



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Literatura y memoria crítica

Autor:

Imperatore, Adriana

Tutor:

Zubieta, Ana María

2014

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



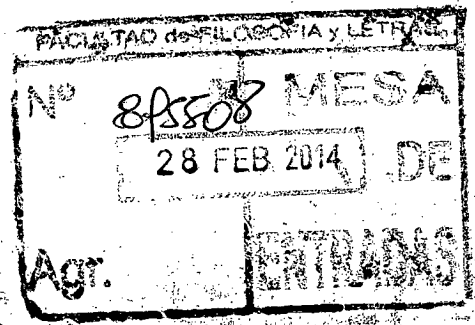
FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis 19.5.14

Imperatore 1

Tesis
19.5.14



**Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras**

Tesis de doctorado: Literatura y memoria crítica

Doctoranda: Adriana Rut Imperatore

Directora de Tesis: Dra. Ana María Zubieta

2014

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Introducción.....	5
Capítulo 1: Literatura, memoria e historia frente a la globalización.....	9
1.1. Memoria y olvido: conceptos en tensión.....	9
1.1.1. Entre mnéme y anamnesis: nuevas categorías a partir de Bergson, Proust y Benjamin	11
1.1.2. Formas de la memoria colectiva.....	27
1.2. Actualizaciones de la memoria.....	32
1.2.1. El presente en cuestión: a través de los usos de Nietzsche	36
1.2.2. Usos y abusos de la memoria y el olvido	43
1.2.2.1. Olvido pasivo	44
1.2.2.2. Olvido activo y olvido impuesto	48
1.3. A modo de síntesis	51
Capítulo 2: La ubicuidad de la ficción en el marco de la postautonomía literaria	54
2.1. Redefiniciones postautónomas	54
2.1.1. El concepto de autonomía entre el modernismo y las vanguardias.....	54
2.1.2. Nuevas reconfiguraciones: el arte sin orillas.....	63
2.2. Posiciones encontradas entre literatura ficcional e historia (LaCapra versus White).....	78
2.2.1. Debate acerca del uso de la voz media y el estilo indirecto libre.....	86
2.3. El lugar de la literatura ficcional en relación con el testimonio	97
2.4. A modo de síntesis	104
Capítulo 3: El testimonio en la encrucijada del espejo	108
3.1. Referencia y poética, dos planos fundantes del testimonio.....	115
3.2. El debate sobre la valoración del testimonio.....	119
3.1.1. La subjetividad en cuestión	120
3.2.2. El concepto de experiencia benjaminiana en el ojo del debate	127
3.3. La complejidad de la enunciación testimonial	139
3.3.2. Dispositivos complejos de enunciación testimonial.....	149
3.4. A modo de síntesis	160
Capítulo 4: La enunciación del mal.....	164
4.1. Persistencias y rupturas en las novelas de la dictadura	164
4.2. Claves para el advenimiento de un relato legible.....	172
4.2.1. El relato de los hechos.....	174
4.2.2. Las caras de un mundo kafkiano	177

4.2.3. La máquina burocrática	188
4.2.4. Villa, el memorioso	194
4.2.5. Lo popular	196
4.3. La traición en cuestión	199
4.3.1. Dos modelos en la literatura argentina	199
4.3.2. La traición de Villa	202
4.4. La enunciación interpelante o qué significa “dar la voz”	209
4.4.1. Una política de la ironía: dar la voz al otro	217
4.4.2. Antecedentes en la literatura argentina	218
4.4.3. La ironía inestable en Villa	225
4.5. Claves genéricas	230
4.6. Reescritura y desplazamientos en <i>Dos veces junio</i> de Martín Kohan	235
4.7. El poder de la forma y la trama cultural	242
4.8. Derivas colectivas a partir de la enunciación del mal	251
4.8.1. Los fantasmas del mal	252
4.8.2. Fuenteovejuna al revés	257
4.9. Las revelaciones del Mal	262
4.10. A modo de síntesis	268
Capítulo 5: el relato de los hijos	271
5.1. Hijos escritores: en las lindes del arte y la política	271
5.2. Un protocolo para desarmar: claves del género autobiográfico	284
5.2.1. La marca histórica de un género incierto	285
5.2.2. El pacto autobiográfico de Lejeune y su crítica	288
5.2.3. Alteraciones autobiográficas	293
5.3. Una autobiografía oblicua y ficcional	297
5.3.1. La historicidad del olvido	299
5.3.2. El perspectivismo ficcional o la matriz autobiográfica oblicua	305
5.3.3. La doble extranjería: otro espacio y otra época	310
5.3.4. Políticas de los nombres: narrar o definir	315
5.4. El derecho a la deriva ficcional	317
5.5. La ficcionalización de los “géneros del yo” en la blognovela	331
5.5.1. La blognovela como forma de la novela	332
5.5.2. Estrategias autoficcionales	335
5.5.3. Los focos de la (auto) crítica	338
5.6. A modo de síntesis	345
Conclusiones	349

Bibliografía.....	356
a) Bibliografía teórica.....	356
b) Bibliografía crítica	364
c) Textos literarios trabajados	368
d) Textos literarios.....	369
e) Textos periodísticos.....	370
f) Films	370
g) Fuentes de referencia	370
Índice de ilustraciones.....	371

Introducción

Esta investigación se plantea conectar las reflexiones sobre literatura y teoría literaria en relación con los procesos de memoria traumática, puesto que el binomio habilitado más frecuentemente en todos los debates ha sido el de historia y memoria. A la vez, ante la profusa publicación en el ámbito internacional y argentino de amplios y renovados debates teóricos sobre el rol de las memorias particulares en un contexto globalizado; el papel del testimonio frente a la implantación de los campos de concentración como dispositivo de biopoder que muta y se extiende en el cambio de siglo y la importancia cualitativa de algunos textos literarios que en el ámbito argentino han permitido la elaboración de la experiencia de la última dictadura militar, se presenta un cruce de problemas propicio para la indagación teórica y crítica que puede vincularse con diversos corpus literarios. Cabe aclararse que se trata de una tesis teórico-crítica que dialoga con la literatura argentina, pero el foco de los problemas es teórico y podría sintetizarse en la pregunta de cómo la literatura interviene en los procesos culturales de elaboración de la memoria traumática.

Para ello, el capítulo 1 realiza una actualización de las principales categorías teóricas ligadas al problema de la memoria procedentes de campos disciplinares diversos que dialogan entre sí, dado que la memoria es una problemática transversal que cruza lo histórico, político, social y estético.

