contemporáneos:

Juan: Te tengo que confesar algo. Siento algo muy fuerte por vos, acá en la panza. [...] Mirá, hay cosas que uno no entiende y eso está bien. Y otras cosas que todavía no vas a entender, ¿entendés?

María: [Sacude negativamente la cabeza].

J: Sí, no sé explicarlo muy bien pero lo que yo siento por vos es de verdad. Mirá, ¿te acordás cuando me dijiste que yo era diferente a los demás? Bueno, es eso. Yo soy quien vos creés que soy, pero diferente. ¿Entendés?

M: No entiendo nada de lo que decís, pero sos lindo igual.

Si bien el deseo de escaparse de casa podría ser considerado propio de la etapa adolescente, esta conversación, junto con la cantidad considerable de dinero que el chico ha robado del embute de sus padres, señala la complejidad de los desafíos políticos que Juan ahora tiene que negociar. Además, teniendo en cuenta que este intercambio entre ambos niños ocurre en el laberinto de espejos de la feria, las preocupaciones de Juan sobre su propia identidad encuentran visualmente su paralelo en los numerosos reflejos del niño en la pantalla; la dificultad de ordenar las imágenes de Juan, junto con su conversación enigmática, enfatiza no solo los varios roles adultos que él tiene que asumir en el mundo público de la militancia, sino también —y primordialmente— el legado fracturado

y confuso que dicha militancia deja para cualquier sentido de identidad actual. Al presentar a Juan de esa manera, atrapado entre identidades contrarias pero, al mismo tiempo, capaz de minar actitudes convencionales hacia los niños que los marcan como incapaces de pensamiento o acción independiente, *Infancia clandestina* revela así un deseo por parte del director de asumir una posición activa en la reconstrucción de su propia identidad, complejizando el lugar que ocupa el niño dentro de la militancia de los setenta y negándose a ser un espectador indiferente en esta historia.

La historia en historietas

Durante los tres episodios más violentos de la película, Ávila opta por reemplazar la narración realista por cuadros de historietas, una estrategia que impacta al espectador de dos maneras: en primer lugar, estas escenas acentúan el protagonismo del chico, ya que, a pesar de la popularidad que la novela gráfica ha ganado en los últimos años, se considera todavía generalmente conectada con la niñez y los niños; en segundo lugar, estas secuencias también llaman la atención hacia la cualidad subjetiva del acto de la memoria, y subrayan el carácter mediado y creativo de estas exploraciones altamente personales en el pasado del director. Como bien destaca Aguilar en su artículo sobre la película, el recurso a “lo no indexical por excelencia, la historieta, [...] no debe ser subestimado, ya que no es simplemente *otra* parte de la película” (2013: 26). En este sentido, a pesar de que aparecen durante los instantes culminantes de la película cuando la agresión llega a su punto más intenso,¹⁰ estos episodios no simbolizan una imposibilidad traumática de asimilar la violencia ni representan una manera de divulgar las fisuras subjetivas en la memoria individual; más bien al contrario, al emplear las historietas para fusionar los recuerdos del chico con situaciones que nunca podría haber vivido

10. En cada una de las tres secuencias, hay un disparo o una explosión que la inicia.

en realidad, estas secuencias animadas demuestran la subjetividad fundacional de *cualquier* intento de recuperar el pasado y, al mismo tiempo, celebran la creatividad y la imaginación del proceso posmemorial que realiza el joven protagonista.

Del mismo modo, Carolyn Steedman nos recuerda en su trabajo sobre el género autobiográfico y la ficción que el presente ejerce una fuerte influencia sobre cualquier intento de reconstruir la experiencia infantil:

La historia nos ofrece la fantasía de poder encontrarla; la fantasía de que desde todos los pedazos restantes, podría ser reconstruida, conjurada ante los ojos: encontrada. Por otro lado, la infancia, o más bien la idea de la infancia, nos revela que la búsqueda es fútil (aunque sea necesaria y a veces compulsiva); nos dice que el objeto perdido no puede ser encontrado, ya que *la búsqueda del pasado dentro de cada uno de nosotros transforma el pasado mientras lo buscamos*, así que el objeto perdido no es el mismo ahora que antes (1992: 12).

Tal acercamiento vacilante a los significados del pasado se manifiesta de manera explícita en un episodio significativo de la película, en el que Juan recrea con imaginación la muerte de su tío durante una operación paramilitar fracasada. Mientras la historia se reconstruye en la pantalla, con las historietas claramente secuenciadas una tras otra, la muerte del Tío Beto se repite una y otra vez en distintas versiones y con marcadas modificaciones. Se trata de una estrategia que refleja la “futilidad” de buscar un testimonio decisivo y cohesivo de lo que pasó y que, como alternativa, incorpora todos los hilos y los trozos de información en una narrativa heterogénea y dialógica. Asimismo, la apropiación de los anteojos del padre en esta escena enfatiza la posición central del chico como testigo protagonista de la película, el prisma subjetivo por el cual entramos en la historia de *Infancia clandestina*.¹¹ Cabe señalar también que este

11. Estas gafas también son las que Juan utiliza al principio de la película para disfrazarse cuando practica su biografía falsificada en frente de su familia.

episodio ocurre unos momentos después de que los padres de Juan le cuentan cómo fue la muerte de su tío, así que las imágenes que vemos en las historietas no son los recuerdos propios del chico –y tampoco podrían serlo– sino los de sus padres y de sus compañeros, apropiados y modificados de diversas maneras por su imaginación. Como bien destaca Lury:

[l]as cualidades de la infancia, narcisista, fragmentaria, caótica en términos de tiempo y a menudo sin contexto, se oponen a las demandas de las narrativas convencionales de la historia, que construyen una perspectiva cronológica y omnisciente, generando así narraciones comprensibles y coherentes, basadas en relaciones causa-efecto (2010: 110).

De este modo, las historietas no solo reflexionan sobre la representación cinematográfica y la memoria del pasado, sino que también ofrecen una crítica de cómo “las narrativas convencionales de la historia” han representado la dictadura y la represión, llamando la atención hacia las imágenes estereotipadas y las caricaturas de los militares dentro de la cultura argentina. Si bien es cierto que las secuencias animadas contienen los símbolos más reconocibles de la época –unos Ford Falcon, las píldoras de cianuro, los oficiales del ejército, los *embutes*– revelan sin embargo una interacción más problemática entre lo público y lo privado, intercalando los recuerdos personales, tal como la imagen recurrente de la novia de Juan, María, durante un ensayo de baile, con otros recuerdos públicos y menos íntimos, como los de la muerte del Che Guevara. Después del estreno de la película, el crítico argentino Eduardo Levy Yeyati escribió:

Pero la tragedia se aligera porque en los tiroteos y las muertes, los fotogramas se convierten en cuadros de historieta, y así quedan congelados como hechos de una historia que no se cuestiona. Típico de la época K[irchner], la historieta define lo público, lo verdadero y lo definitivo, mientras que para el cine queda lo privado, lo ficcional, lo interpretable: *los asuntos menores* (2012, el destacado es mío).

Sin embargo, en *Infancia clandestina* las distinciones entre los dos modos de narración son mucho más complejas que las que señala Levy Yeyati: los cuadros de historieta no solo representan algunos de los episodios más personales y subjetivos de la película, sino que también subrayan la mirada del chico como una manera novedosa de problematizar y cuestionar el carácter estereotipado de las narrativas ya existentes. En este sentido, tanto la forma como el contenido de estas animaciones permiten que la película interroge percepciones culturales homogenizadas del pasado dictatorial, complejizando así las nociones penetrantes y maniqueas del bien y del mal, y, por consecuencia, que la película celebre la creatividad de Juan como una manera de ir más allá de estas narraciones problemáticas y restrictivas. Antes que un comentario sobre la incapacidad de Juan de entender la represión, las historietas atestiguan una negociación altamente personal e individual de la pérdida familiar: una exploración subjetiva de los recuerdos que supera la repetición traumática y las incongruencias del pasado, y ofrece a su vez un acercamiento a la historia que celebra la imaginación del director como manera primordial de llegar a comprender las omisiones históricas en su pasado.

La decisión de narrar estos episodios por medio de la historieta, con su énfasis en lo pictórico y en este caso una falta de diálogo, capitaliza la visualidad del cine para reflexionar sobre la cualidad gráfica y errática de la memoria. A pesar de la discontinuidad definitiva entre las secuencias animadas y la narración realista del resto de la película, el hincapié que hace el director en estos episodios sobre lo gráfico, intensificado por la música extradiegética, pone de relieve el énfasis cinematográfico intrínseco en lo visual. En *Childhood and Cinema*, Vicky Lebeau sostiene que “[l]os niños perciben más de lo que pueden interpretar; su visión es en cualquier momento más rica, su aprehensión aún más fuerte, que el léxico que son capaces de producir” (2008: 16); una observación apta en este caso, ya que las secuencias aparecen cuando la violencia llega a su punto más incomprensible para el joven protagonista. Como luego afirma Lebeau, son las especificidades sensoriales del medio del cine las que permiten al espectador un

mayor entendimiento de la esencia y el significado de la experiencia infantil: “Al representar al niño, el cine, con su acceso privilegiado a lo perceptual, con su riqueza visual y auditiva, parece tener la ventaja: más cercano a la percepción, el cine se aproxima más al niño” (16). Si bien la posición central del niño en películas sobre la violencia estatal ha sido considerada como un paradigma para reflejar la irrepresentabilidad del trauma y como una denuncia de las debilidades de la memoria, *Infancia clandestina* propone una interpretación más productiva del protagonista infantil.¹² A través de la visualidad integral del cine, estas secuencias subrayan el potencial del medio para expresar no las grietas fundamentales de la memoria sino la riqueza de la experiencia infantil al abordar y recuperar dicho pasado.

De este modo, los aspectos formales de las secuencias animadas de *Infancia clandestina* se vuelven así representativos del complejo tratamiento de la memoria que la película lleva a cabo. Como explica Kuhn en su estudio sobre las *performances* de la memoria en técnicas visuales:

[l]a cualidad metafórica, la acentuación de los recursos formales, la tendencia hacia desplazamientos rápidos de lugar o de punto de vista, todas estas estrategias contribuyen a la cualidad fragmentaria, atemporal, hasta “musical”, del texto memorial, el cual en líneas generales posee una cualidad gráfica que lo alinea más con producciones inconscientes como sueños y fantasías que, por ejemplo, con cuentos escritos (2010b: 299).

Al problematizar así el proceso individual –pero dialógico– del recuerdo, la *performance* de *Infancia clandestina* como un “texto memorial” auto-reflexivo, con sus cualidades gráficas y narración fragmentaria, va más allá de divulgar simplemente la capacidad intrínseca del medio del cine para revelar la subjetividad de los recuerdos. Para Russell Kilbourn, en *Cinema, Memory, Modernity*, la

12. Véase, por ejemplo, Garibotto (2012), Rocha y Seminet (2012; 2014).

capacidad de las tecnologías modernas para reproducir el pasado de maneras tan vívidas ha “desontologizado” [“de-ontologized”] la memoria, de forma que ahora su esencia es entendida fundamentalmente como artificial, “constituida, legitimada y ‘naturalizada’ de y por medios visuales, sobre todo el cine” (2010: 6). Si bien reconoce que estos problemas con la memoria antedatan al nuevo medio del cine, Kilbourn sugiere que, como el medio preeminente de narración en el siglo veinte, “el cine no es meramente una de las metáforas mejores de la memoria, sino que el cine –junto con la fotografía– es *constitutivo* de la memoria en su sentido más profundo y significativo” (1). Más que una expresión de la incapacidad traumática de representar fielmente el pasado, la representación explícita de la subjetividad de la memoria en *Infancia clandestina*, y la celebración estética de tal subjetividad por la mirada infantil, no solo sugiere la posibilidad cinematográfica de transmitir una experiencia auténtica del pasado, sino también señala la esencia del cine como un elemento *constitutivo* en la comunicación de la experiencia vicaria y la construcción de una memoria colectiva.

En *Technics and Time 3*, el filósofo francés Bernard Stiegler ahonda en la relación entre el cine y la memoria, al sostener que “la conciencia funciona *igual que el cine*, lo que ha permitido que el cine (y la televisión) la haya dominado” (2011 [2001]: 77). A través de una definición del cine como un objeto temporal, es decir un objeto que no solo existe *en* el tiempo sino que también es constituido *por* el tiempo, y cuya identidad es entonces inseparable de su extensión temporal, Stiegler argumenta que cualquier proceso de percepción no puede ser sencillamente constituido por el acto de *retención primaria*, o sea “el momento presente” (14) de percibir un objeto por primera vez; esa *retención primaria*, según Stiegler, está sujeta, y totalmente dependiente, a la selección y la inversión creativa de los recuerdos secundarios y terciarios.¹³

13. Stiegler define la “retención secundaria” como la rememoración de un objeto temporal en un tiempo posterior a su suceso original, recordado selectivamente por la imaginación.

Para Stiegler, el concepto de *retención terciaria* ha sido posibilitado por las *técnicas* de mnemotecnología, es decir, los instrumentos dedicados específicamente a recordar y transmitir la experiencia, tal como la escritura, las artes gráficas, la fotografía, la pintura, etc., cada uno de los cuales permite la adopción prostética de recuerdos que no son propios. Este tipo de adopción prostética es intrínseco a la conciencia humana, y es precisamente lo que ha posibilitado la transmisión de conocimiento fluido y exitoso desde una generación hasta la siguiente. “En el sentido más amplio, la retención terciaria es la prótesis de la consciencia”, escribe Stiegler, “sin la cual no habría mente, no habría recuerdo, no habría memoria de un pasado que no es directamente propio, no habría cultura” (39).

Además, respecto a la experiencia específica de ver una película, Stiegler agrega:

Mi flujo de conciencia se une con otros flujos de conciencia, el mío incluido, hechos accesibles a través de retenciones terciarias en condiciones más o menos fragmentarias. Estas secuencias me dan acceso tanto a un pasado que no he vivido en persona como a mi propio pasado, proveyéndome de recuerdos y simultáneamente concediéndome permiso para recordar; [...] son recuerdos heredados a través de una indeterminación determinante en forma de promesa ejemplar de una coherencia que permanece siempre por venir (60-61).

Como ya he señalado, las secuencias animadas de *Infancia clandestina* pueden incluir recuerdos que Juan no pudo haber vivido y, por lo tanto, solo puede saber *personalmente* por la apropiación de los recuerdos de otros, hechos accesibles por la exteriorización de la memoria que describe Stiegler. Durante la última secuencia animada, por ejemplo, Juan se vuelve testigo de la detención de sus padres y luego –ocurriendo totalmente por separado de lo que le pasa a él– presencia sus suicidios con píldoras de cianuro en la parte de atrás de la patrulla: un evento, según Stiegler que

es un “hecho accesible a través de retenciones terciarias en condiciones más o menos fragmentarias” (61). El argumento de Stiegler depende de su concepto de *dérushage*, que sostiene que tanto el cine como la conciencia necesariamente contienen elementos de montaje, de selección, de imaginación y del juego de efectos visuales. Esa similitud esencial le conduce a Stiegler a mantener que “la conciencia *ya es plenamente cinematográfica*” (17, el destacado es suyo) en su organización de la memoria, así que los recuerdos personales primarios y luego su rememoración secundaria se entrelazan con los recuerdos prostéticos, terciarios y/o imaginados. En este sentido, mientras las secuencias animadas acaban con cualquier ilusión de referencialidad en la película y revelan el *dérushage* del cine y de la conciencia, *Infancia clandestina* ofrece una nueva poética de la desaparición: un proceso a veces abiertamente ficcional y autorreflexivo que reconoce la construcción de su propia narración y los niveles más amplios de creación, mediación y adopción prostética inherentes a la conciencia de cualquier sujeto recordante.

Mientras los recuerdos se repiten, se juntan y compiten dentro de los cuadros de historieta en *Infancia clandestina*, el tratamiento cinematográfico de estas memorias infantiles propone, según Stiegler, que “la conciencia es siempre de alguna manera el montaje de recuerdos primarios, secundarios y terciarios” (2011: 27-28). En lugar de utilizar la mirada infantil entonces para divulgar la fragilidad y los fallos de la posmemoria, las secuencias animadas de *Infancia clandestina* revelan la esencia creativa y cinematográfica de la conciencia en sí misma: en este sentido, la mediatización del cine no restringe la expresión de los recuerdos infantiles, sino que sugiere que estas memorias son posibles precisamente por la capacidad cinemática de reflejar la construcción fragmentaria tanto de los actos individuales de recordación como de los procesos más amplios de transmisión cultural. Por lo tanto, se puede leer *Infancia clandestina* a contrapelo de las interpretaciones convencionales que se centran en teorías del trauma y, a su vez, reconocer que el director hace una defensa del cine como un medio imprescindible y eficaz en

la creación y la comunicación de la memoria cultural e intergeneracional: un proceso, dicho de otro modo, que no traiciona el pasado de Juan, sino que forma una parte *constitutiva* en su transmisión posmemorial.

Consideraciones finales

“Al reconocer la imperfección, la inestabilidad, la falta de fiabilidad, la fragmentación, y la parcialidad de representaciones de y por la memoria, la imaginación productiva excluye al sujeto de un sentido de saber”, escribe Jessica Stites Mor en su estudio sobre el cine argentino, centrándose en discusiones acerca de la capacidad del medio de representar los huecos y las fisuras en el *imagescape* del pasado:

Esto tiene la capacidad de transformar la política de la memoria [...] en un lugar de desposesión [...], con la amenaza de privar a los sujetos históricos no solo de sus realidades pasadas sino también de su agencia histórica (2012: 166-167).

Si bien las secuencias animadas de *Infancia clandestina* destruyen la ilusión de una referencialidad objetiva, la experiencia de Juan no funciona, sin embargo, como una manera de subrayar la subjetividad reductiva o negativamente infantil de esta exploración posmemorial del pasado. Al acentuar la esencia intrínsecamente visual de la infancia y del medio del cine, y a través de las cualidades fragmentarias y erráticas del proceso individual de rememoración, Ávila no solo confirma el potencial del niño como la fuente de *otra* perspectiva sobre ese pasado politizado, sino que también rechaza la circunscripción tradicional y reductiva de la experiencia infantil como un espacio de “impermanencia [...], inestabilidad e imperfección” (James, 2009: 35). “Hay un momento en que él deja de ser niño”, declara Ávila en una entrevista con *Página/12*, “y Juan empieza a tomar decisiones sobre su mundo, en vez de que el mundo sea un proceso donde él vive” (Ranzani, 2012). Si bien Ávila vuelve

aquí a expresar una concepción tradicional del niño, al equiparar la pérdida de la infancia con la transformación del chico en un agente social por derecho propio, la experiencia de las consecuencias domésticas de la militancia montonera a través de los ojos de Juan enfatiza de manera eficaz la posición del niño como protagonista principal de la historia.