En el capítulo 2 nos ocupamos de indagar acerca del lugar de la ficción literaria en el escenario actual donde la literatura se piensa de manera postautónoma en relación con otros discursos sociales y mediáticos. En este sentido, los problemas éticos y estéticos que atraviesan las regulaciones historiográficas y en ocasiones se extienden hacia el arte son un campo propicio para establecer de qué manera la literatura presenta formas estéticas

específicas que a la vez se intersectan con otros discursos y representaciones culturales, como es el ejemplo de la voz media y el estilo indirecto libre.

Dado que el testimonio se ha vuelto tan central en los temas referidos a las múltiples memorias y la transmisión generacional de la experiencia, abordaremos en el tercer capítulo las preguntas que han ido surgiendo en torno a las subjetividades puestas en juego, los debates en torno a la posibilidad de transmitir experiencias extremas como las que se han vivido en los campos de concentración y si hay límites figurativos para la escritura testimonial, es decir, nuevamente, cómo los aspectos metafóricos, figurativos y ficcionales retornan ahora desde la necesidad de dar testimonio.

En el cuarto capítulo, se analiza un corpus de novelas argentinas que tienen una distancia de veinte o veinticinco años con los hechos narrados y que ficcionalmente eligen otorgarle la voz o el punto de vista a personajes ligados a la represión, instalando nuevos horizontes de comprensión y preguntas en la relación entre ética y literatura que aquí se ha apuntado. Al mismo tiempo, algunas de estas novelas ficcionalizan instancias que no han aparecido en términos testimoniales, que forman parte de la confesión de los represores brindada en textos de investigación periodística o que se suponen en documentos destruidos por la propia política dictatorial. En cualquiera de los casos, son los textos donde la ficción apuesta a su máxima distancia con el testimonio de las víctimas tanto desde la empatía, como así también porque los textos documentales o testimoniales que avalan estos puntos de vista no abundan. En estos casos, la literatura ficcional encarna la enunciación del mal e indaga en una perspectiva que desde el sentido común se pretende ajena a la cultura que nos constituye.

En el capítulo 5 se reúne un corpus de novelas ubicadas en las antípodas respecto de las anteriores, ya que sus autores son escritores hijos de desaparecidos cuyos textos

ficcionalizan aspectos que empáticamente están cerca de las posiciones testimoniales de las víctimas y sobrevivientes del genocidio —ambas condiciones los incluyen—, pero con una intención deliberada de marcar diferencias ficcionales que complementan los testimonios con hipótesis contrafácticas y desafíos imaginarios imposibles de prever desde la enunciación testimonial. Nuevamente hay una apuesta por la ficción para nada temerosa a la mixtura de géneros o a las pruebas que se le pide a una escritura que comienza con el testimonio pero no termina con él.

Dado que es un trabajo de tesis que procura establecer relaciones entre ámbitos disciplinares distintos, se ha incluido al final de cada capítulo una síntesis que facilita el recorrido por los conceptos o problemas principales trabajados en cada uno de ellos.

El corpus de textos tanto teóricos, críticos, testimoniales y literarios sobre estos temas crece mes a mes, de modo que el criterio que ha primado en la selección de los mismos ha sido la coherencia en relación con el objetivo de cada capítulo. Seguramente han quedado novelas fuera del corpus de los escritores hijos de desaparecidos, por ejemplo, pero lo que es seguro es que se han analizado las más emblemáticas y las que permitían desarrollar los problemas teóricos propuestos en los primeros capítulos.

La culminación de un trabajo de largo aliento como la investigación que culmina con la escritura de una tesis de doctorado habría sido imposible sin el apoyo y la colaboración de las instituciones donde me desempeñé como docente e investigadora y de algunos profesores y colegas que me han brindado su ayuda desinteresada en estos años.

En primer lugar quiero agradecer a la Universidad de Buenos Aires por haber confiado en mi capacidad al otorgarme una beca asociada a los proyectos UBACYT y haberme extendido el plazo de presentación de la tesis, a causa del nacimiento prematuro de mi hija a poco de haber obtenido la beca. En este sentido, mi agradecimiento infinito

para mi Directora de Tesis, la Dra. Ana María Zubieta, por su solvencia académica para enfocar los problemas, la motivación constante que transmite y su calidad humana, sin la cual todo proceso de aprendizaje se haría mucho más difícil. En segundo lugar, para mis compañeros de la cátedra de Teoría Literaria II (Alicia Montes, Cristina Ares, Oscar Blanco, Marcelo Gómez y Martín Kohan) con los cuales comparto a diario intercambios y discusiones que me han ayudado a dar forma a muchas de las hipótesis formuladas en la tesis. A las autoridades y colegas de la Universidad Nacional de Quilmes, institución donde también ejerzo la docencia y que ha contribuido a mi formación académico-profesional, en una etapa donde la investigación y las universidades públicas han vuelto a cobrar relevancia como motor del desarrollo social en nuestro país.

En un plano más personal, agradezco a Stella Maris Cao su lectura atenta, aportes y correcciones que han enriquecido notablemente el texto. A mi colega y amiga, Marina Gergich por su apoyo y aliento incondicionales. A mi marido, Armando Minguzzi, quien me acompaña cotidianamente le agradezco su paciencia y amoroso interés por mi trabajo. A mi madre, Ana Retamosa, por ayudarme siempre en todos mis desafíos y en alguna medida ser una destinataria implícita de este trabajo. A mi hija, que por fortuna ha crecido sana y feliz, le agradezco su inmensa comprensión, habida cuenta de sus siete años y le dedico este texto con el deseo de que las futuras generaciones puedan imaginar el futuro con el recuerdo de un pasado mejor.


Adriana Rut Imperatore

Capítulo 1: Literatura, memoria e historia frente a la globalización

*El porvenir no habrá de juzgarnos por olvidar,
sino por recordarlo todo y, aun así,
no actuar en concordancia con esos recuerdos.*
Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido*, 2001: 160.

1.1. Memoria y olvido: conceptos en tensión

El problema de la memoria se ha convertido en una suerte de constelación convocante de la cultura contemporánea que difumina fronteras entre saberes como el psicoanálisis, la historia, la literatura y el arte en general; ha sido la arena privilegiada en donde se nota la mutación témporo-espacial operada desde el final del siglo XX corto¹ y de considerarse un fenómeno subjetivo o individual ha pasado a analizarse en términos sociales y culturales a través de nuevos géneros y formas de narrarse constituyendo un verdadero “modo de representación”² de la cultura actual.

¹ La consideración del siglo XX corto (desde el estallido de la Primera Guerra Mundial hasta el hundimiento de la URSS) puede hallarse en sede histórica en un autor como Hobsbawm (1998: 11-26) quien periodiza un tríptico marcado por una época de catástrofes (desde 1914 hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial), una edad de oro alcanzada por un período extraordinario de crecimiento económico y transformación social (25 o 30 años siguientes) y una última fase de descomposición, incertidumbre y crisis (desde 1970 a la década de 1990). Como puede apreciarse, esta eclosión de la memoria se corresponde con esta última etapa y en el presente capítulo examinaremos algunas hipótesis explicativas al respecto. Por cuestiones filosóficas también coincide con esta periodización un autor como Badiou en *El siglo*, quien define la pasión de lo real llevado hasta el horror como lo característico del siglo XX.

² Este concepto aplicado a los problemas culturales relacionados con la memoria es acuñado por Andreas Huyssen (véase *Modernismo después de la Posmodernidad*), y de algún modo, también Josefina Ludmer (véase *Aquí, América latina*) lo registra como un aspecto importante a analizar novelas y productos mediáticos de la cultura argentina al inicio del siglo XXI.

Para aprehender teóricamente este modo de representación, conviene analizar el devenir de algunos conceptos y dimensiones en tensión que caracterizan el campo problemático de la memoria. Una primera distinción que aparece en la filosofía griega es la de evocación o advenimiento del recuerdo (*mnéme*) opuesta a la rememoración en un proceso de búsqueda del recuerdo (*anamnesis*). Axiológicamente se prioriza la *anamnesis*, ya que la simple evocación es vista por Platón como una afección (*pathos*), en tanto que el proceso de rememoración le otorgaría a la memoria un valor cognitivo de recuperación de un saber prenatal perdido, del que somos separados por un olvido que se produce al nacer. Aristóteles recupera esta distinción y la resignifica dándole una dimensión cotidiana a la rememoración, entendida como la recuperación de lo que antes se vio, se sintió o se aprendió. De esta manera, se establece un matiz de retorno o repetición en la rememoración, que instala una noción de fidelidad o adecuación entre la imagen de ese pasado (*eikon*) y la marca, huella o señal de lo ocurrido (*typos*). Este vínculo fundante para la filosofía platónica y aristotélica es lo que diferencia el recuerdo o imagen fiel al pasado (*eikon*) de la imaginación (*phantasma*), como territorio de lo posible, lo irreal o lo ficticio. Tanto Ricoeur como otros pensadores preocupados por el vínculo entre memoria e historia harán hincapié en esta distinción tradicional y fundante para marcar la exigencia de verdad específica de la memoria como magnitud cognitiva, aspecto que la distinguiría de la imaginación³. Además de este metafísico concepto de verdad como adecuación, quedará como herencia pensar la rememoración como un trabajo o esfuerzo en lucha contra el olvido, así la memoria estaría absolutamente contrapuesta al olvido en esta primera

³ A lo largo de varios de los capítulos discutiremos esta visión dicotómica que ignora las conexiones que tanto el discurso histórico como la literatura de ficción mantienen en las posibilidades de constituir un imaginario social y cultural, en tanto, discursos que construyen representaciones de lo nacional, de una época o del trauma en un momento determinado.

aproximación conceptual. En efecto, para Platón, la memoria es una forma de conocimiento y el olvido resulta amenazador en dos sentidos: tanto por la posibilidad de que desaparezcan las huellas como por la falta de adecuación entre la imagen presente y lo que ocurrió en el pasado. En la tradición aristotélica, la memoria es parte del tiempo, pero éste ejerce una acción destructora sobre el recuerdo. El cuestionamiento de esta oposición antitética entre memoria y olvido estará a cargo de la filosofía de Heidegger, quien en su crítica a la tradición metafísica considera al olvido como constitutivo de la memoria porque la suscita y permite dirigirse a lo olvidado⁴. El hecho de inscribir el olvido en la misma trama que la memoria abre otro panorama en relación con los usos y actualizaciones de ambos, que se verá en los apartados siguientes.

1.1.1. Entre mnéme y anamnesis: nuevas categorías a partir de Bergson, Proust y Benjamin

Un pensador como Bergson acuña otra distinción: opone la *memoria-recuerdo* o *memoria pura* a la *memoria-hábito*: la primera reconoce la distancia con el pasado y trae al presente la imagen de un acontecimiento vital que tiene fecha y por lo tanto es irrepetible; en cambio, el hábito se incorpora a la vivencia presente como una destreza que está disponible y que puede ponerse en acto con ciertas variantes cada vez, por eso se vive como una repetición en el presente.

En *Materia y memoria*, Bergson explica el proceso por el cual la memoria imagen cede su preeminencia en función de la percepción presente y la acción futura:

⁴ Estas consideraciones pueden consultarse en Paolo Rossi: *El pasado, la memoria, el olvido. Ocho ensayos de historia de las ideas*, 2003: 21 a 25.

Para evocar el pasado bajo la forma de imagen, es preciso poder abstraerse de la acción presente, es preciso saber apreciar lo inútil, es preciso querer soñar. Quizás sólo el hombre es capaz de un esfuerzo de esta clase. Incluso el pasado que remontamos de este modo es él mismo escurridizo, siempre a punto de escapárenos, como si esta memoria regresiva fuera contrariada por la otra memoria, más natural, cuyo movimiento hacia adelante nos lleva a obrar y a vivir (Bergson, 2006: 94).

Bergson expone dos formas distintas en la relación entre pasado y presente: en la acción habitual, el pasado está tácito, lo que se vivencia es la reiteración de la acción en el presente, no hay representación o imagen del pasado, sino una destreza que se encarna y se actualiza. En cambio, en la memoria que imagina, el pasado irrumpe como una representación completa que, en principio, no se integra con el presente: “El recuerdo espontáneo es inmediatamente perfecto; el tiempo no podrá añadir nada a su imagen sin desnaturalizarla; conservará para la memoria su ubicación y su fecha” (2006: 95). No obstante, un pensamiento vitalista como el de Bergson distingue, en un primer momento, estas dos memorias como polaridades que luego se irán relacionando en un mismo proceso motor. La memoria-hábito vinculada a la acción actualiza desde el presente los recuerdos-imágenes que necesita del pasado, de esta manera desde la experiencia recupera los más apropiados y éstos a su vez anticipan y guían la percepción.