Hacia el final de la película, cuando los militares entregan al niño a su abuela —un episodio que representa otra ruptura en las representaciones convencionales de la brutalidad del régimen—, las palabras y las imágenes finales de la película ponen el acento en Juan. Frente a una puerta desconocida, y respirando fuertemente a consecuencia del miedo, el niño se convierte en la última imagen de la película con un primer plano de su cara; unos momentos después, el niño dice su nombre verdadero por primera vez: “Soy Juan”. A través de esta reafirmación de identidad, la película llega al apogeo de su proceso de repolitización, transformando tanto la posición que ocupa Juan en esta historia como la relación que mantiene Ávila con ese pasado. Al revelar la cualidad dialógica y permeable de las interacciones entre la infancia y la adultez, y al divulgar la mediatización como parte crucial en el funcionamiento de la memoria y de la conciencia, *Infancia clandestina* rechaza un énfasis exclusivo en el trauma a favor de una comprensión matizada de la capacidad infantil para una agencia tanto histórica como política.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. “*Infancia clandestina* or the Will of Faith”, en *Journal of Romance Studies*, 2013, vol. 13, N°3, pp. 17-31.
- Alcoba, Laura. *La casa de los conejos*, Buenos Aires: Edhasa, 2008.
- De Grandis, Rita. “The Innocent Eye: Children’s Perspectives on the Utopias of the Seventies (*O ano em que meus pais saíram de férias, Machuca, and Kamchatka*)”, en Baeuchesne, Kim y Alessandra Santos (eds.), *The Utopian Impulse in Latin America*, Nueva York: Palgrave MacMillan, 2011, pp. 235-258.

- Garibotto, Verónica. "Iconic Fictions: Narrating Recent Argentine History in Post-2000 Second-Generation Films", en *Studies in Hispanic Cinemas*, 2012, vol. 8, N°2, pp. 175-188.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Nueva York: Columbia University Press, 2012.
- James, Allison. "Agency", en Qvortrup, J., Corsaro, W. y Honig, M. S., *The Palgrave Handbook of Childhood Studies*, Nueva York: Palgrave MacMillan, 2009, pp. 34-45.
- Jenkins, Henry. *The Children's Culture Reader*, Nueva York: New York University Press, 1998.
- Kilbourn, Russell. *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*, Londres: Routledge, 2010.
- Kunh, Annette. "Cinematic Experience, Film Space and the Child's World", en *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 19, N°2, 2010a, pp. 82-98.
- "Memory Texts and Memory Work: Performances of Memory in and with Visual Media", en *Memory Studies*, vol. 3 (4), 2010b, pp. 298-313.
- Lebeau, Vicky. *Childhood and Cinema*, Londres: Reaktion Books, 2008.
- Lee, Nick. *Childhood and Society: Growing up in an Age of Uncertainty*, Buckingham: Open University, 2001.
- Levy Yeyati, Eduardo. "Llega el cine kirchnerista", en *Perfil.com* <<http://www.perfil.com/ediciones/columnistas/-20129-715-0064.html>>, 2012, página consultada 24 de noviembre de 2014.
- Lewis, Paul H. *Guerrillas and Generals: The "Dirty War" in Argentina*, Londres: Praeger, 2002.
- Lury, Karen. *The Child in Film: Tears, Fears and Fairy Tales*, Londres: I. B. Tauris, 2010.
- Monteagudo, Luciano. "El amor, en medio del horror del '76", en *Página/12*, <<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-11594-2002-10-17.html>>, 2002, página consultada 24 de noviembre de 2014.

- Perazzo, Alberto Rubén. *Nuestras banderas: vexilología argentina*, Buenos Aires: Dunken, 2015.
- Ranzani, Oscar. “Militancia no es sinónimo de muerte, sino de crecer”, en *Página/12* <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-25270-2012-05-20.html>, 2012, página consultada 24 de noviembre de 2014.
- Rocha, Carolina, y Georgia Seminet (eds.). *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*, Nueva York: Palgrave MacMillan, 2012.
- *Screening Minors in Latin American Cinema*, Lanham: Lexington Books, 2014.
- Ros, Ana. *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- Steedman, Carolyn. *Past Tenses: Essays on Writing, Autobiography and History*, Londres: Rivers Oram, 1992.
- Stephens, Sharon. *Children and the Politics of Culture*, Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Stiegler, Bernard. *Technics and Time 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*, Stanford: Stanford University Press, 2011 [2001].
- Stites Mor, Jessica. *Transition Cinema: Political Filmmaking and the Argentine Left Since 1968*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012.
- Torres, Natalia. “Entrevista con Benjamín Ávila, director de *Infancia clandestina*”, en *Día a Día*, <<http://www.diaadia.com.ar/show/entrevista-con-benjamin-avila-director-infancia-clandestina>>, 4 de octubre de 2012, página consultada 24 noviembre 2014.
- Treacher, Amal. “Children: Memories, Fantasies and Narratives: From Dilemma to Complexity”, en Susannah Radstone (ed.), *Memory and Methodology*. Oxford: Berg, 2000, pp. 133-153.
- Tuñón, Julia y Tzvi Tal. “La Infancia en las pantallas fílmicas latinoamericanas: entre la idealización y el desencanto”, en Rodríguez Jiménez, P. y Manarelli, M. E. (eds.), *Historia de la infancia en América Latina*, Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2007, pp. 649-668.

Vezzetti, Hugo. *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

Filmografía

Infancia clandestina, dir. Benjamín Ávila, Argentina/Brasil/España, Habitación 1520 Producciones, 2011.

Kamchatka, dir. Marcelo Piñeyro, Argentina, Patagonik Film Group, 2002.

Machuca, dir. Andrés Wood, Chile, Menemshe Entertainment, 2004.

O ano em que meus pais saíram de férias, dir. Cao Hamburger, Brasil, Buena Vista International, 2006.

La guardería: entre la revolución y el refugio

Javier Trímboli



Quienes toman la palabra en *La guardería* (dir. Croatto, 2016) buscan definir la singularidad de ese espacio social que los alojó en Cuba, mientras sus padres volvían a la Argentina como parte de la contraofensiva montonera, a través de comparaciones e imágenes. Así se dice “parque de diversiones”, “sueño”, “tortuga gigante”, “cangrejo azul”. “No era una institución, no era como ir a la escuela”, “punto de comienzo de la diversión”, “lugar de aventura”. Agrego por mi parte “tesoro perdido”, para probar cómo le sienta y cuál es la reacción que produce imprimir sobre este documental esta otra imagen que acuña Hannah Arendt haciendo lectura de un poema de Rene Char. Una vez terminada la Resistencia contra el nazismo, que no es precisamente lo mismo que decir después de la victoria, Char advierte que no queda más para él y para tantos otros que volver a la vida privada, a su “opacidad triste”; en esos años cercados por el peligro habían alcanzado una proximidad muy cierta con eso que alguna vez se llamó “felicidad pública”, situación que después del 23 de agosto de 1944 inexorablemente se vuelve lejana, llena de improbabilidades hasta que amenaza efectivamente con abandonarlos. De los tantos riesgos que se asumieron a las pequeñas, muy pequeñas, batallas literarias. Demasiado fugaz para definir con la precisión de un concepto, reacio incluso a un nombre. Arendt que, como se sabe, lanzó perspectivas y apreciaciones sobre las revoluciones nunca demasiado halagüeñas —pero tampoco lo suficientemente desdeñosas para ubicarse de una o de

otra manera a tono con el siglo XX—, señala que la historia de las revoluciones bien puede narrarse como la historia de ese tesoro que se tuvo entre las manos y se llegó a acariciar; aunque no más que eso, pues siempre fue huidizo y luego solo se lo reconoció caído, extraviado. “Los unicornios y las hadas son al parecer más reales que el tesoro perdido de las revoluciones” (Arendt, 1998: 11).

Probamos con esto del “tesoro perdido”, lo contrastamos con lo que recoge este documental de Virginia Croatto, pero el resultado que obtenemos se encuentra distante de ser claro o definitivo. Porque no podemos discernir del todo si *La guardería*, en tanto nombre de una situación, nos ubica ante un amparo que atenúa la luz enceguedora de los compromisos revolucionarios o si es en sí misma otra faceta de ese compromiso, de esa vida revolucionaria. Incluso aunque se encontrara en su momento más lánguido. Dibujos coloridos; fotos y filmaciones con niños y jóvenes; audios y cartas que dejan escuchar voces candorosas; el espacio en el que testimonian quienes eran niños 35 años atrás no tiene marcas, es limpio y la cámara los rodea cariñosamente. No quedan hilos sueltos ni desprolijidades en la edición. Lo que despunta es una forma de la belleza que roza lo sublime pero no quiere caer en esas intensidades. No se sabe si esa belleza es un producto de esa sombra —“todo lo vivo, y no solo la vida vegetativa, nace de la oscuridad, y por muy fuerte que sea su tendencia hacia la luz, a pesar de todo, para crecer necesita de la seguridad que da la sombra” (Arendt, 1998: 208)—, que es también un refugio, o de una marca primera, revolucionaria, que impide para siempre el verdadero amparo, que lanza a esos niños expuestos a un deambular gobernado por el sentimiento de “nunca sentirse en la propia casa”. Guarda la infancia y guarda esa posición, ese desacomodo. ¿O estamos finalmente ante la media distancia más justa y equilibrada, la que se hace cargo de la necesidad de preservar y atesorar la entera experiencia de quienes se vieron envueltos en esa situación que se creyó revolucionaria? Hijos y padres, padres e hijos, sin que la disyunción generacional se vuelva irreconciliable, otro motivo —si no el motivo— para que el “tesoro” no solo se pierda sino se desfigure. La indecisión que nos gana no es sencilla

de resolver porque no sabemos si “la guardería” está del lado de la vida privada y, digamos, de sus cuidados y delicias, o del de la felicidad pública, en tanto replica la entrega de los padres que se ha vuelto desgraciada, aunque las noticias llegan acompasadas, en sordina, y no son el tema del documental. Arendt, en una entrevista que le hicieron en 1970, dijo: “en la Historia las cosas buenas suelen ser breves, pero por lo general tienen una influencia decisiva sobre lo que sucede durante largos períodos de tiempo” (Arendt, 2015: 219). “La guardería”, ¿fue una “cosa buena” de la Historia o una “cosa buena” contra la Historia, resguardada de sus inclemencias? ¿Su tesoro o su intemperie? Entre Pinocho —el hospital de muñecos— y la marcha peronista con última estrofa monotonera —fusil en la mano y patria o muerte—, enganchado excepcional que solo no es inverosímil porque llega a través de la voz de un mismo niño. Bajo una influencia decisiva.

El documental que nos ocupa se presenta liso porque evita las interferencias, la proliferación de citas y fragmentos que procedan de un venero distinto al de los recuerdos y las sensaciones ante lo vivido en esa circunstancia muy definida. A pesar de tratar con la memoria, busca eludir el barroco y el intento funciona. De todas formas, una de las imágenes que utiliza para aproximarse al sentido de “la guardería” procede de un cuento de Julio Cortázar, “La autopista del sur”. Lo trae el testimonio de una de esas niñas devenidas mujeres y no quedan dudas de que estamos ante una clave incluso porque se trata de un pasaje que se reitera, ubicado en los primeros minutos y luego ya llegando al final, como una pinza. “Mucho tiempo después, mucho tiempo después, leí el cuento de Cortázar ‘La autopista del sur’. No tuvo la intención ni nada Cortázar, pero cuando yo leí ese cuento fue lo más representativo de lo que yo sentí.” Lo vivido alcanza a explicarse de la mejor forma gracias a esa breve pieza de ficción que, por lo demás, no habla directamente de política. Un fenomenal embotellamiento detiene por meses a los autos que se aprestaban a llegar a París, su meta. Los conductores que por obra de esa anomalía permanecen contiguos se ven obligados a dejar de lado la indiferencia que ordinariamente impide cualquier ligazón entre ellos. Se trata de una irregularidad, un

accidente mayúsculo, y mientras se prolonga pasa a existir, aunque sin ser reconocido del todo mientras efectivamente dura, un sujeto colectivo. El cuento es de 1966, imbuido del espíritu crítico y emancipatorio, también juguetero, de esos años. La pausa inevitable y la desautomatización de las relaciones permiten que irrumpa la vida, con sus zozobras y reparos, en constante lucha con las necesidades. Es la aventura que, se sabe, siempre es un paréntesis. Convencida la testimoniante de que lo más parecido a la verdad de “la guardería” puede traslucirse a través de este cuento, subraya incluso que ni en una ni en otra situación se trata de algo elegido, es sencillamente lo que ocurre. Los vínculos se vuelven intensos ante la inseguridad y el temor, ante la vida que se desgrana sin bienestar asegurado. Así como en “la guardería” los adultos a cargo, militantes revolucionarios asignados a esa tarea, se preocupan por mantener alto el ánimo de los hijos de sus compañeros, hacen respetar normas, los entretienen, en el cuento de Cortázar los conductores se organizan para buscar provisiones, sancionan a los indisciplinados, eligen a un jefe, intercambian con vehículos que están más allá de su zona de poder, cuidan a los enfermos. Pequeñas sociedades, bandas que surgen ante el accidente, el abandono o ante la amenaza del Estado. Fraternidades, parentescos. Permítasenos: menos de veinte años después, otra escritura combinará estos elementos, formales si se quiere, y los ubicará en una coyuntura muy precisa, la guerra de las Malvinas. Me refiero a *Los pichiciegos*, pues si se hace foco en estos rasgos y se dejan los históricos concretos en un segundo plano, esta novela de Fogwill entra en una misma constelación que “La autopista del sur”. En su relación con la aventura y su paréntesis, también en la conformación de un “nosotros” no sustancial sino producto de la emergencia, lo que muestra *La guardería* se ubica entre el “tesoro” que acaricia toda revolución –y se revela extraviado cuando esta se desvanece para solo relumbrar equívoco– y la condición de sobrevivientes de un desastre político, de aquellos que quieren sobrevivir a una guerra de la que no se sienten parte, ya que solo tienen qué perder en ella. Los que quieren sobrevivir a las catástrofes de la Historia y en ese esfuerzo por mantener la vida, en esa lucha, desarrollan vivencias y sentimientos que luego añorarán. Nuevamente

tropezamos con el punto indeciso sobre el que hace equilibrio el documental de Croatto.

Sin embargo, lo especialmente inquietante de la comparación entre “la guardería” y el embotellamiento de “La autopista del sur” se deja entrever en el acento seguro que pone quien introduce esta figura que, más que en lo recién señalado, se coloca en lo que vendrá cuando el tránsito se reanude y todos vuelvan a sus hogares. “Cuando arranca, ¿quién te dice que adelante es mejor?”. Los conductores –sin nombre como los testimoniantes hasta llegar al final del documental, ya que solo ahí se los revela– llegan a anhelar el destino tan demorado, digamos, la normalidad. “París era un retrete y dos sábanas y el agua caliente por el pecho y las piernas, y una tijera de uñas, y vino blanco, beberían vino blanco antes de besarse y sentirse oler a lavanda y a colonia” (Cortázar, 1994: 521). En *La guardería* hay al respecto voces contradictorias, están incluso los que se niegan a volver, incapaces de imaginarse por fuera de ese espacio y también de Cuba. Nadie lo cree pero de repente el tránsito vuelve a fluir: “El grupo se dislocaba, ya no existía”. Es la maldita diáspora. La banda Acorazado Potemkin, no en la película, sino en la web, canta que “el gobernante dice ‘no hay más nosotros’”. El gobierno de la técnica y la política, la de la administración. Por otra parte, sí es pareja la percepción de lo que la vuelta a la Argentina tuvo de desazonadora. Palabras que no se pueden decir, cadencias en el habla que hay que corregir, fotos que se cosen debajo de la almohada y un poco más que eso: “Cuando llegué a la Argentina fue terrible, porque me di cuenta de que nadie tenía idea de ninguna revolución [...] Todo lo que uno había hecho, ese sacrificio, no existía. Aparte no se podía hablar”. Lo dice una de las niñas de mayor edad en “la guardería”, completa una de las militantes que la cuidaba: “Nosotros seguíamos siendo los demonios. Había que ocultar todo lo que tuviera que ver con nuestra historia, no había que hablar”. Nada de primavera democrática, tiernitos como volvieron o, mejor, anacrónicos, mordieron el polvo de la derrota, la prolongación del terror. Quitémosle en lo posible rareza a esto. Escribe Paul Valéry en 1919, años claves para Europa, que el tránsito de la guerra a la paz es más “oscuro” y difícil que el de la paz a la guerra. ¿Cómo adaptarse a la normalidad de la paz?

¿Y qué es la paz? La paz es, acaso, el estado de cosas en que la hostilidad natural de los hombres se manifiesta en creaciones, en lugar de traducirse por destrucciones como ocurre en la guerra. Es el momento de una concurrencia creadora, y de la lucha de las producciones. ¿Pero yo no estoy fatigado de producir? (Valéry, 1997: 37).

En la contratapa de la última edición de *Los pichiciegos*, Fogwill dedica el libro a sus hijos, para que estén atentos a las otras guerras que sobrevendrán y les tocará atravesar, inevitables como un dato duro de la naturaleza. Mientras que la experiencia de las revoluciones es intransmisible —su tesoro se deshace y no produce testamento—, el escritor de *Vivir afuera* apuesta a que siga rodando un saber sobre las guerras y la supervivencia. Al menos para los suyos.

Quizás una de las decisiones fundamentales de este documental sea la de eludir juicios de carácter histórico y político. Desde ya, no se trata de un olvido. Ante la cámara no se requiere del parecer de historiadores y, más aún, da la impresión de que si alguno de los testimoniantes deslizó sus palabras hacia lo que podía ser una observación política cierta o un balance de lo que fue la contraofensiva montonera, si no se lo interrumpió, a la hora de la edición se dejó eso de lado. Saben muy bien Virginia Croatto y la historiadora que, se nos informa en los créditos, asesoró a *La guardería*, que no era difícil asestarle un golpe letal a esa política, incluso tan solo citando la célebre crítica que eleva Rodolfo Walsh a la conducción de Montoneros entre noviembre de 1976 y enero de 1977. Pero no, no se va por ahí. Escamoteo de la crítica —de la autocrítica— pero, a la par, exposición de esa militancia, no con el subrayado una vez más colocado sobre la cuestión de la violencia política y las armas, sino en las razones desnudas que la sostiene, en eso que se erige a través de las palabras como un posicionamiento irrenunciable. Se escuchan entonces grabaciones o lecturas de cartas en las que se dice, por ejemplo, “mamita y papito se incorporaron a la lucha de todo un pueblo, una lucha que es muy difícil pero que va a tener un hermoso final: una patria más linda, más justa, donde ustedes van a realizarse como hombres y como mujeres libres”. Sucesivas

variaciones de este motivo en las que el sacrificio y el optimismo se conjugan. Sería erróneo entender su simpleza por el hecho de estar dirigidas a niños, a sus hijos. Perdón que insista: la pureza de estas expresiones los deja en el umbral para que se los salve y contraponga con la más absoluta negligencia de una conducción que fue incapaz de ver que solo podía esperarles un revés estrepitoso. Sí, más dardos contra Firmenich. Nada de esto le interesa a este documental que, desinteresado por la rugosidad más específica de los contextos —una cosa era sostener ese diagnóstico en 1971, otra muy distinta en 1979—, permite que la revolución y la “vida verdadera”, para decirlo con Silvia Schwarzbock (2016), se revelen como una fuerza, una figura esencial. Ante lo que otros podrían juzgar como desatinos, *La guardería* se decide por suspender el juicio, dejar que fluyan esas cartas, incómodas e inocentes, con toda su extrañeza, sin añadir nada, haciendo todo lo posible para no marcarlas.