En la siguiente cita puede observarse cómo se interrelacionan las dos memorias y el modo en que, para Bergson, la memoria-imagen es traccionada siempre desde el presente:

De un lado, en efecto, la memoria del pasado presenta a los mecanismos senso-motores todos los recuerdos capaces de guiarlos en su tarea y de dirigir la reacción motriz en el sentido sugerido por las lecciones de la experiencia: en esto consisten precisamente las asociaciones por contigüidad y por similitud. Pero por otro lado los aparatos senso-motores

proporcionan a los recuerdos impotentes, es decir, inconscientes, el medio de tomar un cuerpo, de materializarse, en fin de devenir presentes. *En efecto, para que un recuerdo reaparezca a la conciencia es necesario que descienda de las alturas de la memoria pura hasta el punto preciso en que se ejecuta la acción. En otros términos, es del presente que parte el llamado al cual responde el recuerdo, y es de los elementos senso-motores de acción presente que el recuerdo toma el calor que irradia la vida*⁵ (2006: 163).

Una crítica implícita a la concepción bergsoniana, caracterizada por las formas voluntarias y utilitarias de interpelación de los recuerdos imágenes y por la amplia disponibilidad para hacerse presentes siempre en la conciencia, proviene del concepto proustiano de *memoria involuntaria*; aquella que toma momentos independientes unos de otros y suprime la relación de continuidad entre las escenas. Este tipo de evocación inconsciente adviene de manera azarosa y las imágenes recordadas se dan cita a partir de la conexión sensible con una situación cotidiana y aparentemente insignificante. En cualquier caso, esa memoria enterrada devuelve el sentido pleno del recuerdo pasado que se asocia a la percepción y se impone al presente. La acción de la memoria involuntaria es imprevisible en el sentido de que cualquier hecho o sensación pueden despertar múltiples recuerdos que son transformados por el tamiz de la subjetividad: "Las imágenes elegidas por el recuerdo son tan arbitrarias, tan estrechas, tan inalcanzables, como las que la imaginación ha formado y la realidad destruido" (Proust, 2006: 83). De esta manera, el tiempo interno de la vida de nuestro yo, la *durée*, una de las pocas preocupaciones en las que Proust coincide con

⁵ El destacado es mío.

Bergson⁶, va yuxtaponiendo la densidad del “yo, aquí y ahora” de cada instante en series que al mostrar esos cortes y saltos sugieren también el paso del tiempo. En relación con el modo de conceptualizar la temporalidad interior, Guillermo David⁷ focaliza una diferencia fundamental en términos de continuidad o discontinuidad de la duración temporal, que tiene implicancias en las formas de pensar la memoria:

En Bergson hay continuidad en la sucesión, unidad en la multiplicidad, futuridad: toda acción no se apoya en el pasado, sino en la medida en que el pasado puede ayudar a aclarar y a preparar el futuro. Se trata, en suma, de un llamado a la praxis, a la realización ética del sujeto. En cambio, en Proust hay discontinuidad temporal, fragmentariedad, disolución de la unicidad del sujeto, inestabilidad de la identidad, restricción a la memoración del pasado en el presente, sin futuridad alguna (2008: 261).

De acuerdo con la teoría proustiana, *el pasado no permanece fielmente archivado como una copia de la experiencia, sino que se aferra en impresiones sensoriales*. Un nuevo encuentro con una impresión previamente experimentada, hace revivir, en forma involuntaria, el pasado. Entonces ese pasado vuelto a degustar como presente suspende la acción y la imaginaria realidad para restituir o recobrar el sentido de los tiempos idos a través de un

⁶ Diversos autores sugieren una primera confusión inicial que ubica a *En busca del tiempo perdido* como una novela bergsoniana, cuando la única preocupación que ambos autores comparten es por el tiempo interno y la duración, pero como aquí vemos, son muchas más las diferencias entre ambos autores. Una acertada declaración del propio Proust vertida en la prensa de la época se refiere a este asunto: "No me avergonzaría que mi libro fuese como una serie de novelas del inconsciente, de novelas bergsonianas, si lo creyese, porque en cada época la literatura ha incorporado la filosofía del momento. Pero en mi caso no sería exacto porque la distinción entre memoria voluntaria y memoria involuntaria domina mi obra, mientras que no figura en la filosofía de Bergson, y hasta la contradice".

⁷ Otro importante aporte que se inscribe en el mismo sentido es el capítulo dedicado a los cruces entre Bergson y Proust realizado por Blas Matamoro, *Por el camino de Proust* (1988: 239-48).

arte como la novela. A partir de Proust —y, por supuesto, también de Freud, cuyos conceptos serán retomados en relación con la memoria traumática—, la dinámica entre *mnéme* y *anamnesis* (evocación y rememoración) ya no será sólo gobernada por la conciencia y la voluntad: el inconsciente, los detalles, y los recuerdos fortuitos e inútiles que no están al servicio de la acción, sino que la interrumpen y la suspenden, adquieren ahora sentido y protagonismo.

Entre estas dos posiciones que sitúan el problema de la memoria en la primera parte del siglo XX, se cifran dos formas de recuperación del pasado totalmente diferentes: *en el caso de Bergson, la memoria se actualiza desde el presente y de cara al futuro; en el de Proust, la memoria recupera un tiempo perdido frente a un presente incierto o de destrucción, entonces, el pasado abre el tiempo de la ensoñación que se realiza en la novela, no hay proyección al futuro.*

En buena parte de su obra, Benjamin ilumina importantes aspectos referidos a una teoría de la memoria que está mucho más cerca de Proust que de Bergson en cuanto a su *modus operandi*, pero que a su vez aporta aspectos propios en la relación entre presente y pasado, en el activo rol que le cabe al pasado en la crítica del presente y en una apertura discontinua hacia el futuro.

En “Una imagen de Proust”, Benjamin escinde claramente vivencia y recuerdo, colocando a la memoria en otro eje distinto a la fidelidad o adecuación en relación con lo vivido, ya que no habría posibilidad de establecer un vínculo directo de representación o de imagen tal y como lo planteaba la concepción platónico-aristotélica. Así lo expresa: “Se sabe que Proust no ha descrito en su obra la vida tal y como ha sido, sino una vida tal y

como la recuerda el que la ha vivido” (1993: 18)⁸. Ese nuevo eje que se abre entre *mnéme* (aparición del recuerdo) y *anamnesis* (recuperación consciente de lo vivido) es una *rememoración involuntaria*, por eso Benjamin se refiere a una imagen opuesta a la tela de Penélope, ya que la rememoración espontánea o memoria involuntaria opera bajo la urdimbre o el tejido del olvido y no de los pocos hilos que el recuerdo consciente y diurno deja como vestigio del inconsciente y el sueño. Por eso, mientras la vivencia de un hecho determinado es un acontecimiento finito, su recuerdo no lo es: se asemeja a un flujo indeterminado que asocia todo lo que rodea ese acontecimiento o lo que resuena en él, ya sea que lo preceda o lo continúe. Este flujo inconsciente, capta, sin embargo, en un chispazo, en un instante algo del sentido, toma de conciencia o verdad que se le ha escapado a la vivencia:

A la Recherche du Temps Perdu es un intento ininterrumpido de dar a toda una vida el peso de la suma presencia de espíritu. El procedimiento de Proust no es la reflexión, sino la presentización. Está penetrado por la verdad de que ninguno de nosotros tiene tiempo para vivir los dramas de la existencia que le están determinados. Y eso es lo que nos hace envejecer. No otra cosa. Las arrugas y bolsas en el rostro son grandes pasiones que se

⁸En las “Tesis de filosofía de la historia”, Benjamin plantea este mismo debate con el historicismo positivista acerca de la pretensión de conocer los hechos históricos “tal cual fueron”. Así la tesis VI comienza diciendo: “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal y como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro” (1989: 180). El supuesto historiador neutral que disfruta de un acceso directo a los hechos “reales” ratifica la visión de los vencedores. El momento de peligro para las clases oprimidas y para el historiador materialista o revolucionario es el del surgimiento de la imagen auténtica del pasado, porque en ese instante se disuelve la visión confortable y perezosa de la historia como “progreso” ininterrumpido. El riesgo de una derrota actual agudiza la sensibilidad a las derrotas anteriores y estimula una mirada crítica sobre la historia. Lo interesante es que para cuestionar el modo dominante de concebir la historia, Benjamin acuda al modelo de la rememoración de cuño teológico pero también-literario, como queda demostrado en el artículo sobre Proust.

registran en él, vicios, conocimientos que nos visitaron, cuando nosotros, los señores, no estábamos en casa (1993: 31).

Es decir, la memoria involuntaria recupera en un tiempo posterior aquello de lo que la vivencia no tuvo noticia, porque la experiencia vivida no se ha desarrollado plenamente, sino que aparece como imposibilidad en tiempos de la modernidad capitalista y más aún después de la Primera Guerra Mundial⁹. El olvido (o memoria involuntaria) trae el saber escamoteado en el momento de los hechos y como puede apreciarse capta un entrecruzamiento clave entre la parte consciente y la inconsciente, así como de los tiempos porque el pasado revela en el presente un plus de sentido que había sido arrebatado o que resultaba desconocido en el momento del acontecimiento. A la vez, este tipo de recuerdo involuntario restituye parte de la experiencia auténtica (*Erfahrung*) fundada en la memoria de una tradición cultural e histórica, de carácter colectivo, en contraposición a la vivencia inmediata (*Erlebnis*) que convoca una respuesta individual, reactiva y alienada, típica del comportamiento de autómatas que nos depara el presente mitificado del capitalismo¹⁰. El

⁹ En el capítulo 2 desarrollamos el tópico de la caída o imposibilidad de una experiencia en Benjamin atribuida doblemente a la catástrofe de la Primera Guerra Mundial y al vertiginoso desarrollo tecnológico dentro del capitalismo.

¹⁰ Esta traducción entre los dos tipos de experiencia es aportada por Michael Löwy en su *Walter Benjamin. Aviso de incendio* (véase concretamente páginas 29 y 30) quien le da importancia a la herencia del romanticismo alemán en Benjamin, además de la impronta teológica y la marxista. La crítica romántica a la modernidad aparece focalizada en el señalamiento de la transformación de los seres humanos en máquinas de trabajo, la degradación del trabajo a una simple técnica, el sometimiento de los individuos al mecanismo social y el reemplazo de los esfuerzos heroicos y revolucionarios del pasado por la ideología de la evolución y el progreso que domina tanto a la socialdemocracia como a la izquierda decimonónica. En la evocación de una sociedad comunista en la aurora de la historia, Löwy señala el impacto que la antropología romántica de un autor como Bachofen tuvo sobre Benjamin y sobre marxistas y anarquistas, por mostrar que en sociedades matriarcales arcaicas habría existido un alto grado de democracia, igualdad cívica y formas de comunismo

tipo de experiencia que rescata Benjamin no es individual, inmediata ni directa, sino que tiene que ver con un tipo de experiencia a la que se accede a través de la restitución del sentido operado por la memoria de los vencidos, capaz de interrumpir la mítica mecanización del presente. Esta hipótesis coincide con el recorrido filológico que Martin Jay (2009: 27-28) indaga para *Erlebnis*, vivencia o experiencia inmediata, prerreflexiva y personal, que a menudo entraña la condición inefable del individuo, opuesta a *Erfahrung*, noción de experiencia temporal más amplia basada en un proceso de aprendizaje o articulación de distintos momentos en un *vínculo dialéctico entre experiencia y memoria que tiene un carácter más público y colectivo*. Esta oposición, en el caso de Benjamin, se hace más patente por su tendencia a cuestionar la moderna escisión entre sujeto y objeto y también por considerar las vivencias (*Erlebnisse*) como imposibles de ser recordadas involuntariamente al no dejar una huella emotiva; en cambio, la *Erfahrung* implica la facultad de trasladar dichas huellas de los acontecimientos pasados a los recuerdos del presente.

En “Desenterrar y recordar” (apartado de *Cuadros de un pensamiento*), Benjamin define la memoria de manera análoga a su concepción de lenguaje: aleja a la memoria de toda visión instrumental en relación con la recuperación del pasado, la define como “el medio de lo vivido”. Esta idea de un ámbito o hábitat que conecta lo vivido con lo pasado tiene reminiscencias proustianas y, a la vez, habilita otro tipo de conexión con el pasado diferente a la reconstrucción fiel de lo acontecido o a su relato lineal. Efectivamente, el hecho de transportar la dimensión temporal a una imagen espacial como la tierra para el primitivo con otro concepto de autoridad totalmente diferente al de las sociedades modernas. Podemos añadir a este horizonte, la confluencia de la impronta mesiánica del pasado como redención y la irrupción revolucionaria propia del marxismo no evolucionista que marca Benjamin y que luego será retomada por otros autores de la Escuela de Frankfurt como Adorno y Horkheimer.

arqueólogo que excava, permite conectar fragmentos del pasado con diversos tiempos y contextos de manera no lineal. El “romper el continuum de la historia” responde a encontrar otra forma de transmisión de la tradición y de la memoria de los oprimidos diferente a la acumulación lineal y mítica de la lógica de los dominadores¹¹.