Ya que nos hemos liberado de las más férreas determinaciones historicistas, reparemos en que Pasolini, en un artículo de marzo de 1974 compilado en *Escritos corsarios*, señalaba que había que entender la radicalización de los jóvenes de los primeros años setentas —es cierto, piensa en Europa y las derivas que condujeron a la lucha armada a grupos que provenían de la rebelión estudiantil del 68—, como resultado de la desesperación y la impotencia que los gana al tomar conciencia de que la revolución obrera tal como la habían imaginado nunca ocurriría. Arendt, con otra sensibilidad, sin desesperarse ella misma como sí lo estaba Pasolini, dice no obstante algo parecido en una entrevista que le realizaron en 1970: “lo más sospechoso de este movimiento [...] es la curiosa desesperación de los que participan, como si supieran de antemano que serán aplastados. Como si se dijese: al menos queremos provocar nuestra propia derrota; no queremos ser inocentes como corderos” (Arendt, 2015: 223). De vuelta entre nosotros, en un libro —*¿Quién mató a Rosendo?*— que muy probablemente muchos de quienes se sumaron a la militancia revolucionaria leyeron, Walsh recoge estas palabras: “durar dura el borrego; vivir vive el militante revolucionario” (Walsh, 2003: 72). No se dice nada así en *La guardería*, pero nos gana la impresión de que los que quedamos vivos, después de la

intentona revolucionaria y del terrorismo de Estado, enfrentamos la atracción, también la inexorabilidad, del devenir cordero/borrego/pichiciego. Con sus otros riesgos.

Otro hueco, uno más: no hay recriminaciones a los padres por haber seguido ese camino que, se diría –diría la “vida de derecha”– implicó dañar la felicidad familiar. Apenas se nota un contrapunto en una carta, pero es la posición de una de las militantes unida a la contraofensiva –al mismo tiempo, aunque nunca antes, una madre–, dirigida a sus propios padres, en las que deja en claro que conoce su desacuerdo con las decisiones tomadas. Una testimoniante de “la guardería” dice que esta historia que se cuenta roza el abandono. Corte. Se sabe que desde principios de siglo hay libros y películas que incluso extraen su más maravillosa potencia de estos cuestionamientos. *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló comparte el tema, incluso detalles, con *La guardería* pero, a la vez que no hay acento comparable al que se produce con el significado que aporta “La autopista del sur”, más aún se aleja porque las recriminaciones terminan dándole el tono dominante. Como si el presente –este presente, en particular el de Chile de principios de siglo XXI– juzgara a ese fragmento del pasado que intentaron protagonizar los militantes revolucionarios del MIR en su momento de lucha antidictatorial a principios de los ochenta. Bajo la forma de la disputa entre generaciones. Si esto definitivamente se ausenta en *La guardería*, tampoco se compone una relación de pura continuidad. En una de las imágenes de archivo que se usa para ilustrar ese pasado de grandes movilizaciones –se trata de la del 20 de junio de 1973, la vuelta de Perón que terminará en masacre–, se alcanza a leer en una pancarta: “Los privilegiados de ayer son tus soldados de hoy”. Reconocimiento y continuidad, también autoridad, como el recuerdo de una infancia que nunca les perteneció, la del peronismo clásico. No hay “soldados” a la vista en el documental de Croatto. Leímos todos en *Operación Masacre*: “Dieciséis huérfanos dejó la masacre: seis de Carranza, seis de Garibotti, tres de Rodríguez, uno de Brion. Esas criaturas en su mayor parte prometidas a la pobreza y el resentimiento, sabrán algún día –saben ya– que la Argentina libertadora y democrática de junio de 1956 no tuvo nada que envidiar al infierno nazi” (Walsh, 2003:

126). En *La guardería* no hay tal resentimiento y a nadie se le ocurre trazar una comparación con el nazismo. Una de las mujeres recuerda que sus padres se referían a los buenos y a los malos, parece entreco-millado y tiene algo de burla suave, de distanciamiento, como si ya no se pudiera creer del todo en esas palabras.

Aunque indefectiblemente el hilo esté roto, *La guardería* deja que se escuchen las posiciones revolucionarias, es comprensiva –tentados estamos de decir que es también piadosa– con esas vidas tramadas en decisiones extremas, por más que hayan empujado a tantos sobresaltos, aun a que criaturas experimenten el dolor. Atiende a la voz que les pide “no se olviden de mí”, a la voz que no quiere “que piensen nunca que fue injusto de nuestra parte haberlos incorporado a esta vida”. Una de las últimas intervenciones asegura sencillamente que gusta de la vida de sus padres, que está conforme con ellos y también con quién es por ellos. Aunque nada de esto, agreguemos, signifique una vez adultos seguirlos en esas decisiones. “Muchos de nosotros nos preguntamos qué significa hoy en día luchar por algo, algunos lo tienen más claro que otros. Si hay algo que les envidio, no es recriminación, pero a veces me surge como una envidia de una época en la que las cosas estaban más claras, el enemigo estaba más claro o ellos creían que estaba más claro, pero ellos creían... Hoy en día está todo más mezclado y más difícil”. El presente es otra de las elisiones del documental que, no obstante, se deja apreciar en la singularidad de la conmoción que produce *La guardería* que nace de la convivencia que es choque disimulado, tensión, entre distintas fuerzas. Por un lado, la de vidas tomadas por el sentido, que solo se entienden como vidas justas, convencidas de que hacen la Historia, pues se han subido a su tren. Otra de las fuerzas es inevitablemente no política, porque expresa a los “nuevos”, a los “recién venidos”, que desconocen el mundo y buscan satisfacerse en la dulzura del vivir. Por último, la del presente que es enormemente justa pero a la par parece hecha de tristeza, tomada quizás por esa fatiga que mencionaba Valéry. Por eso mismo prefiere no abrir juicios tajantes, ejercita o se ve obligada a una contención, pura madurez, que es en definitiva la que permite que aparezca todo lo otro, listo para que se vuelva a discutir.

Bibliografía

- Arendt, Hannah. *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Barcelona: Península, 1998.
- “Reflexiones sobre política y revolución. Un comentario”, en *Crisis de la república* (primera edición 1972), Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015.
- Cortázar, Julio. “La autopista del sur”, en *Cuentos completos/1*, Madrid: Alfaguara, 1994.
- Valéry, Paul. “La crisis del espíritu”, en *Política del espíritu*, Buenos Aires: Losada, 1997.
- Schwarzbock, Silvia. *Los espantos. Estética y postdictadura*, Buenos Aires: Cuarenta Ríos, 2016.
- Walsh, Rodolfo. *¿Quién mató a Rosendo?*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003.
- *Operación Masacre*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003.

3. Contar Malvinas





Sombras de luz: paisajes y cuerpos posfotográficos en la Argentina contemporánea

Jens Andermann



I.

El Cristo duplicado en la imagen de Eduardo Brandão comisionada por Rosângela Rennó, parte del proyecto *A última foto* (2006), inmediatamente invita a la pregunta: ¿cuál de las dos?¹ Y, ¿por qué habría de ser la última, si el desdoblamiento de Cristos por dentro de la imagen pareciera implicar justamente lo contrario, a saber, una repetición o retorno *ad infinitum* de su figura mesiánica? Aun si ese desdoblamiento, esa serialización de la imagen dentro de la imagen, que por lo tanto pierde su pretendida “autonomía”, fuera aquí el blanco de una “crítica”, esta sería poco eficaz ya que la serialidad, como se sabe, fue justamente lo que introdujo la fotografía en la economía visual de Occidente. La posibilidad técnica de reproducción infinita, como insistía Benjamin, condena cualquier imagen al estatus de una copia [*Abbild*] sin original [*Bild*]. Aquí, además, la idea del “desdoblamiento” se complica todavía por el hecho de que las dos imágenes no son “iguales”:

1. Para *A última foto* Rennó invitó a 43 fotógrafos a sacar imágenes del Cristo Redentor en Río de Janeiro usando diferentes tipos de cámaras mecánicas de la colección de la propia Rennó. En cada uno de los casos, la cámara será utilizada por última vez en esta ocasión, exponiéndose luego al lado de la imagen editada en colaboración por Rennó y los autores de cada fotografía. Ver: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/sobre/21>; consultado en mayo de 2015.

una –la del pequeño monitor de la cámara digital– no solo no incluye todavía otra imagen más de otra cámara enfocando al Cristo del Corcovado, sino que entrega solamente su figura en zoom telescópico, en cuanto la otra es una panorámica que incorpora además las montañas circundantes. La pequeña cámara digital efectuaría así también una suerte de venganza irónica al dirigir contra la imagen “análoga” que la enmarca el efecto desaturador de la fotografía que, todavía según Benjamin, consistía precisamente en despojar las cosas de su capacidad de acción remota sobre la mente, su *Stimmung*, al reducir las a su mera presencia física que, paradójicamente, en tanto copia, ya jamás se nos entregaría en plenitud (Benjamin, 1991: 378-379). Sin embargo, *A última foto* –o más bien, esta imagen particular de la serie de cuarenta y tres fotografías del Cristo carioca que integran el proyecto *A última foto*– tampoco parece agotarse meramente en un gesto de desaturación, socavando el “aura secundaria” del ícono turístico a través de la exposición de su modo de producción, a manera de un “efecto de alienación” brechtiano, en primer lugar porque, obviamente, lo que “expone” la “imagen en la imagen” es en realidad otro modo de producción que traduce en algoritmos digitales la información lumínica y ya no en un proceso químico como lo hacía la máquina que se expone al lado de la imagen impresa. Es cierto que la figura del Redentor sufre con ese cambio entre regímenes de producción visual una disminución –paradójicamente, al engrandecerse en el monitor de la cámara digital– pero no debido a una “crisis de presencia” como pareciera sugerir la puesta en escena de la crítica del aura benjaminiana. O a lo sumo, es ahora la propia imagen y no su referente monumental la que sufre una “desmaterialización” en tanto información transmisible instantáneamente, un modo de circulación al que alude la batería de antenas en la cumbre vecina, como un Gólgota paralelo que solo la imagen análoga registra –precisamente la que será crucificada en sus ondas. *A última foto* presenta ese cambio del régimen espacio-temporal de la imagen como escena de un crimen; crimen que es en realidad un doble desplazamiento o una expulsión, tanto de la máquina fotográfica marca Holga como del monumento secuestrado de su marco visual a otro y hasta, en última instancia,

también de nuestra propia mirada testigo y a su vez víctima de ese vaciamiento.

Casi ciento cincuenta años antes, la presencia, como huella indicial en la imagen, de las propias condiciones de producción de esta, caracterizaba ya una de las fotografías fundamentales del paisaje norteamericano, “Sand Dunes Near Carson City, Nevada Territory” (1867) de Timothy O’Sullivan, donde las pisadas del fotógrafo en la arena indican la presencia de un sujeto y su búsqueda del marco adecuado para enfocar el ambiente dunar, pero también su propia carreta que servía de cámara obscura para el revelado de las placas. Como resalta Mauricio Lissovsky, el paisaje fotográfico moderno se empeñará en apagar esas huellas a fin de que pudiera surgir una imagen depurada de inscripciones subjetivas –tanto las huellas de su proceso productivo como las del vínculo con las convenciones de la pintura que el pictorialismo decimonónico todavía resaltaba y que, en la foto de O’Sullivan, todavía se ponen de relieve, literalmente, en los rastros de la búsqueda del encuadre–. Ese vaciamiento de presencias, dice Lissovsky, que no por casualidad corresponde, en la historia del paisaje norteamericano, al período final de la expansión hacia el Oeste y la deportación o la masacre de las últimas comunidades indígenas resistentes, deberá compensarse en la imagen por marcaciones sutiles de esa falta; sea –como en la fotografía de Ansel Adams– por la divinización de espacios sublimes aparentemente exentos de intervenciones humanas (sensación obtenida gracias a la reducción extrema de la apertura del diafragma que permite tiempos largos de exposición y grandes y matizadas profundidades de campo), sea –como en Edward Weston– por el uso de gramáticas similares de apertura y tiempo de iluminación, pero ahora en función de aislar y recomponer morfológicamente las vibraciones afectivas de objetos y constelaciones físicas (Lissovsky, 2011). En ambos casos, el borramiento en la imagen de la firma autorial (literalmente, en las dunas de Weston tomadas en 1936, exentas ya de pisadas y carretas) es compensado por una prolongación extrema del “instante fotográfico” propio de la foto *amateur*, de la que el “arte fotográfico” se desmarca así al construir una relación entre tiempo y espacio que pretende sustraerse del ritmo de producción capitalista al que adhiere aquella.

A última foto, desde luego, también subvierte con ironía esa noción de dos tiempos fotográficos nítidamente diferenciados –tan cara a la modernidad estética– al colapsar ambos, instantánea turística y composición artística paisajista, sobre un mismo y resbaladizo plano visual. Aquello que la fotografía “artística” radicaliza y reinventa en sus exploraciones formales es, en realidad, propio también de los usos *amateurs* del dispositivo: la extensión del punto de vista fotográfico hacia espacios “otros” donde queda suspendido el tiempo laboral propio del capitalismo industrial al que la máquina fotográfica simultáneamente transporta más allá de sus límites. La fotografía representa en la modernidad un dispositivo de acumulación visual, vinculado desde su inepción –como ha mostrado Peter D. Osborne– a prácticas del viaje y de la puesta en disponibilidad, ante un ojo imperial y turístico, de las periferias de Occidente en tanto “sistema de atracciones”: solo tres meses después de la presentación oficial del daguerrotipo ante el Institut de France en 1839, Pierre-Gustave Joly de Lotbinière ya estaba tomando imágenes de la Acrópolis, inaugurando no solo la serie infinita de postales de monumentos sino también un uso del dispositivo que será de ahí en adelante el preponderante (Osborne, 2000: 3-4). La máquina focalizará con preferencia sobre espacios y tiempos supuestamente ajenos a ella: playas y montañas, antiguas periferias inertes ahora resignificadas como topografías del ocio, pero también los múltiples rituales íntimos y familiares –zonas de tiempo enfáticamente separadas de los ritmos cotidianos de trabajo–; estos espacios y tiempos “libres” concentrarán rápidamente la atención de los usuarios legos. La captura por parte de los profesionales de la fotografía de lejanas naturalezas “prístinas” o incluso de los claros paisajistas que se abren al interior del mundo urbano, y la exploración “etnográfica” de comunidades “premodernas” –extendida también ella a los sujetos marginales de la ciudad: cirujas, prostitutas, niños, ancianos– no es sino la extensión y radicalización de esta puesta en distancia (y de la puesta en foco de lo distante) que rige en la modernidad la construcción de una *perspectiva* fotográfica, entendida en sentido panofskiano como “forma simbólica” subyacente y naturalizada en la producción de la imagen.

La consabida imagen de la pareja o el grupo familiar posando delante del monumento de naturaleza o cultura, con la que, a los mayores, todavía se nos solía torturar en interminables *shows* de diapositivas, reúne en una sola imagen las modalidades de este espacio-tiempo propio de la fotografía moderna. Si por un lado esta prometía una apertura visual hacia zonas de experiencia ajenas al tiempo de la máquina, el ritmo mecanizado de producción propio de la línea de fábrica fordista, por otro lado ella también volvía a inscribir esos “momentos” y “lugares” excepcionales —a través de la materialidad de la imagen y de su proceso de revelado e impresión serializado— en ese mismo tiempo de producción fabril, tensión dialéctica de la que se hacen eco también las formas modernas de consumo visual (el álbum familiar y el show de diapos) que combinan en nuevos ensamblajes la serialidad y la ritualidad. La fotografía, de este modo, era también una herramienta de *capitalización del exterior*, tanto en sentido espacial como temporal, que permitía al ritmo de la línea de montaje fordista proyectarse hacia su propio afuera en forma de una perspectiva simbólica habitualizada y que de antemano disponibilizaba constelaciones físicas y afectivas para su captura en paisajes y poses. Mi contención será entonces —y es este el eje de lectura que quisiera proponer para *A última foto*— que la emergencia de lo digital no marcó, como se creía inicialmente, el límite final de lo fotográfico por haber eliminado su relación indicial con lo real, su condición “ontológica” según Bazin, y que le otorgaba, en palabras de Laura Mulvey,

a privileged relation to time, preserving the moment at which the image is registered, [a] storage function [that] may be compared to the memory left in the unconscious by an incident lost to consciousness... (Mulvey, 2006: 9)

Por supuesto, tiene razón Mulvey al afirmar que “the digital, as an abstract information system, made a break with analogue imagery, finally sweeping away the relation with reality, which had, by and large, dominated the photographic tradition...” (Mulvey, 2006: 18). Pero quisiera sugerir que esta “ruptura” en la relación con lo

real tiene que ver menos con el desplazamiento del índice lumínico-químico por otro lumínico-matemático, como crisis ontológica de la materialidad foto-gráfica, y más bien con las implicaciones que este cambio tecnológico arroja para el tiempo y espacio de producción de la imagen. Como también lo señala Mulvey para el caso del cine, la imagen digital conlleva un nuevo tipo de relación entre productores y espectadores, principalmente porque la traducción en algoritmos de la información lumínica acorta dramáticamente el lapso entre captura y producción de la imagen volviéndolos prácticamente indiferentes. Es decir, la fotografía digital inmediateza el proceso de ensamblaje del acontecimiento singular al régimen serial del tiempo de la máquina y del espacio de producción y circulación de mercancías que en el caso de la cinta de celuloide todavía requería al menos el paso previo por la cámara oscura y el tiempo de “revelación” e impresión de la huella lumínica captada por el aparato. Pero así, también, la digitalización elimina en su propio proceso “instantáneo” de producción la puesta en distancia que había sostenido hasta entonces a la perspectiva fotográfica, precisamente para poder re-articular enseguida el objeto distante al espacio-tiempo de la máquina. Con lo digital, en cambio, desaparece ese intersticio fundamental y con él, la exterioridad del mundo físico al tiempo y al espacio de la imagen: no como crisis de su materialidad sino de su pretendida exterioridad con respecto al régimen de producción de la imagen (es decir: del régimen de un capitalismo ahora posfordista e informacional).