Por eso, son fundamentales en el pensamiento benjaminiano las imágenes dialécticas que aparecen tomando como modelo el choque de opuestos de la imagen surrealista y que, ligadas a la historia y la memoria, reúnen un fragmento del pasado olvidado capaz de interpelar el presente. Las ideas de choque, chispa e instante son imágenes de la interrupción. Y quizás la más emblemática sea la que detiene el curso progresivo trazado por la locomotora marxista, planteada por Benjamin en sus notas preparatorias:

Marx dijo que las revoluciones son las locomotoras de la historia mundial. Pero tal vez las cosas se presenten de muy distinta manera. Puede ser que las revoluciones sean el acto por el cual la humanidad que viaja en ese tren aplica los frenos de emergencia (citado en Löwy 2002: 108).

¹¹ No solamente esta es la premisa de las “Tesis de la filosofía de la historia”, sino como señala Susan Buck Morss (1995: 96-97) está presente tempranamente en el *Passagen-Werk* donde Benjamin se propone criticar la naturalización que la burguesía ha hecho de la idea de progreso y de las relaciones de explotación implícitas en el desarrollo industrial y tecnológico. Así, la evolución social se transforma en un mito cuando identifica la barbarie histórica como natural, cuando el progreso industrial se toma como punto de partida, el error consiste en tomar los avances de la naturaleza por la historia misma. Por eso, Benjamin analiza y detecta materialmente las huellas del pasado que documentan la transformación física de la ciudad de París (otra manera de anclar espacialmente el tiempo) en el momento exacto en que la burguesía conquista su posición de poder en el siglo XIX y la idea de progreso se torna definitivamente opresiva y reaccionaria.

Así, la detención temporal rompe el hechizo mítico de la continuidad en el presente y abre un espacio para la imaginación utópica y el cambio revolucionario¹². La discontinuidad y la irrupción en toda idea de progresión temporal o duración es una clave que lo diferencia de Bergson y acerca el pensamiento de Benjamin a Proust, pero a la vez, la recuperación utópica de los sueños de las clases oprimidas del pasado abre una dimensión colectiva y política muy fértil para pensar los cataclismos políticos del siglo XX, aspecto que no estaba presente en la trama intimista y subjetiva de la saga de Proust.

Hay una dialéctica entre el hallazgo fortuito y la actividad de búsqueda deliberada que se relaciona con el tipo de iluminación producida cuando algo de lo inconsciente se hace consciente y se recupera un efecto de sentido para el presente. El tipo de vínculo que Benjamin plantea en relación con el pasado no es de reproducción o atesoramiento sino de actualización como se lee en el siguiente pasaje de *Cuadros de un pensamiento*:

Quien sólo haga el inventario de sus hallazgos sin poder señalar en qué lugar del suelo actual conserva sus recuerdos, se perderá lo mejor. Por eso los auténticos recuerdos no deberán exponerse en forma de relato sino señalando con exactitud el lugar en que el investigador se apoderó de ellos (1992: 119).

¹² A propósito del modo materialista de analizar y leer las huellas de la historia en el *Passagen Werk*, Susan Buck Morss señala: “En las huellas dejadas por la historia posterior del objeto, las condiciones de su decadencia y la forma de su transmisión cultural, las imágenes utópicas de los objetos pasados pueden ser leídas en el presente como verdad. Es la ‘potente confrontación de la historia previa y la historia posterior del objeto aquello que lo vuelve ‘actual’ en el sentido político como ‘presencia de espíritu’, y así la *ur-historia* culmina no en el progreso sino en la ‘actualización’. ‘Así, como una imagen relampagueante, es el reconocimiento del ahora, el pasado debe ser asido con firmeza’. Benjamin esperaba que el shock de este reconocimiento sacudiera el sueño colectivo y produjera un ‘despertar’ político. La presentación del objeto histórico dentro de un campo de fuerzas cargado de pasado y presente que produce electricidad política en un ‘flash luminoso’ de verdad, es la ‘imagen dialéctica’ (Buck Morss, 1995: 244-5).

Nuevamente, la actualización combina el efecto de sentido que conlleva el encuentro del pasado con un presente determinado. En las tesis XIV y XV Benjamin piensa el tiempo actual contenido en el pasado y utiliza la imagen de la instauración de un nuevo calendario revolucionario, opuesto al tiempo sucesivo del reloj, como toma de conciencia de la ruptura del tiempo histórico lineal. El primer día nuevo incorpora todo el tiempo precedente y se produce una condensación de los momentos de rebelión del pasado que contiene la riqueza de la tradición de los oprimidos. En la ruptura de la continuidad histórica coinciden un nuevo comienzo y la tradición: “Los calendarios están a la vez cargados de memoria y de actualidad” (Löwy, 2002: 144). Se entiende cómo la actualización difiere tanto de la repetición historicista y parasitaria del pasado, así como de la subordinación del pasado a las necesidades del presente. Es el pasado el que interpela al presente e irrumpe generando la oportunidad de lo nuevo e imprevisto. Hay un argumento de peso que examina Buck Morss en *Dialéctica de la mirada*, acerca de por qué recurrir al pasado: si la historia futura no está determinada porque toda teleología o progresión automática es rechazada, la imaginación recurre entonces al pasado muerto para conceptualizar “lo que no es aún” (1995: 143) para hacer valer el pasado trunco. Se trata de una dialéctica que surge de revitalizar el pasado.