Es en la fotografía del paisaje, quisiera sugerir, donde esa implosión de la perspectiva en tanto distanciamiento no apenas físico sino también temporal se plasma de la manera más directa, relacionado con una nivelación espacial más generalizada que el concepto de “globalización” apenas comienza a captar. Habría en el uso del dispositivo fotográfico para dar cuenta de un desplazamiento hacia espacios “otros”, propongo, un momento de crisis, autorreflexividad y ajuste formal que hasta percibimos en nuestras propias prácticas fotográficas casuales y cotidianas que se cargan casi sin querer de retóricas de pastiche, ruina y salvataje, de ironía o de nostalgia; retóricas que son exploradas sistemáticamente por una

serie como *Extinción* del fotógrafo argentino Dani Yako, quien, en 2001, en vísperas del colapso del “modelo” neoliberal de ajuste estructural, publica un recorrido de “últimas imágenes del trabajo en Argentina” conscientemente modelizado sobre las imágenes producidas por Walker Evans y los fotógrafos del *Farm Security Administration* en los tiempos de la Gran Depresión (Yako, 2001). Pero si, en las fotos de Yako, esa retórica citacional, subrayada todavía por la textura granizada de un blanco y negro que oscila entre el contraste marcado y el claroscuro, pretende resucitar “por última vez” unos espacio-tiempos de producción ante los cuales la cámara puede también celebrar una vez más su propia capacidad “revelatoria” forjada en una exterioridad que no obstante se reconoce como afín a las escenas de trabajo que registra, otros viajes fotográficos contemporáneos demuestran una actitud menos enfática y una reflexión más matizada hacia el propio medio. Para ilustrar esa idea, quiero referirme brevemente a algunas de las series que integran el libro *Rutas y caminos*, volumen colectivo que abre la Colección Y, un proyecto editorial argentino que “propone visitar el país a través de la obra de jóvenes fotógrafos” (Betesh y Simón, 2003: 11). Los siete recorridos que exploran, respectivamente, rutas, antiguos ramales ferroviarios y caminos comunitarios en las provincias de Jujuy, Salta, Formosa, Catamarca, Buenos Aires, Chubut y Tierra del Fuego, coinciden en mantenerse distantes del paisaje turístico cuyos íconos monumentales brillan por su ausencia. En cambio, fieles a la retórica de distinción de la fotografía moderna, los colaboradores del volumen eligen papeles que o bien los acercan a una experiencia “émica” de los mundos recorridos –opción elegida por Sebastián Szyd en el ensayo que abre el libro, “El pasajero”, que alterna las composiciones semiabstractas de constelaciones y lugares al margen de la ruta con tomas que devuelven la mirada hacia el interior del ómnibus, como parte del “exterior” al que este facilita el acceso– o bien adoptan retóricas de la mirada propias del archivo de la modernidad, tal como lo hacen Guadalupe Miles en su retrato “etnográfico” de la cotidianeidad en comunidades wichís y chorotas del Chaco salteño y Julieta Escardó en su excavación “arqueológica” de los vestigios del antiguo ramal ferroviario C25

entre las ciudades de Formosa y Embarcación. Pero tanto como las imágenes de Miles, en su composición cuidada de encuadre, colorido y pose corporal, resaltan su propio carácter de artificio, de imagen-performance en que fotógrafa y sujetos realizan un trabajo conjunto y negociado sobre nociones y (auto)representaciones de indigenidad, las de Escardó homenajean en su formato menor y su serialización en un “montaje de atracciones” no solo la materialidad de un mundo industrial moderno cuyo conjunto de estructuras metálicas sigue resistiendo los embates del tiempo, sino también una tradición constructivista fotográfica y cinematográfica en el modo de enfocar estas naturalezas intervenidas y abandonadas por la técnica donde resuenan, entre otras, las referencias a Manuel Álvarez Bravo, a Tina Modotti, a Paul Strand o a Graciela Iturbide.

El pastiche y la retórica citacional son elementos muy divulgados en la práctica fotográfica contemporánea: basta con pensar en la serie “After Walker Evans” de Sherrie Levine (1979), en los “Film Stills” (1977-1980) de Cindy Sherman o, más cercana a nuestra temática, en los re-encuadres producidos en 1996 por el fotógrafo argentino RES de los escenarios de la “Campana del Desierto” del general Roca en 1879, retratados en aquel entonces por el lente del “fotógrafo expedicionario” Antonio Pozzo. En estas, como también en las fotografías de Miles y Escardó, nos encontramos frente a una imagen en segundo grado, literalmente una re-presentación que, al reconocer su deuda hacia un “original” real o imaginario, renuncia de antemano a cualquier pretensión de inmediatez en relación a su referente, al que la fotografía moderna –la “imagen anterior” a que se refieren estos re-encuadres e imágenes en segundo grado– aún podía considerar anclado en un espacio-tiempo ontológicamente separado del propio: el futuro pretérito, el “eso habrá estado allí?” a que se refiere Barthes en *La cámara lúcida*. Ruptura, insisto, que no afecta tanto al *eso habrá estado* como más bien al *allí*, a la puesta en distancia del objeto de captura respecto de la tecnología y sus modos de producción: es esa relación entre el mecanismo fotográfico y su capacidad espacio-temporal acumulativa sobre la que llama la atención, creo, la imagen en corte transversal de un fusil Remington que RES inserta en su ensayo sobre las fotografías



JENS ANDERMANN

de Pozzo (en realidad un corte doble ya que la imagen es ella misma dividida en un díptico).



Claromecó (2004) (Los restos, Textos de Rubén Szuchmacher, Buenos Aires: Fotógrafos Argentinos, 2006).

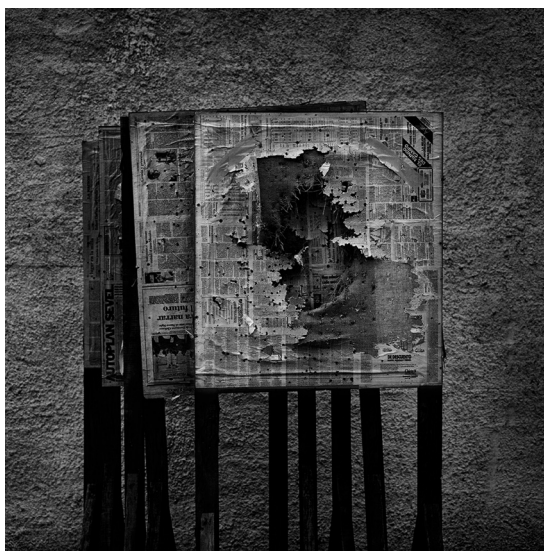


Autopista Buenos Aires - La Plata (2003) (Los restos, op. cit.).





Mar del Plata (1984) (Los restos, op. cit.).



Buenos Aires (1991) (Los restos, op. cit.).

Pero también, para volver a *Rutas y caminos*, es la problemática en torno de la cual gira “El fin”, el foto-ensayo que produce Esteban Pastorino sobre Tierra del Fuego y donde, como en algunas de sus series más conocidas como “K.A.P. (fotografía aérea desde cometa)” o “Panorámicas” en las que manipula la cámara o el negativo en función de obtener enormes paneos cinematográficos o visiones aéreas que se asemejan a miniaturas y maquetas gracias al uso de tecnología macrofotográfica, la intervención del dispositivo disloca el punto de vista. En “El fin”, el foco parcial e incierto sobre un área reducida de la imagen, en torno del cual parece girar la envoltura espacial debido a la falta de definición y los coloridos mitad sepia mitad acrílicos, genera un efecto de incertidumbre y desorientación entre onírico y siniestro, enfatizado todavía por lo desolado y solitario de los parajes fueguinos invernales. El trabajo de Pastorino entabla también un diálogo con una larga tradición de fotografía expedicionaria sobre el fin austral del continente, desde las expediciones francesas al Cabo de Hornos en 1882 y 1890 y las incursiones violentas del aventurero rumano Julio Popper en tierras Selk’nam a partir de 1886; pero a diferencia de Escardó y Miles estas asociaciones aquí surgen menos por los motivos y elementos compositivos de la imagen que por un uso deliberadamente “anacrónico” del *dispositivo* fotográfico. Si bien el efecto de nitidez limitada es obtenido aquí por la manipulación de la posición del lente en el objetivo o el correr de la película en el lapso de apertura –procedimientos abiertos por la construcción de aparatos especiales que son la marca de fábrica de Pastorino, formado también en ingeniería mecánica– las imágenes de “El fin” invocan los tiempos fundacionales de la fotografía como la famosa vista heliográfica desde la ventana en Le Gras registrada por Nicéphore Niépce en 1826. Es, podríamos decir, un falso anacronismo o un historicismo imaginario ya que Pastorino no “reconstruye” un estado anterior del dispositivo, aunque sí interviene la tecnología del registro para volver a introducir en ella lo contingente y el azar. La manipulación del proceso fotográfico deliberadamente introduce en estas zonas fuera de control del sujeto operador del aparato, y que se materializan en la imagen como áreas de des-enfoque que re-envían a

–y cuestionan– la nitidez del área central como anclaje seguro de la visión. De este modo, Pastorino vuelve a desmarcar el foto-arte de los usos legos de la tecnología, pero ahora no –como los fotógrafos modernos desde Strand y Weston– a través de la maestría acabada de la técnica al punto de poder arrojar unas imágenes al mismo tiempo “objetivas” y autorales sino, en cambio, al reabrir en el dispositivo márgenes de error que remiten a la *longue durée* de la historia de la fotografía previa al modernismo e invita a reconsiderar sus valencias frente al cambio tecno-ontológico de la imagen en la actualidad.

En las imágenes de Pastorino –pienso aquí, por ejemplo, en las tomas hechas por una cámara atada a un barrilete– la indicialidad del espacio-tiempo foto-analógico se hace presente como zona de desliz azaroso, al mismo tiempo que, a través del efecto levemente siniestro que de ahí repercute sobre el área de nitidez, apunta hacia la nueva condición de lo fotográfico como un real sin exterioridad. Son imágenes que buscan desequilibrar a través de la intervención manual, aficionada, del dispositivo a un espacio y un tiempo que aparentan hoy una continuidad suturada y sin fisuras: el horizonte de un modo de experiencia histórica (la nuestra) donde a la fotografía tal vez ya solo le quepa lanzarse a una búsqueda quijotesca de grietas y ventanas hacia cronotopías otras. Es esa sobrevivencia de un tiempo definitivamente caduco pero que aún perdura en la materialidad del resto –que de este modo también introduce un hiato o una fisura insaturable en el continuo espacial– la que procura Juan Travník en *Los restos*, foto-ensayo de 2006 con el que quisiera cerrar estas reflexiones. Estructuras despojadas de funciones arquitectónicas o productivas, pantallas mudas o erosionadas, los restos se han replegado a una mera duración que se sabe huérfana de un entorno que la abandonó junto con el *tiempo del proyecto* al que alguna vez pertenecía. Reducido a esta materialidad pura e insignificante, sin embargo, el resto es también el remanente del espacio-tiempo fotográfico dentro de la propia imagen; imagen que, más allá de su propia factura analógica, comparte con el entorno indiferente que envuelve al vestigio la condición de no-exterioridad de la imagen respecto de su modo de producción. Es en el resto,

podríamos decir, donde se refugia lo fotográfico de la foto, como aquellas hierbas de playa que crecen, protegidas del viento, en la destartalada guarida de lona que vemos en una de las imágenes (y que es también un eco lejano, o el mausoleo, de la cámara oscura de O'Sullivan en el desierto). Su propósito, sin embargo, es otro: como toda ruina, pretende hacer estallar la contigüidad de presencia que la envuelve. En su propia involución negativa, su movimiento de repliegue sobre una materialidad en derrumbe, el resto persigue el fin inverso: el recomienzo de un proceso histórico del que sabe de antemano que no tendrá lugar para él. Su duelo, por eso, como alguna vez el de la propia fotografía, no se dirige así al pasado que fue su presente sino, en cambio, al futuro que ya no será.

II.

Entre 1994 y 2008 –en paralelo, parcialmente, a *Los restos*– Juan Travnik realizó una serie de entrevistas a más de doscientos ex-combatientes de la Guerra de Malvinas en diferentes provincias argentinas que dio lugar a una colección de retratos, serie que se complementó con imágenes de paisajes malvinenses todavía marcados por los vestigios del conflicto, tomadas en 2007. Editada como libro en 2008, la retórica fotográfica de la serie de retratos es generalmente escueta, limitándose al busto y rostro en semiperfil o de frente de los retratados ante un fondo neutro de tela gris oscura, salvo en algunos casos en que estos eligieron posar de cuerpo entero, en función de que la cámara registre también sus uniformes y condecoraciones o el impacto de las lesiones sufridas durante la guerra. Cada foto viene acompañada de una breve leyenda consignando el nombre del retratado, lugar y fecha en que fue tomada la fotografía, así como el antiguo rango militar, año de conscripción y unidad de combate de cada individuo. En cambio, los paisajes, tomados en grandes planos horizontales, demuestran cierto grado de intervención fotográfica, en primer lugar por los tiempos extendidos de exposición que permiten mantener una profundidad de campo relativamente amplia, conveniente para la captación de

vastas planicies sin mayores accidentes escénicos, al mismo tiempo que oscurece notablemente la tonalidad de la imagen acentuando todavía más la impresión de soledad y abandono. Generalmente el primer plano está ocupado por algún vestigio de la guerra de 1982, como el impacto de los bombardeos o de un avión averiado, antiguas trincheras o restos de helicópteros y cocinas ambulantes, resaltados tanto por la luminosidad desigual de la imagen como por la monotonía del ambiente de fondo. Nuevamente cada imagen está acompañada de una breve leyenda, esta vez indicando el lugar geográfico (aludido por su nombre argentino), la descripción del objeto que se encuentra en el primer plano y el año (2007) en que fueron tomadas las fotografías.



Luis Alberto Gómez, Ciudad de Buenos Aires, 1994. Soldado conscripto (1962). Regimiento de Infantería Mecanizada 12 (Travnik, Juan. Malvinas. Retratos y paisajes de guerra, Buenos Aires: Ediciones Larivière, 2008.).



Goose Green. Restos del avión del Cap. (p.m.) Fausto Gavazzi (2007) (Malvinas. Retratos y paisajes de guerra, op. cit.).

A través de la contraposición entre rostro y paisaje, Travnik entra en un diálogo sumamente complejo, en primer lugar con su propia trayectoria fotográfica donde el paisaje en tanto plasmación material de “restos” y por lo tanto como umbral de sobriedad (de manera semejante a la propia imagen fotográfica) de tiempos pretéritos ocupa, como hemos visto, un lugar destacado. Pero además alude, desde el subtítulo “Retratos y paisajes”, a una tradición pictórica de largo alcance en América Latina, donde la puesta en relación, el diálogo visual entre rostro y ambiente fue un modo de rendir lugares lejanos y exóticos en una plenitud tipificada ante la mirada del espectador metropolitano. La teoría del cine en particular ha insistido en la complementariedad elemental de estos dos tipos de imagen, entre los cuales está comprendido todo su espacio visual: el primer plano, o *close-up*, según Deleuze es siempre del orden de un retrato, sea lo que fuere su objeto al cual confiere inexorablemente una dimensión de *rostreidad*. Cualquier objeto, al ser *retratado*, se vuelve imagen-afecto al sacrificar su corporalidad motórica a la intensidad de unos micromovimientos y de la luminosidad reflexiva de su superficie. Al mismo tiempo, esa intensidad afectiva del rostro emerge de la cancelación absoluta de la inscripción espacial de lo retratado. En palabras de Béla Balász, “frente a un rostro

aislado, no percibimos el espacio. Nuestra sensación del espacio es abolida [y] se nos abre una dimensión de otro orden” (citado en Deleuze, 1983: 126). En las antípodas del rostro está por lo tanto el paisaje o plano americano como pura espacialidad que suspende o sobreesee la rostredad afectiva.



Monte Longdon. Posiciones argentinas (2007) (Malvinas. Retratos y paisajes de guerra, op. cit.).

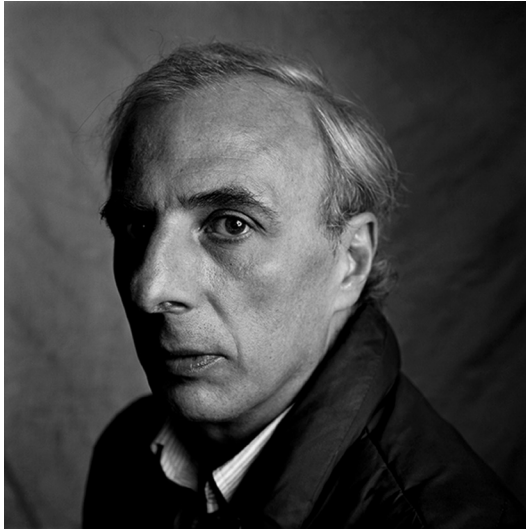
Pero existe, además, una conexión silenciosa entre ambos tipos de imágenes aparentemente antagónicas. El paisaje ha sido, desde la emergencia misma de la forma en la pintura renacentista, un modo de transferir una carga de afectividad al territorio en el mismo gesto que lo des-afecta del sujeto portador de la mirada, de quien solicita una perspectiva ya no de habitante sino de un sujeto ontológicamente extranjero, un “viajero”; punto de vista referido en la emergente economía capitalista al propietario rentista residente en la ciudad y más tarde al latifundista colonial en beneficio de quien se coleccionan y ordenan visualmente los “recursos naturales” de ultramar. Pero el paisaje solo consigue su eficacia simbólica al reintroducir en el plano visual aquello que acaba de desterrar de este como base y principio de su composición. El paisaje, dice Jean-Luc Nancy, es expresión de un despaisamiento al que procura colmar retratando (desde una posición de extranjería) la relación de

mutuo acostumbramiento entre *país* y *paisano* a la cual su “puesta en perspectiva” ha desplazado (Nancy, 2005: 51-62). Desde que vemos un paisaje, dejamos de habitarlo como país; pero la forma-paisaje nos muestra, pone delante nuestro, aquello que desplaza *como si estuviera todavía presente ahí*: sea en la presencia, en la tela o en la imagen fotográfica y fílmica, de paisanos – moradores “indígenas” que forman parte del dominio visual precisamente al habitar todavía un tiempo *anterior* a la cesura paisajista–, sea en una imagen donde la ausencia de aquellos y de su relación inmediata con la tierra es sublimada en la propia composición visual y su solicitud de una mirada constitutivamente nostálgica, como si fuera herida por la evanescencia que es obligada a contemplar.

El paisaje es por lo tanto el modo estético-ideológico en que Occidente lidió con la desposesión del campesinado cuya relación “costumbrista” con la tierra reintroduce en forma de una rostreidad fantasmática, muchas veces en lo que la gramática del cine formalizará como secuencia de plano/contraplano: es esta la fórmula que ya fue convencionalizada desde finales del siglo XVIII por la mirada fisonomista del viaje naturalista, como un modo de doble inscripción territorial de mundos “otros”. La alternación de “retratos y paisajes”, popularizada por pintores viajeros como Rugendas y Debret y revisitada en el XIX y XX por fotógrafos itinerantes como Christiano Júnior y Karl von Schumacher, construye a sus retratados como “tipos” locales cuya singularidad afectiva en tanto rostro queda así restringida al carácter de un suplemento de la siguiente o anterior imagen paisajística, la cual a su vez es suturada en su falta constitutiva componiendo con aquel un díptico de plenitud “exótica”. *Malvinas: retratos y paisajes de guerra* alude a esa tradición del viaje pictórico, aunque lo hace desde un desplazamiento doble que reinscribe como herida la sutura rostro/paisaje que definía el género. Es decir: aun en los retratos de ex-combatientes sin lesiones físicas (y en los paisajes sin restos visibles de la guerra) la relación con la serie que forma la otra mitad de la obra es del orden de una herida porque remite a la imposibilidad de suturar

“país” y “paisanos” según la tradición genérica, la cual en consecuencia es forzada a revelar, en su actualización fracasada, un problema de ciudadanía.

Ese problema es de orden temporal a la vez que espacial. La serie fotográfica de Travník es esencialmente un trabajo sobre trazos, marcas, huellas, restos: estudia la interpelación enigmática por el pasado. En eso difiere de la “memoria fotográfica” que han analizado Federico Lorenz y María Laura Guembe en los usos por parte de ex-combatientes argentinos de imágenes tomadas durante el conflicto, como “un medio de credibilidad, una mediación fuerte en su transmisión de lo ocurrido” (Guembe, 2013: 111). Esas “otras imágenes” de la ocupación y la guerra, tomadas por los propios combatientes –imágenes cuidadosamente alejadas de la esfera pública durante la guerra misma y luego secuestradas, o bien en forma física como demuestra la gran colección de fotografías retenidas en el Imperial War Museum de Londres, o bien por su imposibilidad de circular por fuera, y a veces incluso por dentro, del ambiente familiar– forman una suerte de campo ciego o de negativo secreto de la serie de Travník. El díptico que esta última compone con el retrato por fuera del paisaje y el paisaje en ausencia del rostro remite continuamente a esa otra foto de “las islas ocupadas”. Atestigua la ausencia de esa otra imagen, su invisibilidad: invisibilidad que las imágenes de Travník revelan como hecho político. La exterritorialidad y extemporeidad de la “foto malvinense” invisible, de la cual la ausencia, el hiato en el corazón del díptico –es decir, entre imágenes– da testimonio, remiten a una falla, a una zona de experiencia suspendida, no tanto (como sugiriera el relato épico de una película como *Iluminados por el fuego*) por la irrecuperabilidad del territorio que fue objeto de lucha sino, en cambio, por la inscripción solo parcial y deficiente del evento al cual remite la “foto malvinense” en lo que podríamos llamar “la ciudadanía de la memoria”.



Alfredo Jorge Pucci. Ciudad de Buenos Aires, 2007. Soldado conscripto (1958). Compañía de Comunicaciones Mecanizada 10 (Malvinas. Retratos y paisajes de guerra, op. cit.).

En su libro *The Civil Contract of Photography* (2008) la crítica de arte israelí Ariella Azoulay argumenta que los inicios de la modernidad estuvieron signados por la emergencia de dos regímenes de visibilidad del cuerpo ciudadano, uno de carácter jurídico-político y otro de carácter óptico-tecnológico. El primero, anunciado por la Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano en 1789, constituye al individuo en tanto sujeto investido del derecho inalienable de presentar sus quejas al soberano en caso de que su ciudadanía (que no es en última instancia sino ese derecho de apelación y reivindicación) sea infringida. La declaración, sugiere Azoulay siguiendo la conocida tesis de Agamben, anuncia pues la universalidad del devenir-ciudadano del “hombre” al mismo tiempo que abre, a partir de la separación de ambas categorías desde el título, una zona de ambigüedad cuya resolución (que es precisamente el pasaje de “hombre” a “ciudadano” representada por la conjunción “y”) es así sometida a una decisión soberana. El propio enunciado universal arroja así un “residuo de

no-ciudadanía” (Azoulay, 2008: 40), es decir, divide el grupo de los gobernados en ciudadanos y no-ciudadanos y hace de esa división el mismo principio de gubernamentalidad. La fotografía (cuya relación estrecha con la concepción moderna de ciudadanía quedó plasmada desde mucho antes de la introducción de la foto-carnet), lejos de constituir apenas una extensión óptica que convirtiera en una “imagen real” esa construcción del individuo como (no) sujeto, representa para Azoulay un espacio contractual fundamentalmente distinto y que, desde la presentación del proceso fotográfico a la Cámara Francesa de Diputados en 1839, no ha dejado de interpelar y desafiar a la ciudadanía jurídico-política: “la fotografía –dice Azoulay–, tomar fotos, ser fotografiado, diseminar y mirar fotografías, proporciona un acceso privilegiado al problema de ciudadanía defectuosa, así como una práctica moral frente a la vulnerabilidad creada por esa condición” (2008: 37-38).

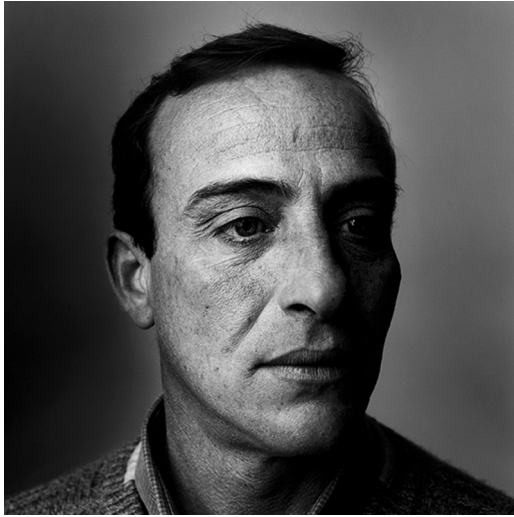
Si bien Azoulay sigue a los teóricos clásicos de la fotografía –Benjamin, Barthes, Sontag– en su énfasis sobre la indexicalidad de la imagen (el “esto ha estado ahí” de Barthes), se aparta de ellos en cuanto no reduce la noción de “fotografía” a esa imagen que para ella es apenas el “depósito” sobre el que es construida una relación contractual. “Fotografía” es así un proceso dinámico de relaciones cívicas desencadenado por un encuentro intersubjetivo (o incluso, aunque Azoulay no se detiene en ese aspecto, un encuentro con el mundo extra-humano que adquiere carácter de sujeto en la “ciudadanía de la fotografía”) mediado por un dispositivo técnico y solicitando, gracias a su reproductibilidad, un número teóricamente infinito de actos espectatoriales. Es decir, para Azoulay “esto” que “ha estado ahí” nunca deja de seguir estando ahí en la medida en que el proceso fotográfico carece de instancia trascendental que pudiera determinar definitivamente su sentido: a diferencia del pacto civil jurídico-político, el contrato fotográfico nos hace entrar en *una comunidad de gobernados sin soberano*. Entendida como relación contractual entre partes (aun en las circunstancias más coercitivas y violentas) la fotografía carece de “autor”, solo tiene en el operador del dispositivo un depositario a través de quien una interpelación se transmite a un círculo abierto de interpelados a su vez convertidos en nuevos depositarios/firmantes

del contrato fotográfico. La imagen fotográfica es el depósito que asegura la transmisión del reclamo que un sujeto fotografiado alguna vez confió, no tanto a la cámara ni a su operador inmediato sino más bien, a través de estos, a la ciudadanía de la fotografía en tanto comunidad de gobernados sin soberano. Esa ciudadanía fotográfica, a la que entramos desde cualquiera de las posiciones-sujeto que asigna la relación fotográfica (fotógrafo, fotografiado, espectador), garantiza –contra la fianza de la imagen-depósito– la horizontalidad de esta relación, al mismo tiempo que nos impone el deber de cuidar y defenderla ante cualquier intento de limitar los sentidos de la imagen y así cortar la cadena de interpelaciones y solicitudes en función de la cual ha sido depositada. Si cada fotografía nos exige así que nos volvamos ciudadanos de la fotografía (a través de actos de expectación activa), cada foto –aun la más inconspicua– al hacernos entrar en el contrato civil de la fotografía es también un reclamo contra la infracción de ciudadanías políticas en la modernidad. Y es por esa relación de diferencia respecto de la construcción moderna de ciudadanías políticas sujetas a la decisión soberana que la fotografía pasa a ser desde temprano depositaria de lo que Azoulay llama “reclamos de emergencia”, esto es, la presentación de apelaciones ante la cámara por parte de quienes han sido privados de sus derechos de apelación. Ante la interpelación fotográfica, dice Azoulay, nuestro deber ciudadano es volvernos espectadores en sentido pleno, es decir pasar de la contemplación barthesiana del instante pasado a la expectación cortazariana de su vigencia eventual, dejándonos interpelar por lo que “todavía está ahí” solicitando que sea atendido su reclamo de emergencia:

El acto de observación prolongada por parte del espectador tiene el poder de transformar una fotografía inmóvil en un escenario teatral donde aquello que fue congelado en la foto adquiere vida propia. El espectador es llamado a tomar parte, a pasar de la posición de interpelado a la de interpelador al tomar responsabilidad por el sentido de tales fotografías, al interpelarlas todavía más y tornarlas signos de emergencia, señales de peligro o advertencias, al transformarlas en reclamos de emergencia (Azoulay, 2008: 169).

¿De qué orden son entonces los reclamos de emergencia de las fotografías de Travnik? Azoulay formula su noción del “contrato civil de la fotografía” a partir del impacto de la ocupación israelí de Palestina, es decir, de su propia experiencia diaria de verse interpelada en su posición de espectadora por sujetos desprovistos de toda otra forma de reivindicación ciudadana que no fuese la de dirigir a la cámara sus reclamos de emergencia (en términos de Azoulay: de solicitar sus derechos de ciudadanía fotográfica en función de tornar visible la suspensión de sus derechos civiles, su condición de “gobernados sin ciudadanía”). La experiencia de desarraigo y exterritorialidad vivida por esos sujetos palestinos que exhiben su daño ante la cámara es obviamente muy distinta a la de los veteranos malvinenses del libro de Travnik; sin embargo, existen algunas similitudes en cuanto a la relación en ambos casos entre imagen y ciudadanía, y entre cuerpo y territorio (o “retrato y paisaje”). Como los palestinos desplazados de sus tierras, los veteranos malvinenses son portadores de un reclamo sin cabida en el espacio cívico en donde se encuentran, como en el caso de aquellos, es el *espacio de ese reclamo*, que como concepto existe solo en la medida en que el reclamo se mantenga, el que circunscribe su identidad colectiva: veteranos *de Malvinas*. Como suele ocurrir en experiencias históricas de derrota (véase sobre ese tema el fascinante libro de Wolfgang Schivelbusch, *The Culture of Defeat*, 2004), el sujeto portador de la acción militar pierde su condición de héroe épico y, más aún, sus títulos de sujeto, para en cambio pasar a la condición de víctima (o, en el caso de la dirigencia militar, de inepto e incapaz de imponer su juego al enemigo) (Schivelbusch, 2004). Como víctima, el soldado derrotado es eximido de responsabilidades y vuelve entonces a aparecer la condición que el servicio militar y la acción guerrera habían querido extirpar en sus rituales marciales de iniciación, su “bautismo de fuego”: la de “los chicos de la guerra” (como rezaba el título de una de las primeras películas sobre Malvinas, basada en el libro homónimo de Daniel Kon), es decir la condición de aún-no-ciudadano de los conscriptos forzados a pelear en las islas, su carácter de “chico”, de *infans*. El *infans* es quien aún no ha ingresado en el orden del lenguaje: no necesariamente el que aún está en la etapa de los primeros balbuceos sino el que no posee todavía

el lenguaje como forma de expresión ciudadana, el que no puede presentar reclamos a título propio. Y es por eso, porque el reclamo “de Malvinas” los vuelve a colocar una y otra vez en la posición de “chicos de la guerra” aun bordeando los cincuenta o sesenta años, que se trata de un reclamo constitutivamente “mal formulado”, un reclamo que al pronunciarse (y por eso nunca puede “pronunciarse”) regresa fatalmente al balbuceo: un reclamo imposible de encontrar cabida en la “ciudadanía de la memoria”, a no ser reconfirmando la condición de víctima de quien lo formule, es decir, reivindicando su condición de eterno *infans*.



Alejandro Héctor Pellitero. General Pico, La Pampa, 2003. Cabo 2° Operaciones (1963). Portaaviones A. R. A. 25 de Mayo (Malvinas. Retratos y paisajes de guerra, op. cit.).

Malvinas solo puede figurar en la ciudadanía de la memoria en forma de una inclusión excluyente, es decir ratificando la no-ciudadanía del portador del reclamo, su condición de puro gobernado —no solo está fuera de alcance (más allá del ejercicio de soberanía) el territorio donde este emplaza sus reclamos sino que también está fuera de

alcance temporal la experiencia que los suscribe. Basar su reclamo de ciudadanía en Malvinas es colocarse en una posición enunciativa imposible: en cuanto *infantes*, “chicos de la guerra”, los veteranos han quedado, y siguen quedando, fuera del lenguaje— o, *mutatis mutandis*, Malvinas ha quedado en una zona de tiempo de la que ellos no pueden dar testimonio porque carecen de títulos para ponerle nombre de experiencia. Pasaron, por decirlo así, de “chicos” a “veteranos” sin poder contar su experiencia de “soldados” —de ahí, es significativa que esa, además del nombre y lugar de residencia actual de cada retratado, sea el único dato que aporte Travnik a sus imágenes: el rango y función militar, aquello que ha quedado en suspenso en el relato social, en la ciudadanía de la memoria—. Pero estos datos aportados también aquí remiten, no a un contra-relato sumergido sino al silencio enigmático de la interpelación fotográfica. Las entrevistas sobre las que se basó el encuentro fotográfico son omitidas en el libro: el relato vuelve a suspenderse porque lo que es el verdadero objeto de la serie es el vacío —el silencio o hiato espacio-temporal— que se cuele no solo entre “retratos y paisajes” sino también entre una imagen y la próxima. El de Travnik es un trabajo sobre lo indecible que conecta no solo retratos a paisajes sino también un retrato y un paisaje al próximo, aquello cuya condición de indecibilidad las fotografías tornan visibles en su común alusión a un fuera-de-campo ausente que suturase una imagen a la próxima y una parte del díptico a la otra. La serie invoca, en síntesis, la enunciación ciudadana que les proporcionara un punto de referencia común a las imágenes individuales y cuya ausencia y necesidad estas presentan como un reclamo de emergencia.

Ese espacio silencioso “entre” imágenes y entre ambas partes del díptico que torna presente en la materialidad de la serie (análogo a la conjunción “y” que forja desde el título su pretensión de serialidad) la falla en la ciudadanía que al mismo tiempo amenaza constantemente su cohesión de conjunto, no solo figura como hiato entre imágenes. También está presente en un juego sutil de inscripciones mutuas, de repeticiones y objetos fuera de lugar como esos vestigios de la guerra que siguen interrumpiendo la continuidad de la naturaleza malvinense impidiéndole cerrarse sobre sí misma o los emblemas, las vestimentas y las marcas y lesiones en rostros

y cuerpos de los veteranos entre los cuales empiezan a aparecer extrañas repeticiones y desplazamientos. Es decir, las imágenes mismas comportan algo incontenible que exige como si fuera desde dentro de su espacio visual la puesta en serie. Recién así, como ausencia presentificada, esa falta es registrada como tal: como algo que debería estar presente pero no lo es, o solo en forma de huella o de quiebre interno en la representación. Es como si, volviendo a las ideas expuestas al principio de estas reflexiones, cada imagen nos confrontara desde una suerte de orfandad cinematográfica, insistiendo en un contraplano ausente pero imprescindible. Es esta la elocuencia del silencio en estas imágenes, la que reclama que atendiéramos su solicitud: tal vez sea enigmático en cuanto testimonio (y no puede dejar de serlo al tener que interpelarnos desde un más allá del lenguaje), pero tanto los rostros como los paisajes entrevistos por la cámara de Travnik atestiguan, sin lugar a dudas, que —en palabras de Azoulay— “algo” no solo “ha estado ahí” sino que sigue estando, ahí, en los bordes del lenguaje, esperando ser dicho.

Bibliografía

- Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*, Nueva York: Zone Books, 2008.
- Benjamin, Walter. “Kleine Geschichte der Photographie”, en *Gesammelte Schriften* II, 1, Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- Betesh, Luciana y Victoria Simón (eds.). *Rutas y caminos*, Buenos Aires: Asunto Impreso, 2003.
- Deleuze, Gilles. *L'image-mouvement. Cinéma I*, París: Minuit, 1983.
- Guembe, María Laura. “Noticias del olvido. En torno de una nueva foto vieja de Malvinas”, en Blejmar, Jordana, Natalia Fortuny y Luis Ignacio García (eds.), *Instantáneas. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, Buenos Aires: Librería, 2013.
- Lissovsky, Maurício. “Rastros na paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares”, en *Contemporânea* 9, 12 (2011), Río de Janeiro, visitado en abril de 2015: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneapcom/article/view/5053>.

- Mulvey, Laura. *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, Londres: Reaktion, 2006.
- Nancy, Jean-Luc. “Uncanny Landscape”, en *The Ground of the Image*, trad. Jeff Fort, Nueva York: Fordham University Press, 2005.
- Osborne, Peter D. *Travelling Light: Photography, Travel, and Visual Culture*, Manchester: Manchester University Press, 2000.
- Schivelbusch, Wolfgang. *The Culture of Defeat. On National Trauma, Mourning, and Recovery*, Nueva York: Henry Holt, 2003.
- Travnik, Juan. *Malvinas. Retratos y paisajes de guerra*, Buenos Aires: Ediciones Larivière, 2008.
- *Los restos*, Textos de Rubén Szuchmacher, Buenos Aires: Fotógrafos Argentinos, 2006.
- Yako, Dani. *Extinción. Últimas imágenes del trabajo en la Argentina*, Buenos Aires: Norma, 2001.