Esta actualización temporal, una suerte de montaje, muestra el funcionamiento de la alegoría benjaminiana: una superposición de imágenes fragmentarias que quiebran la apariencia natural u orgánica de la representación poética o pictórica. Benjamin observó que en la alegoría barroca este potencial destructivo finalmente se reconciliaba con la interpretación religiosa propia de la época; en cambio, en los poemas de Baudelaire el uso alegórico de imágenes poéticas como la de los traperos, las barricadas o las prostitutas rasgaba la imagen mítica del París del Segundo Imperio y denunciaba el fetichismo de la

mercancía en el incipiente capitalismo industrial (Buck Morss, 1995: 183). Todos los artículos y estudios sobre la poesía de Baudelaire son escritos en la década del '30 en el contexto del nazismo triunfante y la forma alegórica es la manera más eficaz de atacar el mito del progreso, el triunfo bélico y la aceleración industrial que el Tercer Reich resolvía en un eterno presente. Éric Michaud analiza cómo la arquitectura de los grandes edificios públicos que Hitler proyectaba con Speer, parecían dilatar al infinito el presente. Esta sensación se lograba también porque en los desfiles y concentraciones se combinaban fotos de edificios ya construidos con otras de maquetas, de manera tal de colocar en un mismo plano el presente y la promesa futura: la extensión del espacio lograba expresar la infinita extensión del presente hacia la eternidad (Michaud, 2009: 287-344). El montaje temporal de la alegoría benjaminiana volvía a instalar de manera dialéctica la historicidad y denunciaba la dominación contenida en la estetización monumental de todas las realizaciones de la política nazi.

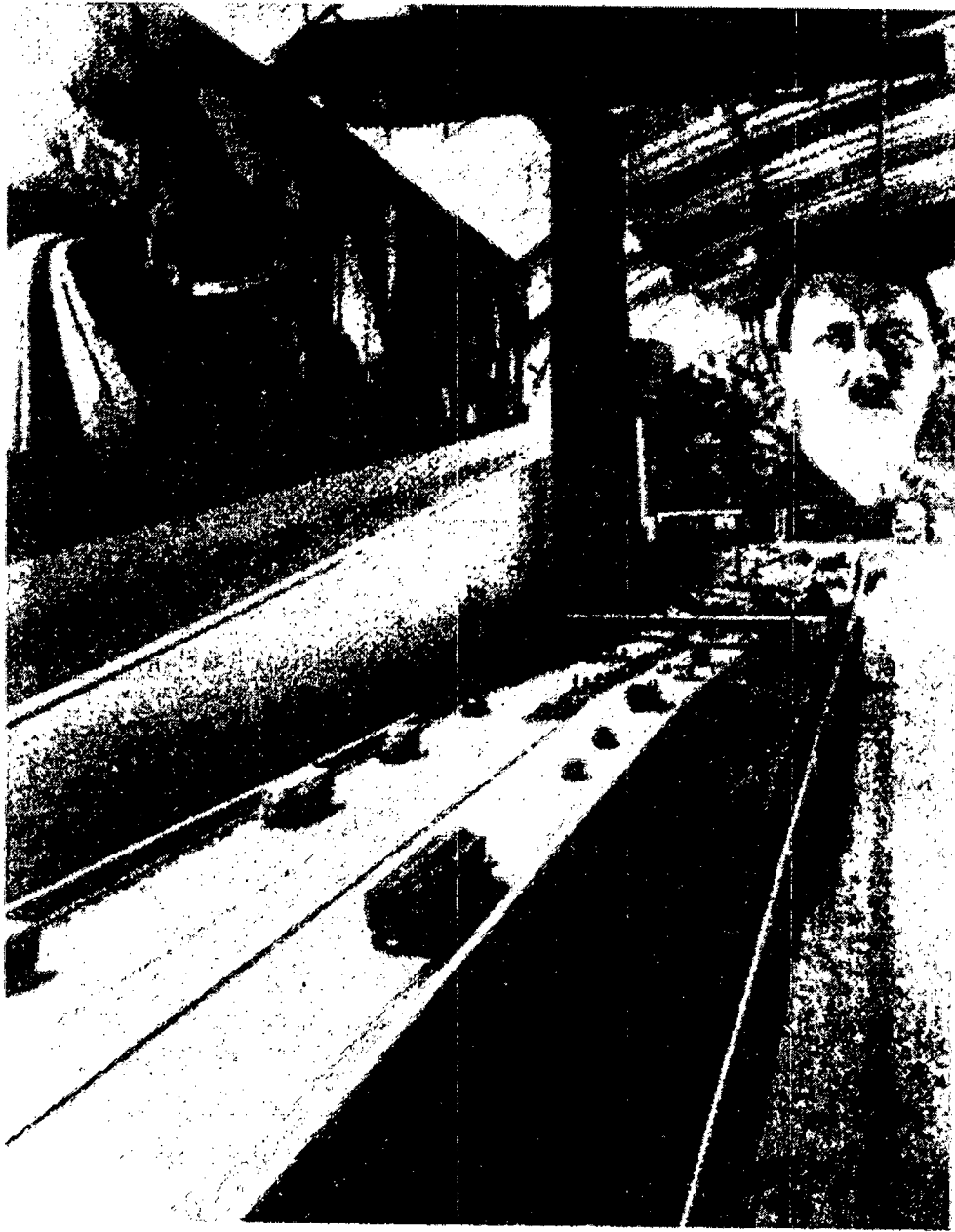


Fig. 1: “Todas las rutas conducen a Hitler”. Exposición consagrada a las “rutas Adolf Hitler”. Originalmente publicado en H. Lehmann-Haupt, *Art under a Dictatorship*, Nueva York, 1954, ilustr. N. 36. En Michaud, E. *La estética nazi. Un arte de la eternidad*. 2009: 334.



Fig. 2: Grabado en madera del siglo XVI, elegido por Baudelaire como modelo para el frontispicio de *Les Fleurs du mal*, segunda edición. En Buck Morss, *Dialéctica de la mirada*, 1995: 223.

Como hemos visto, la memoria involuntaria, ligada al inconsciente, a las imágenes dialécticas y a una ruptura con la representación del relato histórico lineal instala una apertura de la Historia vinculada a la creación de una alternativa política que en la época de Benjamin se piensa como revolucionaria. En los debates culturales sobre la historia reciente se ha disuelto la certeza sobre el horizonte revolucionario, pero permanece abierta y en discusión la relación entre historia y memoria y los modos de intervención política tanto de los historiadores e intelectuales como de la herencia de las víctimas de los genocidios o la memoria de las luchas políticas de las comunidades locales y sus formas de articulación a nivel global. Oberti y Pittaluga (2006: 192-211) subrayan que la rememoración benjaminiana no es sólo un rescate del pasado por medio del recuerdo, sino un encuentro con dicho pasado que para ser posible requiere del “salto del tigre” que rompa el continuum de la historia, el tiempo homogéneo y vacío. Se trata de un ejercicio de memoria que contiene un signo emancipador y liberador tanto para el pasado como para el presente¹³. En este aspecto quizás se explique la actualidad del pensamiento benjaminiano y el rol de la memoria en la forma de articular e interpelar las causas del pasado y el presente.