*Una puta mierda: intervenciones en el corpus de novelas sobre Malvinas*¹

Patricio Pron



Walter Serner escribió en su *Manual para embaucadores (o para aquellos que pretendan serlo)* que “un truco que te ha salido mal no debes repetirlo en la misma ciudad, y uno que te ha salido bien, básicamente tampoco” (2011: 148). Serner nació en Karlovy Vary (actual República Checa) en 1889 en el seno de una familia de judíos asimilados, escribió el primer manifiesto dadaísta de 1917 y en 1928 abandonó la literatura y desapareció sin dejar rastro hasta que los nazis dieron con él cinco años después en Praga, donde era maestro de escuela, y lo encerraron en el gueto de esa ciudad: en 1942 fue trasladado con su mujer al campo de concentración de Theresienstadt y allí asesinado. Muy pocos lo recuerdan hoy pero su cita aún es pertinente (“Un truco que te ha salido mal no debes repetirlo en la misma ciudad, y uno que te ha salido bien, básicamente tampoco”) y me permito repetirla porque pone de manifiesto mi incapacidad para aprender de los maestros: yo, a diferencia de Serner, he repetido el truco en la misma ciudad reescribiendo una novela mía sobre Malvinas y su guerra con el poco edificante título de *Una puta mierda*.

1. Una versión anterior de este texto fue leída en el marco del congreso “Memorias revividas: Del golpe a Malvinas en la literatura y el cine actual”, que tuvo lugar el 17 y el 18 de octubre de 2013 en el Seminario de Románicas de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Colonia, Alemania. Más información en www.patriciopron.com.

A la original (que llamaremos “Una puta mierda 1”) la escribí en 2003 en Alemania, y, si no recuerdo mal, lo hice por dos razones: la primera fue el descontento que el año anterior me habían producido las evocaciones vinculadas con los veinte años de la guerra, en particular si las comparaba con las que tenían lugar en Europa ese mismo año a raíz de los setenta años del ascenso de Adolf Hitler al poder. ¿Cuál era la diferencia entre las dos conmemoraciones? La que me parece más evidente ahora es que, mientras la evocación del ascenso de Hitler estaba presidida por el rechazo unánime al tipo de elementos culturales e ideológicos que hizo posible ese ascenso, la de la guerra de Malvinas estaba imbuida aún de cierta (para mí muy incómoda) reivindicación de las razones de la guerra, y completamente atravesada por el nacionalismo argentino, que fue el que hizo posible la guerra contra todo sentido común y, yendo más allá, el tipo de lucha contra “las ideologías foráneas y el pensamiento extranjerizante” que llevaron a cabo todas las partes del enfrentamiento que condujo a la dictadura militar del período 1976-1983.

Mi impresión por entonces (y creo que también ahora) era que no se podía poner en cuestión el asesinato y la desaparición de miles de personas si no se ponía en cuestión también una guerra llevada a cabo (calamitosamente, por supuesto) por los mismos responsables y a resultas de las mismas convicciones. También pensaba (y sigo pensando) que los hechos trágicos del pasado reciente tenían su origen en el nacionalismo argentino y que ponerlo en cuestión debía pasar necesariamente por atacar el nacionalismo allí donde este se ponía de manifiesto de forma más emotiva, que era (y es) en torno a la guerra de Malvinas. Era necesario discutir sobre Malvinas, pero (y esto es algo que yo pensé solo mucho tiempo después) esa discusión estaba y está dificultada por el hecho de que no hay imágenes de esa guerra que (posiblemente a modo de paliativo o intento de sanación) no hayan sido convertidas en clichés inocuos y desactivados. Los “chicos de la guerra”, la “neblina”, “el principito”, los “*kelpers*”, los “*gurkas*” y los “*pucarás*” y expresiones como “fuerza de tareas”, “puente aéreo”, “zona de exclusión”, “Dama de Hierro”, “teatro de operaciones”, “riesgo calculado”, “pozo de zorro” y “blanco nocturno” han sido despojados de su potencial

significante por la repetición, y cualquier escritura sobre Malvinas debería eludirlos en lo posible, entre otras cosas debido a que todos ellos son elementos de la guerra que nos fue contada por la dictadura. Lo que nosotros vimos (y pienso específicamente en los que éramos niños por entonces) fue otra cosa: los oscurecimientos, la banalización del conflicto, la adhesión al gobierno que este generaba, las colectas televisivas, el ánimo celebratorio y, poco más tarde, la derrota. Todas estas cosas, sin embargo, son escasamente atractivas desde el punto de vista de su narrabilidad y la escritura sobre Malvinas tiende a escapar de ellas de forma intuitiva.

El resultado de esto es que carecemos de elementos para narrar la guerra que no participen de la transformación de la guerra en reclamo publicitario de la dictadura y del nacionalismo argentino que la hizo posible. Así que (pensé yo por entonces) era necesario adoptar otra aproximación narrativa, una en la cual lo narrado fuese sencillamente no lo que sucedió realmente o pudo haber sucedido sino lo que efectivamente sucedió pero solo en la imaginación infantil, que es todo lo que yo supe de la guerra. Así que escribí *Una puta mierda*. Mientras lo hacía, se adherían a la novela situaciones, fragmentos de conversaciones sostenidas y pasajes procedentes de decenas de libros que eran como agujas imantadas aproximándose al centro magnético del relato, pero también muchos recuerdos de la guerra tal como yo la viví, en 1982, a los seis años de edad. La irreversibilidad con la que la novela avanzaba hacia su final mientras la escribía repetía mis recuerdos de niño, en los que la guerra era irreversible y carecía de todo fundamento; cuando terminó, sospeché que no había existido nunca. Quizá otros hayan sentido lo mismo porque la sospecha y la incertidumbre son los temas principales de mi, digámoslo así, generación literaria, pero *Una puta mierda* se aparta de lo que ha escrito esa generación para ser la primera novela satírica sobre la guerra de Malvinas, uno de los pocos relatos sobre esa guerra en que no hay nada sagrado y los discursos patrióticos escasean, reemplazados por la sensatez de un puñado de hombres jóvenes que nunca antes ha estado en una guerra y no sabe contra quién pelea, por qué lo hace, qué es ese trozo de tierra por el que lucha y a quién pertenece. *Una puta mierda* trata acerca

de la imbecilidad militar y la cobardía y su parecido con la sensatez, pero también acerca de la felicidad de convertir el terror infantil (a ser bombardeado, a perder a los padres, a desprenderse de las cosas amadas) en ficción y sentido.

El filósofo alemán Ernst Bloch afirmó en cierta ocasión que la falsificación se diferencia del original en el hecho de que parece más verdadera que este (citado en Herstatt, 2007). No sé qué pensar al respecto, pero me parece evidente que, incluso aunque *Una puta mierda* sea una falsificación deliberada de la guerra de Malvinas, quizá se parezca más a la experiencia de pelear en ella que la información periodística de la época y los relatos posteriores de sus protagonistas, sobre cuyo laconismo (muy bien) escribió Carlos Gamerro: en el primer caso porque la prensa estaba atenazada por la censura oficial y por la autocensura y el pensamiento mágico, como demostró Lucrecia Escudero en *Malvinas: El gran relato. Fuentes y rumores de la información de guerra*; en el segundo, porque (con la excepción de *Iluminados por el fuego* de Edgardo Esteban) los testimonios de los antiguos soldados están atravesados por un afán reivindicativo que es comprensible (dado que lo que se debe justificar es la pérdida de la inocencia, de la juventud y de los amigos) pero reprobable desde el punto de vista intelectual. Escribir intentando remedar ambos discursos (como hacen muchos textos de Malvinas) me parece un error, debido a que hacerlo soslaya el carácter al menos parcialmente ficcional de muchos de esos discursos, y (de hecho) no es raro que el mejor libro sobre Malvinas (*Los pichiciegos*) dé por completo la espalda a la experiencia y al rigor documentalista, o se invente uno que funciona como su parodia.

Acerca de *Los pichiciegos* y, en general, los textos sobre Malvinas, lo siguiente: nos gusta preguntarnos “quién habla” en esos textos, pero esto no debería ocultar el hecho de que en ellos solo “se habla”; es decir, que para todos aquellos que no participamos activamente de la guerra (e incluso para aquellos que sí lo hicieron; de hecho, hay una investigación pendiente sobre la penetración de tópicos literarios y estructuras narrativas altamente connotadas como propias de la ficción en los testimonios de la guerra), esta fue un acontecimiento principalmente narrativo, de modo que (como

afirma el título de esta intervención, un poco crípticamente) la única forma de participar de la discusión acerca de la guerra, de su necesidad o la falta de ella, y de sus trágicas consecuencias, es (en mi opinión) escribir “otra” ficción sobre Malvinas, entendida esa otredad en dos sentidos: como agregado y como diferenciación cualitativa.

Decía que escribí “Una puta mierda 1” en 2003: el libro fue publicado en 2007 y encontró sus lectores, que es lo mejor que se le puede desear a un libro. A diferencia de todos mis otros libros, es el único en el que continué pensando después de su publicación, en particular debido a la enorme cantidad de suicidios de antiguos soldados que se ha producido desde esa fecha. De hecho, en algún momento me sorprendí leyendo que, tras la guerra, muchos soldados quedaron, por decirlo así, “fuera de la realidad”, y me pregunté si yo no había tenido razón de algún modo y ese “afuera de la realidad” se parece al “afuera de la realidad” de quienes éramos niños en 1982, para quienes la guerra sucedía en otro sitio, en una especie de realidad añadida que se contaba por victorias. Aunque no es mi novela favorita “de Malvinas” he acabado pensando que esa estrategia es similar a la de *Las islas*, ya que en ella Gamberro se esfuerza deliberadamente por presentar la guerra como una farsa en la que las islas son reconquistadas mediante su ingesta por parte de los antiguos soldados y a través de una simulación en los bosques de Palermo y una persona que verdaderamente luchó en ellas pretende reforzar la “verdad” de su experiencia de guerra comprándose y luciendo un uniforme falso.

La guerra pudo haber sido un simulacro y una farsa, pero no lo fueron ni las razones que la motivaron ni los textos que produjo. Sobre las primeras, me remito a las palabras del psicoanalista británico Darian Leader, para quien “los fenómenos de psicosis más ‘sorprendentes y llamativos’ [...] son ‘intentos de restitución o recuperación’” (2013: 169). En cuanto a los textos que produjo, pienso que son un patrimonio de todos nosotros y que proponen una forma posible de ser argentinos sin adherir al nacionalismo de ese país y su estrechez de miras. Acerca de los textos de Malvinas, una observación más.

Alguien ha afirmado que en ninguna de las novelas “de Malvinas” los soldados argentinos son representados como héroes. No estoy de acuerdo por completo con esta afirmación, ya que se puede pensar en los “pichis” como héroes de algún tipo, héroes que comprenden que el enfrentamiento no es contra los británicos sino contra los oficiales argentinos y sabotean su esfuerzo de forma subterránea; es cierto que los mueve el miedo, pero no sabemos si este no es el motor de la mayor parte de los actos heroicos. Uno de los personajes de mi libro dice que se requiere una enorme valentía para ser un cobarde; los personajes de *Una puta mierda*, que carecen de esa valentía, no lo son, y por esa razón me parecen héroes, de un modo o de otro. A diferencia de quienes permanecemos en el continente (“todo el país era una inmensa retaguardia desbandándose en círculos alrededor del mismo punto” dijo Fogwill), a estos la guerra les abre los ojos rápidamente respecto a la naturaleza de la moral militar y el nacionalismo argentino; la diferencia es que su revelación tiene lugar bajo las bombas del enemigo y esto la hace especialmente valiosa. En mi opinión, hay mucho de heroico en ello y, por supuesto, hay algo bastante heroico en las vidas de quienes (ya fuera de la ficción) realmente se vieron obligados a luchar en las islas y lo hicieron en la medida de sus posibilidades y luego siguieron viviendo, también en la medida de sus posibilidades.

Decía hace un momento que cometí el error del que advertía Walter Serner y escribí dos veces mi novela *Una puta mierda*. En la segunda ocasión traté de hacerla más dura y más cómica, así como más consciente del puñado de textos al que se sumaba. Fue como desarmar un puzle y recomponerlo agregando piezas, como si los límites de la imagen fuesen móviles. “Una puta mierda 2” (cuyo título es ahora *Nosotros caminamos en sueños*) salió en España en abril del año 2016 y veremos si encuentra sus lectores, que es (repito) lo mejor que se le puede desear a un libro. Pero, independientemente de ello, pienso que (suceda esto o no) mi libro ya participa de una tradición que lo mejora y multiplica su significado y que no existe en otro sitio. De hecho, es singular que la guerra de Malvinas haya producido en el lado argentino más textos que en el lado británico, a pesar de que es este último el que ganó la guerra. Claro que,

como afirmó Gesualdo Bufalino, “los ganadores no saben lo que se pierden” (1990: 111). Qué bueno entonces haber perdido la guerra, pienso.

Bibliografía

- Bufalino, Gesualdo. *Calende greche: frammenti d'una vita immaginaria* [Las calendas griegas. Fragmentos de una vida imaginaria], Farigliano: Milanostampa, 1990.
- Herstatt, Claudia. “Wie unterscheidet man Original und Fälschung?” [¿Cómo diferenciar el original de la falsificación?], en *Die Welt*, 11 de septiembre de 2007, consultado el 11 de diciembre de 2015, <<http://bit.ly/1OXKayG>>
- Leader, Darian. ¿Qué es la locura?, Trad. Raquel Vicedo, Ciudad de México y Madrid: Sexto Piso, 2013.
- Serner, Walter. *Manual para embaucadores (o para aquellos que pretendan serlo)*, Trad. Luisa Gutiérrez Ruiz, Pról. Juan Albarrán, Santander: El Desvelo, 2011.



Memoria para el futuro: los ex combatientes de Malvinas en la literatura infantil y juvenil

Victoria Torres



Aunque las obras literarias destinadas a lectores adolescentes existen en la Argentina desde hace mucho tiempo, el enorme éxito internacional generado a fines de los noventa por la publicación de la saga del mago Harry Potter no pasó desapercibido al alicaído mercado editorial. Así, con variadas estrategias basadas en la creación de sellos y colecciones exclusivas para esta franja etaria que se mostraba tan dispuesta al consumo y lectura de libros, las editoriales locales vieron una tabla de salvación económica en esta, de allí en más, consolidada categoría llamada “literatura juvenil”.¹

1. Actualmente en la Argentina la producción de literatura infantil y juvenil es muy amplia y variada. En lo que respecta a diseño e imagen, se pueden encontrar propuestas convencionales conviviendo con ideas realmente innovadoras. Lo mismo ocurre en cuanto a géneros y temáticas ya que coexisten líneas de continuidad y de cambio. Es de destacar además que en los últimos años se observan textos en colecciones para niños y jóvenes que bien podrían haber estado en colecciones destinadas a adultos (es el caso de los ya consagrados libros de Graciela Montes, María Teresa Andruetto, Jorge Accame y Liliana Bodoc) como también obras en colecciones infantiles o juveniles que antes o al mismo tiempo formaban o forman parte de la literatura para adultos. Todos estos factores hacen que sea aún más difícil que hace algunos años hablar de literatura infantil, juvenil o para adultos. Sin embargo, y concordando en principio con la idea planteada por María Teresa Andruetto (2009) de aspirar a una “literatura sin adjetivos”, consideramos igualmente que la edad de los lectores es un factor de suma importancia pues es la que suele determinar el tono, el vocabulario y la estructura de las obras. En este artículo, como

Pero como bien sabemos, los textos que por sobre todo inundaron el mercado y que fueron responsables de la instalación de mesas y estanterías especiales en las librerías del país, como también de la creación de nuevas listas de best- y longsellers en todo el mundo, pertenecen también en Argentina fundamentalmente a ese subgénero de la literatura juvenil conocido como “fantasy”.

Estos exitosos libros, sin embargo, se leen casi exclusivamente en el tiempo libre y poquísimas veces han conseguido traspasar los muros de la escuela. Las instituciones de enseñanza secundaria argentinas trabajan la literatura a partir de la elaboración de un programa escolar que actualmente, además de varios clásicos nacionales e internacionales, incluye obras de literatura juvenil pero en una vertiente más “clásica”.² Muchos de estos textos, como

veremos más adelante, tenemos por libros juveniles a los que coinciden con la entrada de los lectores a la escuela secundaria y por infantiles a los que se encuentran por debajo de ese acontecimiento.

2. Con respecto a los libros de literatura juvenil que se leen en la escuela, la investigadora sobre el tema Luciana Vázquez (2013), asegura que “desde la irrupción democrática en 1983, los docentes lograron libertad para elegir el modo concreto en que desarrollan sus clases. Es decir, son ellos los que deciden qué leer, siempre que se adapte a contenidos básicos establecidos desde el Ministerio de Educación”. Así las preferencias de los maestros actuales han hecho que “muchos de los mismos autores echados del canon castrense ingresaron luego en la escuela cuando la democracia incipiente abrió las compuertas hacia nuevas lecturas, sobre todo en primaria. Además de las ya clásicas autoras Elsa Bornemann y Laura Devetach, desde los años ochenta, los nombres de Ema Wolf, Ana María Shua, Graciela Montes, María Teresa Andruetto y, más recientemente, Pablo de Santis y Marcelo Birmajer –la lista es larga– se vienen repitiendo en la escuela primaria” (Vázquez, 2013). Por otra parte, como ejemplifica la guía “300 libros recomendados para leer en las escuelas” (2011) elaborada por el Ministerio de Educación especialmente para docentes, supervisores, directivos y bibliotecarios, desde el Estado se llevó a cabo un convenio con la Asociación de Literatura Infantil y Juvenil de Argentina (ALIJA), a fin de lograr la producción de las primeras 300 reseñas de obras de autores primordialmente argentinos (dándole prioridad a los “destacados” de ALIJA), para su fecunda circulación en el ámbito escolar”; este hecho ha permitido el ingreso al aula de numerosos autores de obras para chicos y jóvenes.

suelen señalar los catálogos de las editoriales que los promocionan, les permiten a los maestros lograr con más facilidad el objetivo de “educar con valores”,³ es decir que suelen ser empleados como dispositivo para tratar en el aula, y particularmente en la clase de Lengua y Literatura, temas relacionados con la ampliación de derechos que tuvo lugar en la sociedad argentina en lo que va del siglo veintiuno, derechos que, como sabemos, fueron en su mayoría avalados por leyes.⁴ Dejando de lado la intrincadísima discusión de los usos de la literatura en la institución escolar y su relación con los intereses del mercado y, por ende, la reiterada crítica utilitarista que es posible notar cuando se habla de literatura juvenil, me parece importante revisar algunas obras de esta categoría literaria para ver el modo en que articula la entrada en el imaginario del “sujeto secundario”⁵ de ciertos temas relacionados con la memoria del pasado reciente argentino y, más específicamente, la representación que se hace en ellas de los ex combatientes de Malvinas.

No podemos abordar este análisis sin antes mencionar que la sanción de la Ley Nacional de Educación 26.206, promulgada el 27 de diciembre de 2006, dispone en el artículo 92:

[...] deben formar parte de los contenidos curriculares comunes a todas las jurisdicciones del país temas referidos al fortalecimiento de la perspectiva regional latinoamericana, particularmente de la región del MERCOSUR, [...] la cons-

3. Cf. “Los objetivos de la Ley Nacional de Educación” (2006) por ejemplo en <http://portal.educacion.gov.ar/planeamiento/objetivos-y-metas-nacionales/>

4. Cf. por ejemplo la Ley de educación sexual, la Ley de bosques, la de trata de personas, el matrimonio igualitario, la Ley de identidad de género, de diversidad cultural, el voto joven, etc.

5. Lo del “sujeto secundario” es una expresión usada, no sin cierta ironía, por el crítico literario Miguel Dalmaroni (Louis [2006] y Dalmaroni [2011]) y retomada después en los trabajos de Analía Gerbaudo (2008) para designar a nuestros “sujetos subalternos”, es decir, a ese enorme grupo de personas (recordemos que la escuela secundaria es obligatoria en la Argentina desde el año 2006) sobre el cual “la bibliografía y los fetiches críticos más venerados de la crítica cultural radical no han tenido mucho para decirnos” (Dalmaroni, 2011).

trucción de una identidad nacional abierta, respetuosa de la diversidad, la causa de la recuperación de nuestras Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur, de acuerdo con lo prescripto en la Disposición Transitoria Primera de la Constitución Nacional y el ejercicio y construcción de la memoria colectiva sobre los procesos históricos y políticos que quebraron el orden constitucional y terminaron instaurando el terrorismo de Estado, con el objeto de generar en los/as alumnos/as reflexiones y sentimientos democráticos y de defensa del Estado de Derecho y la plena vigencia de los Derechos Humanos.⁶

Esta disposición es de suma relevancia, pues, como ya es sabido, la guerra de 1982 marcó un cambio fundamental en lo que respecta al tratamiento de la cuestión Malvinas en las instituciones educativas. La frase “Las Malvinas son argentinas”, que todo argentino escolarizado pronunció con tanto orgullo antes y durante el conflicto bélico, se vio empañada después, una vez revelado el tergiversado uso que el terrorismo de Estado hizo de esta causa, provocando que muchos reaccionaran con desencanto, ironía, pero, sobre todo, prefiriendo no hablar del tema. De allí que no sorprenda que los libros de literatura infantil y juvenil que tratan lo ocurrido en Malvinas sean muy recientes y coincidan con la reinstalación del tema en la sociedad, especialmente a partir de 2012 con la conmemoración del 30° aniversario de la guerra. El corpus narrativo juvenil que toma como referencia las islas y su(s) historia(s) es pequeño pero creciente: unos seis libros,⁷ una cifra que se encuentra por debajo de los libros juveniles que tratan la

6. Ley nacional de Educación: http://www.me.gov.ar/doc_pdf/ley_de_educ_nac.pdf

7. Gesumaría, S. y Cupit, A.: *Cuentos argentinos con las Malvinas*, 1984, Eckhardt, Marcelo: *El desierto*, 1992; Comino, Sandra: *Nadar de pie*, 2010; AA.VV.: *Las otras islas*, 2012; Vaccarini, Franco: *Nunca estuve en la guerra*, 2012; Maquieira, María Fernanda: *Rompecabezas*, 2013.

dictadura excluyendo Malvinas⁸ pero, sin embargo, muy superior a los libros infantiles dedicados al tema, que, de acuerdo a mis investigaciones, son solo dos: *Pipino el pingüino, el monstruo y las islas Malvinas* escrito por el ex combatiente Claudio Garbolino y publicado por él mismo en 2013, y *Como una guerra*, con texto de Andrés Sobico e ilustraciones de Paula Adamo, editado en 2012 por Ediciones del Eclipse.

Antes de entrar en el análisis de las obras para jóvenes es interesante considerar un poco más en detalle estos dos libros infantiles y tomarlos como punto de partida para un encuadre, teniendo en cuenta que el primero goza del apoyo estatal e institucional por haber sido declarado de interés educativo por el Ministerio de Educación de la Nación.

Garbolino se centra en la cuestión de la soberanía sobre las islas y narra la historia de un pingüino llamado Pipino que es desalojado por un monstruo con parche y pata de palo de las islas. Tras este injusto desalojo, Pipino busca y obtiene primero la amistad de varios animales autóctonos como la ballena austral, el cóndor, el ñandú, el yacaré y la mulita, y luego la de muchos otros animales del mundo entero, en especial de África, demostrando que, aunque no logra de inmediato volver a recuperar el hábitat que le pertenece, la ayuda de los demás —incluida la de los niños destinatarios, interpelados varias veces en el cuento— es indispensable para que en el futuro se cumpla la justicia de poder regresar a su tierra.

Garbolino trabaja así con el maniqueísmo clásico del bueno contra el malo —siendo este último una especie de suma de los malos tradicionales de los cuentos infantiles ya que es un pirata con rasgos de lobo feroz— y si bien no brinda al lector una resolución o un final feliz, al menos, le transmite una certidumbre tranquilizadora: que la

8. Entre las más conocidas figuran: Barberis, Alicia: *Cruzar la noche*, 1995; Bialek, Graciela: *Las sapos de la memoria*, 1997; Garland, Inés: *Piedra, papel o tijera*, 2002; Averbach, Mágara: *El año de la vaca*, 2003; Bombara, Paula: *El mar y la serpiente*, 2005; Valentino, Esteban: *La sogá*, 2006; Ramos, Pablo: *El sueño de los murciélagos*, 2007; Pérez Sabbi, Mercedes: *Manuela en el umbral*, 2011; Marianidis, Carlos: *Prohibido soñar*, 2012.

solidaridad es una forma de hacer frente a los actos de violencia política.⁹ Quizás de allí su éxito: el libro ya va por la tercera reimpresión.

Como una guerra es un libro álbum que aborda, como veremos, otra arista de la cuestión Malvinas, islas que en el texto mismo, a diferencia de lo que sucede en el cuento de Garbolino, sin embargo, nunca se mencionan. La obra trata de un niño que le cuenta lo que a su vez le contó su tío ex combatiente a un amiguito que ha venido a buscarlo para jugar a la pelota. El amiguito, acostumbrado a los relatos de guerra que ofrecen las películas en blanco y negro, no cree en absoluto lo que le dice el otro chico: para él, es este literalmente un “cuento del tío”, expresión que, en Sudamérica, designa un tipo de estafa en la que se aprovecha de la confianza o inocencia de las personas para obtener un gran beneficio. Pensando Malvinas en perspectiva, este engaño podría remitir a toda serie de otros trágicos engaños ocurridos durante la guerra: la mentira propagada desde el gobierno de facto y los medios que puede sintetizarse en el famoso titular de la revista *Gente* “Estamos ganando”; la idea de la unidad nacional por una causa común que se trataba de generar mediante el enfrentamiento con un enemigo extranjero mientras que por otro lado seguían violándose internamente los derechos humanos; los constantes engaños a los soldados para mantenerlos en combate alentándolos a sacrificarse por la patria; el siniestro engaño de los que, con su participación en la guerra, fueron erigidos como héroes mientras a su vez eran represores y asesinos, como es el caso de Pedro Giachino o Alfredo Astiz, o el archiconocido fiasco de los chocolates, las cartas, las bufandas, los guantes, las joyas y el dinero que miles de argentinos creyeron enviar a Malvinas y que nunca llegaron

9. Es sabido que el término “pirata” es un despectivo muy utilizado en la Argentina para denominar a los naturales, habitantes, objetos relacionados y al gobierno de Inglaterra o, por extensión, a todo lo referido al Reino Unido, en lugar de utilizar “inglés” o “británico”. Esto ocurre principalmente cuando se alude a la cuestión de las islas Malvinas. El peyorativo mote, sin embargo, no parece resultarle incómodo a algunos de los que se les asigna: en un recordado episodio, el submarino nuclear británico HMS Conqueror enarboló la bandera pirata al regresar de la guerra de Malvinas luego de hundir el crucero ARA General Belgrano en la zona de exclusión y causando así la muerte 323 argentinos.

a sus verdaderos destinatarios, los soldados apostados en las islas, que, entretanto, morían de hambre y de frío.

Pero los niños del cuento de Sobico nada saben de eso y por este motivo el narrador-niño solo insiste enfáticamente en que todo es verdad: que su tío le contó que había tenido que hacerse un pozo con una pala chiquita para resguardarse de los tiros, de las bombas, de las bajas temperaturas, del hielo y del humo y que casi se había muerto porque una bala le había pegado de refilón en el casco y que por eso el tío casi no cuenta el cuento, ese cuento único que solo le pudo contar una vez, debido a que ese hombre ya casi no habla. De allí en más todo será imagen: la plaza, el subibaja, las hamacas. Los juegos, y en especial el fútbol a través de esa pelota roja que recorre todo el libro, se imponen a esta mínima narración. Los grandilocuentes relatos de fútbol y de guerra con su toda épica política y nacional –baste pensar en una de las ya canónicas novelas que tocan el tema de Malvinas, *Dos veces junio*, de Martín Kohan– son reemplazados en *Como una guerra* por el jugar por jugar.

Con su extrema brevedad y parquedad, “eso es todo lo que sé” (Sobico, 2012), dirá el sobrino ante la insistencia y la incredulidad del amigo que quisiera saber más detalles, este relato de un relato se despoja además de cualquier agregado dramático o farsesco, y de toda forma de pensar el conflicto en blanco y negro como si fuera una guerra televisiva,¹⁰ tres líneas, la dramática, la farsesca y la maniquea, que prácticamente han marcado la totalidad de las narrativas de Malvinas. De esta forma el relato se librerá también de cualquier instancia que pudiera remitirlo a una perspectiva adulta, haciéndolo coincidir con el escueto relato del tío ex combatiente que se muestra así al lector como la única certidumbre: “la verdad –dirá el niño del cuento– es que mi tío nunca habla mucho” (Sobico, 2012). Esta frase, que para los chicos de *Como una guerra* marca el final de la charla y abre la puerta para ir a jugar, parafraseando la conocida canción infantil, conduce al receptor adulto a lo siniestro, en el sentido freudiano de la palabra, a eso *umheimlich* que deforma

10. “Esta vez los buenos eran los malos o algo así”; complejizará cualquier dicotomía simplicista el sobrino en el cuento de Sobico (2012).

lo familiar y, a diferencia del cuento de Garbolino, esta vez es pérdida definitiva de la “casa” y el “hogar”.

Con el reciente relevamiento de la clasificación de seguridad¹¹ se sabe que, al regreso de la guerra, los conscriptos fueron obligados a guardar silencio con respecto a lo ocurrido en Malvinas como condición para ser dados de baja en el servicio militar: “Usted luchó y retribuyó todo lo que la Patria le ofreció: el orgullo de ser argentino. Ahora la Patria le requiere otro esfuerzo: de ahora en más usted deberá no proporcionar información sobre su movilización, lugar de presentación, arma a la que pertenece o aptitud adquirida y su experiencia de combate”, amenaza la cartilla que los soldados debían firmar para volver al mundo civil.

Esta imposición de no comunicar nada, pero sobre todo de no referirse a ninguna vivencia traumática, fue el inicio de lo que más tarde se denominaría “desmalvinización”, un proceso en el que se instaló un dispositivo de silenciamiento progresivo del tema, que se expresó con diferentes matices en distintos ámbitos (medios, educación, producción de conocimiento, etc.) y que llevó a una deshistorización de la guerra del Atlántico Sur.¹²

El manto de olvido que la sociedad tendió sobre los ex combatientes por considerarlos un recordatorio no deseado de esa guerra, la falta de contención estatal para asistirlos física y psíquicamente así como también la carencia de programas para integrarlos a la vida social y laboral de los 80 y los 90, situaron a quienes ya habían soportado condiciones límite en 1982 sin ningún tipo de preparación ni de sostén, en una posguerra de extrema

11. El Decreto 503/2015 fechado en Buenos Aires el 1/4/2015 dispone el relevamiento de la clasificación de seguridad a toda aquella documentación de carácter no público, vinculada al desarrollo del Conflicto Bélico del Atlántico Sur. Entre esos documentos se encuentra la cartilla de recomendación que citamos en el texto y que en parte puede consultarse en línea, por ejemplo en “La cartilla que buscaba silenciar a los soldados”, en *Página/12*, Buenos Aires, 1º de octubre de 2015. <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-282841-2015-10-01.html>.

12. El término “desmalvinización” es atribuido a Alain Rouquié. El politólogo francés lo utilizó por primera vez en una entrevista de Osvaldo Soriano y publicada en el número 101 de la revista *Humor*, Buenos Aires, marzo de 1983.

vulnerabilidad, hecho por el cual muchos de los ex conscriptos optaron por el suicidio.¹³

Es esta situación la que podemos leer en la figura de ese tío casi mudo en el libro de Sobico y a través de él en el surgimiento de lo monstruoso, de ese “otro” distante y cercano al mismo tiempo que va más allá del relato mismo para asentarse en lo indecible y lo irrepresentable del trauma de la guerra.

Los libros juveniles que abordan la cuestión Malvinas son, como señalé anteriormente, algunos más. El acceso a estos textos es relativamente fácil pues en su mayoría están integrados a los catálogos de la Comisión Nacional de Bibliotecas Populares – CONABIP– que hasta el año 2015 reunía unas 25.000 bibliotecas en todo el país, y porque muchos de ellos forman parte del Plan Nacional y Provincial de Lectura –un inmenso programa de formación lectora y de promoción de libros y autores creado por el Ministerio de Educación de la Nación en el año 2008–. Las novelas juveniles más recientes sobre Malvinas son *Nadar de pie*, escrita por Sandra Comino y editada en 2010, *Nunca estuve en la guerra*, de Franco Vaccarini de 2012, y *Rompecabezas* de María Fernanda Maquieira, publicada en 2013.

Estas tres últimas obras tienen varios puntos en común: primero el hecho de que fueron publicadas en colecciones exclusivamente creadas para el lector de secundario (en la colección “Juventud, divino tesoro” de la editorial Libros del Náufrago, la novela de Sandra Comino; en “Reloj de arena”, una colección concebida por la

13. Recordemos que a la guerra de Malvinas fueron enviadas las clases 1962 y 1963, es decir, jóvenes de entre 19 y 20 años, unos 14 a 20 mil, que estaban finalizando o apenas habían terminado el –en aquel momento aún obligatorio– servicio militar. En el combate murieron 649 personas del lado argentino, de las cuales aún quedan 123 sepultadas en el cementerio de Darwin sin identificar, número al que debe agregarse a los aviadores y a los fallecidos en el hundimiento del Crucero General Belgrano que desaparecieron en las profundidades del mar. En cuanto a los suicidios, se estima que unos entre 350 y 500 ex combatientes se quitaron la vida como producto del estrés postraumático y el aislamiento al que fueron sometidos en las dos décadas posteriores al enfrentamiento.

Editorial Atlántida “para mirar la historia con los ojos de la ficción y contarla con las herramientas de la literatura” en el caso de la de Vaccarini; y en la ya más antigua “Serie azul”, recomendada para lectores a partir de los 12 años de la editorial Alfaguara Juvenil, la novela de Maquieira). Los tres textos además están protagonizados por personajes que eran adolescentes en los años ochenta, década, por otra parte, en la que transcurre la acción de todas ellas: Mora, la narradora de *Rompecabezas* que, con sus once años, está justo por ingresar a esa etapa de la vida; Mavi, Malva o Malvina, según quién o en qué circunstancias la llame, la protagonista de *Nadar de pie*, que está en cuarto año de la secundaria, y Francisco, en la novela de Vaccarini, que tiene dieciocho años y está a punto de entrar en el mundo adulto tras haber sido convocado para el servicio militar. El hecho de que los protagonistas tengan esta edad está relacionado obviamente con uno de los fines más tradicionales del género: facilitar que los lectores jóvenes se identifiquen con el personaje y sus peripecias. Pero la edad de los protagonistas posibilita además una perspectiva narrativa desde la cual los autores pueden tratar el tema de Malvinas de una manera muy diferente a la del cuento infantil de Sobico: si en *Como una guerra*, como ya fue señalado, todo gira alrededor de mantener el relato en toda su incompletud y clausura, utilizando la perspectiva restringida del niño, por una parte pero también de quien vuelve, como indica Walter Benjamín (1977), silencioso de la guerra, en las novelas juveniles, a través de las figuras de estos adolescentes en formación y en busca de su identidad, de lo que se trata es de completar lo más posible, de llenar todo vacío, ausencia, secreto y silencio.

Así, en *Nadar de pie*, la narradora es la hija de un ex combatiente de Malvinas que muere en el mar austral al caer su avión, quien, a partir de un viaje iniciático hecho a instancias de su madre, empieza a desovillar la historia de ese padre a quien no conoció pues él ni siquiera llegó a saber que había sido engendrada; en *Nunca estuve en la guerra*, el protagonista es Francisco, un joven que, justamente por añorar no haber participado de esa experiencia extrema, se alegra de compensarla trabajando como enfermero en un hospital adonde

llegan algunos ex combatientes. Finalmente, en *Rompecabezas*, Mora, una hija de desaparecidos que vive con su abuela, es la encargada de ensamblar todas las piezas que no encajan en su vida, que, por otra parte, son las piezas que unen el golpe de Estado con la guerra de Malvinas.¹⁴

Para completar estos huecos que guían el desarrollo narrativo de los textos los autores recurren con frecuencia a muchos otros relatos que ponen en boca de personajes que son familiares, vecinos o amigos de los protagonistas, así como también a lo dicho y escrito en los medios de la época, a textos pedagógicos, fuentes históricas u otras que se entremezclan en los textos o incluso, como en el caso de la novela de Vaccarini, son incluidos en el libro a modo de epílogo como una cronología de la guerra y la posguerra. A este afán por no dejar ningún blanco interpretativo hay que agregar el hecho de que en las novelas están casi todos los puntos de vista contemplados. En *Nadar de pie*, por ejemplo, el abuelo paterno de Mavi era un militar que murió en Malvinas, su padre era un voluntario civil cuyo avión es derribado en las islas, su tío Jorge es un ex combatiente que vuelve mutilado pero que, sin embargo, no rechaza del todo la idea de volver y su abuelo paterno, Mateo, está en contra de todo enfrentamiento armado.

Asimismo, a diferencia del cuento infantil, en las novelas juveniles siempre hay testimonios y testigos privilegiados que recountan lo ocurrido en lugar de quienes ya no pueden hablar: así, Jorge, el tío de Malvina, es, como dijimos, un sobreviviente y en tanto tal está autorizado para contar en detalle lo ocurrido y sufrido en las islas, es decir, para aportar al texto un testimonio ficcional íntimo y completo. Jorge es además quien conoce las últimas horas del abuelo militar y del padre de Mavi, y asimismo

14. Importa destacar que el libro de Maquieira, siguiendo la tradición de dos de las grandes novelas de Malvinas, *Los pichiciegos*, de Fogwill, y *Las islas*, de Carlos Gamerro, encuadra el episodio de la guerra del 82 y su posguerra dentro de lo que fue el terrorismo de Estado. Las otras obras aquí tratadas, como muchas de las novelas para adultos referidas a este hecho histórico, ven Malvinas como un episodio separado de la dictadura.

es el único que ya durante la guerra tenía noticia del embarazo de Gabriela, la madre de Malvina. En *Rompecabezas* serán las cartas –incluso post mortem– del hermano de un compañero de escuela de Mora que combate en las islas, el medio para saber lo ocurrido en esos días de guerra. Mientras que en *Nunca estuve en la guerra* son tres veteranos compañeros del buque hospital Bahía Paraíso los que completan lo poco que Palatinus, un chaqueño mutilado al que todos adoran como a un santo o a un tótem, puede contar de su experiencia en Malvinas.

Pero sin embargo, en esta proliferación de discursos que no dejan casi espacio para lo no dicho encuentran su lugar algunos pocos que dicen de otra manera, apelando incluso a recursos de otros mundos: En la novela de Vaccarini, Lisandro, el ex combatiente loco, pone de manifiesto a través del relato de la repetida aparición del fantasma de su hermano muerto a los diez años su trágica condición de sujeto traumatizado y desamparado; Cebolla, el mendigo de *Rompecabezas*, habla solo y repite sin cesar una frase para muchos misteriosa: “Están cayendo ángeles del cielo. Los tiran de noche, caen sus cuerpos al arroyo, con los zapatos puestos” (Maquieira, 2013), para hacer referencia indirecta a los terribles “vuelos de la muerte”.

Si bien en las novelas juveniles analizadas estos deslizamientos hacia mundos y estados diferentes parecen siempre perder terreno en relación a la realidad histórica de los hechos de la dictadura que son narrados en las obras, es justamente en ellos en donde habría que ver su fuerza narrativa y su potencial para ganar lectores jóvenes, “sujetos secundarios”, al ser los que dialogan más potentemente con el célebre género del fantasy: de hecho no resulta forzado comparar a Harry Potter con un hijo de desaparecidos:¹⁵ Harry queda huérfano cuando sus padres son asesinados por las fuerzas del mal, encarnadas en Voldemort, solo que como consigue salvarse de este haciendo rebotar el hechizo es él el que

15. Ya en la revista *La granada* de julio de 2013, Raquel Robles, escritora y fundadora de HIJOS, publicó un artículo acerca de la semejanza del personaje Harry Potter y un hijo apropiado en busca de su identidad.

convierte a su agresor en un ser, como se dice en la novela de Rowling, que “no está ni muerto ni vivo” (Rowling, 1997: 2000).¹⁶ Algunos de los personajes de la novelas juveniles a las que me he referido en este artículo quedan también huérfanos cuando el terror de la dictadura cívico-militar argentina lleva a sus padres y los hace “desaparecer”: entre ellos hay quienes murieron a causa de esos “vuelos de la muerte” (“vols de mort”), ya sea arrojados al Río de la Plata, como sugiere el mendigo Cebolla, o perdiéndose para siempre en las profundidades del mar Argentino cuando sus aviones son derribados en la guerra de Malvinas, como ocurre con el padre de Mavi. Pero si en *Harry Potter* el malvado Voldemort tal como su nombre francés lo indica, no logra robarle su vida a la muerte, no alcanza entonces el ansiado “vol de mort” (pues la magia de Harry lo vence dejándole un alma mutilada y confinada a un limbo de donde no podrá moverse en toda la eternidad), los desaparecidos de las novelas argentinas sí vuelven, y lo hacen ya sea como fantasmas, o en formas disociadas de la locura y de lo monstruoso generadas por los traumas más profundos. La literatura infantil y juvenil que los representa consigue mantener su naturaleza inestable e inasible sin por eso dejar de hacer legibles sus historias y sus destinos.

Los jóvenes y niños receptores de estos nuevos modos de aludir a la violencia política de la dictadura pueden otorgar así no solo renovados sentidos a un pasado que la ficción literaria les acerca, sino también establecer un diálogo intergeneracional sin el cual la memoria se anquilosaría peligrosamente en un tiempo pretérito.

Y lo que es aún más importante: la memoria que se actualiza y se proyecta hacia adelante a través de este tipo de obras es una

16. Recordemos la atroz definición de “desaparecido” dada por el dictador genocida Jorge Rafael Videla durante una conferencia de prensa en 1979: “¿Qué es un desaparecido? En cuanto este como tal, es una incógnita el desaparecido. Si reapareciera tendría un tratamiento x , y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tendría un tratamiento z . Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido”.

garantía de que en el futuro habrá otras maneras de participación en el mundo.

Bibliografía

- Andruetto, María Teresa. *Hacia una literatura sin adjetivos*, Córdoba: Comunicarte, 2009.
- Benjamin, Walter. “Experiencia y Pobreza” (1933), trad. Jesús Aguirre, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989, pp. 165-174.
- Comino, Sandra. *Nadar de pie*, Buenos Aires: Libros del Náufrago, 2010.
- Dalmaroni, Miguel. “La crítica universitaria y el sujeto secundario. Panfleto sobre un modo de intervención subalterno”, en *El toldo de Astier. Propuestas y estudios sobre enseñanza de la lengua y la literatura*, 2011, Año 2, N°2, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 1-11.
- Garbolino, Claudio. *Pipino el pingüino, el monstruo y las Islas Malvinas*, Mar del Plata: edición del autor, 2013.
- Gerbaudo, Analía. *Ni dioses ni bichos. Profesores de literatura, curriculum y mercado*, Santa Fe: Universidad Nacional de Litoral, 2006.
- “O ensino de literatura”, en *Boletín de pesquisa Nelic*, 2008, 7, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, pp. 51-75.
- Louis, Annick. “Para una crítica literaria de la cultura. Entrevista con Miguel Dalmaroni”, en *El hilo de la fábula*, 2006, 5-6, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp. 17-180.
- Maquieira, María Fernanda. *Rompecabezas*, Buenos Aires: Alfaguara, 2013.
- Ministerio de Educación de la Nación, Plan de lectura: *300 libros para niños y jóvenes recomendados*, Buenos Aires, 2011. Disponible en línea <http://planlectura.educ.ar/wp-content/uploads/2015/12/300-Libros_recomendados-para-leer-en-las-escuelas-1.pdf>
- Robles, Raquel. “Harry Potter: Historia de un niño apropiado”, en *La granada*, 2013, 1, Buenos Aires. Disponible en línea:

<<http://revistalagranada.com.ar/harry-potter-historia-de-un-nino-apropiado/>>

Rowling, Joanne. *Harry Potter y la piedra filosofal* (1997), trad. Alicia Dellepiane, Barcelona: Ediciones Salamandra, 2000.

Sobico, Andrés y Adamo, Paula. *Como una guerra*, Buenos Aires: Ediciones del Eclipse, 2012.

Vaccarini, Franco. *Nunca estuve en la guerra*, Buenos Aires: Atlántida, 2012.

Vázquez, Luciana. “Literatura en las aulas: entre el placer y el trabajo”, en *La Nación*, 29 de noviembre de 2013. Disponible en línea: <http://www.lanacion.com.ar/1642911-literatura-en-las-aulas-entre-el-placer-y-el-trabajo>



Acerca de los autores



Laura Alonso se doctoró en 2010 por la Universidad de Gante (Bélgica) con una beca del Fondo de Investigaciones Científicas de Flandes. Su tesis estudia la poética de un corpus de reescrituras de la tragedia griega *Antígona* en el teatro hispánico contemporáneo. Desde entonces ha trabajado como docente de español, cultura y literatura española e hispanoamericana en diferentes universidades y escuelas de idiomas de Bélgica y Holanda. Ha ejercido como profesora invitada en la Universidad de Gante (2012-2016) y en la Universidad de Amberes (2015-2016). Su área de investigación es el teatro contemporáneo latinoamericano y, sobre todo, el argentino. Se desempeña como traductora del neerlandés y del francés al castellano.

Jens Andermann es profesor de estudios latinoamericanos y luso-brasileños en la Universidad de Zurich, Suiza, y editor del *Journal of Latin American Cultural Studies*. Es autor de los libros *Nuevo cine argentino* (Paidós, 2015; I.B. Tauris, 2011), *A óptica do estado: visualidade e poder na Argentina e no Brasil* (EdUERJ, 2014; Pittsburgh University Press, 2007) y *Mapas de poder: una arqueología literaria del espacio argentino* (Beatriz Viterbo, 2000) así como editor de numerosas colecciones sobre cine, memoria cultural y sobre museos y cultura visual latinoamericana.

Jordana Blejmar estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires y recibió su maestría y doctorado en la Universidad de

Cambridge, Inglaterra. Es investigadora en la Escuela de Artes de la Universidad de Liverpool y miembro del comité directivo del Centre for the Study of Cultural Memory (Londres). Formó parte del equipo “A 30 años del golpe” del Ministerio de Educación de la Nación en Argentina. Es co-editora de *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (junto a Natalia Fortuny y Luis García, Librería, 2013) y autora de *Playful Memories: The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina* (Palgrave Macmillan, 2017).

Rike Bolte es Doctora en Ciencias Literarias por la Humboldt-Universität de Berlín con un estudio titulado *Contra (-) ausencias. Generaciones mnémicas y estrategias mediales contra de la desaparición forzada*. Además es co-editora de *Sondierungen. Lateinamerikanische Literaturen im 21. Jahrhundert* (junto a S. Klengel, 2013). Se desempeña como profesora de literatura latinoamericana, española y francófonas.

Martín Kohan enseña teoría literaria en la Universidad de Buenos Aires. Publicó seis libros de ensayo: *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón, cuerpo y política* (en colaboración) (1998), *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin* (2004), *Narrar a San Martín* (2005), *Fuga de materiales* (2013), *El país de la guerra* (2014) y *Ojos brujos* (2015); tres libros de cuentos: *Muero contento* (1994), *Una pena extraordinaria* (1998) y *Cuerpo a tierra* (2015); y diez novelas: *La pérdida de Laura* (1993), *El informe* (1997), *Los cautivos* (2000), *Dos veces junio* (2002), *Segundos afuera* (2005), *Museo de la Revolución* (2006), *Ciencias morales* (2007), *Cuentas pendientes* (2010), *Babía Blanca* (2012), y *Fuera de lugar* (2016).

Geoffrey Maguire enseña Estudios Culturales Latinoamericanos en la Universidad de Cambridge, Inglaterra, donde también obtuvo su doctorado en 2015. Su investigación se enfoca en la cultura argentina de la postdictadura y ha publicado varios artículos sobre cine, literatura y memoria cultural. Actualmente está trabajando sobre un proyecto que examina las representaciones visuales de la guerra de las Malvinas. Es magíster en Filología Hispánica por la

Universidad de St Andrews, Escocia, y ha sido investigador visitante en La Sorbona, París.

Kirsten Mahlke es profesora de literatura hispanoamericana y francesa en la Universidad de Konstanz desde 2011. En 2002 se doctoró en literatura francesa del siglo XVI en la Johann Wolfgang Goethe Universität de Frankfurt am Main. Después de su doctorado en las universidades de Frankfurt y Paderborn se habilitó con una tesis sobre la literatura argentina y la física cuántica. A partir de 2009 se desempeñó como catedrática de literatura romanística en la universidad de Heidelberg. Fue directora del ERC Starting Grant *Narrativas del terror y la desaparición* desde 2010 a 2015. Es miembro del equipo editorial de la revista de ciencias culturales (*Zeitschrift für Kulturwissenschaft*) y miembro del consejo de Konstanz University Press. Enseñó en las universidades de Frankfurt, Heidelberg y Konstanz.

Silvana Mandolessi es profesora de Estudios Culturales en la universidad de Leuven, Bélgica. Es autora de *Una literatura abyecta. Gombrowicz en la tradición argentina* (Brill, 2012) y co-editora de *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine posnacionales* (Peter Lang, 2012), *Estudios sobre memoria. Perspectivas actuales y nuevos escenarios* (Eduvim, 2015), el número especial “Transnational memory in the Hispanic World” *European Review* (Cambridge University Press, 2014) y “Sujetos, territorios y culturas en tránsito. Dimensiones de lo transnacional en la cultura hispánica contemporánea” *Nuevo Texto Crítico* (Stanford University Press, 2017). Actualmente dirige el proyecto ERC Starting Grant “We are all Ayotzinapa: The role of Digital Media in the Shaping of Transnational Memories on Disappearance” financiado por el European Research Council.

Mariana Eva Perez es escritora e investigadora. Se graduó en Ciencia Política por la Universidad de Buenos Aires, formó parte de la coordinación del proyecto de investigación “Reconstrucción de la identidad de los desaparecidos. Archivo biográfico familiar de

Abuelas de Plaza de Mayo” y actualmente realiza su doctorado en Letras en la Universidad de Konstanz con un proyecto sobre desaparición en el teatro porteño contemporáneo. Como dramaturga, escribió obras que integraron el ciclo *Teatroxlaidentidad*, se publicaron en varias antologías y fueron llevadas a escena en Argentina y en el extranjero. Su pieza *Peaje* ganó el VI Premio Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia. En 2012 publicó *Diario de una princesa montonera – 110% Verdad*, libro surgido del blog del mismo nombre. Ha participado en diversos proyectos que combinan activismo, investigación y artes.

Rodrigo Marcó del Pont es director de teatro, actor y dramaturgo. A su formación inicial en Historia (Universidad Nacional de Córdoba) sumó un Master en Artes del Espectáculo Vivo de la Universidad Libre de Bruselas y la Universidad de Niza. Es fundador y miembro activo de la compañía Melting Teatro con la que ha creado diferentes espectáculos que se han presentado en distintos países. Se interesa especialmente por las relaciones entre el teatro, la memoria y la historia reciente en Argentina y Latinoamérica y por las vinculaciones entre lo poético, lo estético y lo político.

Sylvia Molloy es novelista y crítica argentina. Ha escrito *Las letras de Borges* (1979), *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispamérica* (1996), y *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad* (2013). Su obra de ficción incluye *En breve cárcel* (1981), *El común olvido* (2002), *Varia imaginación* (2003), *Desarticulaciones* (2010) y *Vivir entre lenguas* (2016). Durante años fue catedrática de literatura latinoamericana y comparada en las universidades de Princeton, Yale y Nueva York donde fundó el programa de Escritura Creativa en Español.

Patricio Pron es escritor y crítico literario, doctor en Filología Románica por la universidad “Georg-August” de Göttingen, Alemania, y uno de los veinte autores en español más importantes de su generación según la revista inglesa *Granta*. Entre sus últimos libros están el ensayo *El libro tachado: Prácticas de la negación y el silencio*

en la crisis de la literatura (2014) y la novela *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles* (2016). Escribió en dos ocasiones acerca de Malvinas: en *Una puta mierda* (2004) y en *Nosotros caminamos en sueños* (2014), reescritura corregida y ampliada del primer libro. En la actualidad vive en Madrid.

Karen Saban se licenció en Letras por la Universidad de Buenos Aires, obtuvo un posgrado en la Universidad de Freiburg (becaria del DAAD) y se doctoró por la Universidad de Heidelberg. Publicó el estudio *Imaginar el pasado. Nuevas ficciones de la memoria sobre la última dictadura militar argentina (1976-1983)* (Winter, 2013). Entre otros, tradujo al español junto con Marcelo G. Burello, *Religión y memoria cultural: diez estudios, de Jan Assmann (Lilmod, 2008)*. Coedita junto con Christian Grünngel, Herle Jessen y Anne Sommer la revista digital especializada en estudios literarios en lenguas romances *HeLix. Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft*. Se desempeña como docente de español, literatura y cultura españolas y latinoamericanas en las universidades de Frankfurt y Heidelberg. Fuera de los estudios de memoria y trauma, investiga temas de transculturación y cultura popular. En este contexto compiló *El fenómeno tango. Estudios interdisciplinarios sobre música popular y cultura del Río de la Plata* (ABRAZOS, 2014).

Ernesto Semán es profesor de historia en la Jepson School of Leadership Studies de la Universidad de Richmond. Es autor de varias publicaciones, incluyendo novelas, ensayos e historia. Su último libro es *Ambassadors of the Working Class: Argentina's International Labor Activists and Cold War Democracy in the Americas* (Duke University Press, 2017).

Cecilia Sosa es doctora en Drama por Queen Mary (Universidad de Londres) y magíster con honores en Sociología por Goldsmiths College (Universidad de Londres). Se desempeña como investigadora Adjunta de CONICET en el Instituto de Arte y Cultura de la Universidad Nacional Tres de Febrero. Su tesis doctoral fue premiada como la mejor tesis del año por la Asociación de Hispanistas

de Gran Bretaña e Irlanda y publicada por Tamesis bajo el título *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship. The Performances of Blood* (2014). Es autora de capítulos de libros y artículos en revistas internacionales como *Memory Studies; Theory, Culture & Society; Cultural Studies, Subjectivities* y *E-misférica*. Como socióloga graduada en la UBA, trabajó como periodista cultural para *Radar, Página/12*. Se especializa en los cruces entre los estudios de memoria, performance, teoría queer y afectos.

Victoria Torres estudió Letras en la Universidad Nacional de La Plata. Es Senior Lecturer en el Seminario de Romanística de la Universität zu Köln. Sus principales temas de investigación son la literatura uruguaya, las transformaciones urbanas en la narrativa latinoamericana del siglo XXI, las representaciones literarias de las guerras, en especial la guerra de Malvinas, materia de la que es autora de numerosos artículos. Desde hace cinco años organiza el Taller de creadores Memorias y culturas que tiene lugar todos los meses de octubre en la Universität Köln y al cual ya han asistido muchos artistas y especialistas internacionales que trabajan el tema. Tradujo al español Figuras de la alteridad de Jean Baudrillard y es coeditora, junto a Wolfram Nitsch de una antología de cuentos de Rodolfo Walsh al alemán. En 2016 editó y prologó *Golpes. Relatos y memorias de la dictadura*.

Javier Trímboli es historiador y profesor. Entre sus últimas publicaciones se encuentran *Los ríos profundos. Hugo del Carril y Alfredo Varela: un detalla en la historia del peronismo y la izquierda* (2015, junto con Guillermo Korn) y el libro colectivo *¿Qué quiere la clase media?* (2016). Coordinó en 2006 el programa "A 30 años del golpe" del Ministerio de Educación de la Nación y es uno de los fundadores del Archivo Histórico de RTA y su página web *Prisma*.

Noa Vaisman se formó en antropología socio-cultural en la Universidad de Cornell, Estados Unidos, y por más de una década se ha dedicado a estudiar los procesos y trayectorias de reconstrucción social en la Argentina post-dictatorial. A partir de su extenso



ACERCA DE LOS AUTORES

trabajo de campo realizado entre miembros de clase media urbana, integrantes de organismos de Derechos Humanos y artistas, ha escrito sobre diferentes tópicos tales como la militancia por los Derechos Humanos, la constitución de la persona a partir de los estudios de ADN, justicia transicional, y memoria, verdad y justicia. En la actualidad se desempeña como Profesora Asistente en el Departamento de Antropología de la Universidad de Aarhus, Dinamarca.







COLOFÓN