Un elemento relevante resulta del papel que le cabe a la literatura en relación con estos debates culturales. La forma de pensar el encuentro entre presente y pasado, las célebres imágenes dialécticas benjaminianas, toman su molde del surrealismo francés y de las correspondencias en los poemas de Baudelaire, es decir, pasan de la literatura a la

¹³ Complementando la visión materialista y dialéctica de la historia y su perspectiva teológica, Benjamin advierte de qué modo la Historia requiere de la memoria: “la historia no es sólo una ciencia, es también una forma de remembranza. Aquello que la ciencia ‘ha establecido’, la remembranza puede modificarlo. La remembranza puede volver completo lo incompleto (la felicidad) e incompleto lo completo (el sufrimiento). Esto es teología, pero en la remembranza tenemos una experiencia que nos impide concebir a la historia sin la teología, así como nos impide escribirla en términos de conceptos inmediatamente teológicos” (ctd en Buck Morss, 1995: 189).

filosofía política para renovar los modos de pensar la historia. De algún modo, a partir de Benjamin se muestra cómo la literatura proporciona formas para pensar la dimensión temporal vinculada a un inconsciente político. Numerosos autores han destacado la articulación entre teología, filosofía e historia; pero sin elaborar específicamente el papel de la literatura y la estética en relación con el tiempo y la política. En este sentido, el artículo de José Sazbón titulado “La historia en las ‘Tesis’ de Benjamin: problemas de interpretación” realiza dos aportes decisivos para calibrar la complejidad de un pensamiento que incluye la dimensión literaria y estética no sólo como fuentes a analizar sino tomando sus lógicas como principios constructivos del propio pensamiento. El primero analiza la formulación de un pensamiento armado poéticamente, en imágenes, y que logra articular dos registros que corrientemente circulan por separado: lo conceptual de una idea y lo concreto del documento histórico. Para analizar de qué forma las imágenes dialécticas construyen constelaciones a través de textos diversos que atraviesan toda su obra, Sazbón recurre al montaje literario como principio constructivo privilegiado. El segundo aporte supone una advertencia, la de no leer las tesis como texto que postule positivamente una filosofía de la historia sino como un texto crítico de las filosofías de la historia vigentes hasta ese momento y pensado como introducción al estudio de los Pasajes. Por lo tanto, en lugar de escindir partes de la obra benjaminiana para leerlas bajo las regulaciones de una sola *episteme*, se trata de poder leer la multiplicidad de registros convocados en dicho montaje. De esta manera, la lectura de Sazbón logra ubicar la forma literaria que intercede entre la filosofía de la historia y la práctica del historiador materialista que Benjamin sin duda fue, al estudiar en los poemas de Baudelaire y en los distintos documentos sobre el trazado moderno de París, la protohistoria del siglo XIX.

Cabe destacar que una nueva inflexión se produce en torno al recuerdo obsesivo y a la memoria traumática, ya que el sentido que adquiere la evocación, *mnéme* o recuerdo involuntario resulta absolutamente opuesto. Como veremos más adelante, la evocación repetitiva en sentido freudiano es lo inverso de la rememoración y el trabajo del recuerdo reparador. Las formas literarias de la memoria se debatirán en este arco en que las imágenes del pasado no siempre traen noticias de la ensoñación que libera, sino que la recomposición del recuerdo y la apertura hacia la imaginación probablemente formen parte del núcleo silencioso de las textualidades de la memoria.

1.1.2. Formas de la memoria colectiva

Hasta aquí, las diversas valoraciones que en torno a la memoria hábito, a la memoria evocación o a la rememoración se han pensado, ya sea desde el sujeto de la conciencia en Bergson o desde el sujeto del inconsciente en Proust, pero ambas concepciones en términos abstractos o individuales. Una excepción estaría dada por la rememoración involuntaria planteada por Benjamin en la que se prioriza un enfoque social, materialista, en el cruce de elementos inconscientes que se actualizan de manera consciente frente a una situación de peligro en la búsqueda de una alternativa revolucionaria. Otro autor de la misma época, con una perspectiva sociológica ciertamente más clásica, plantea el problema de la memoria en términos colectivos: se trata de Maurice Halbwachs¹⁴ quien explicita que los marcos

¹⁴ Un breve recorrido por las obras de Halbwachs en las que se trata el problema de la memoria demuestra que ya en 1925 había propuesto su tesis principal en *Los cuadros sociales de la memoria*, obra en la que retoma en clave sociológica las ideas bergsonianas y analiza los procedimientos de memorización colectiva de la familia, los grupos religiosos y las clases sociales. Luego, en 1939 en un artículo titulado “La memoria colectiva de los músicos” demuestra que incluso el lenguaje musical, ajeno a cualquier contenido discursivo, puede operar como marco social de la memoria. En 1941 el libro *La topografía legendaria de los Evangelios*

sociales y colectivos de la memoria resultan tan imprescindibles como su base neuronal para desarrollarse. En efecto, Halbwachs toma de su maestro Bergson la idea de que la memoria habitual puede interpelar los recuerdos de la memoria pura y hacerlos operativos para el presente; así, cuestionó una memoria pura e individual como algo empíricamente inaccesible e inaceptable. Para Halbwachs, lo que denominamos memoria tiene siempre un carácter social ya que “cualquier recuerdo, aunque sea muy personal, existe en relación con un conjunto de nociones que nos dominan más que otras, con personas, grupos, lugares, fechas, palabras y formas de lenguaje, incluso con razonamientos e ideas, es decir, con la vida material y moral de las sociedades de las que hemos formado parte”. Existen “marcos sociales de la memoria” bien generales como el espacio, el tiempo y el lenguaje, y otros específicos, relativos a los diferentes grupos sociales que crean un sistema global de referencias del pasado que permite realizar tanto una rememoración individual como colectiva. De todos, el marco más elemental y estable de la memoria es el lenguaje, que tiene un rol fundamental porque resulta constitutivo en la narrativización y organización de los recuerdos, además es la prueba manifiesta de que se recuerda por medio de códigos eminentemente sociales. Luego, el espacio y el tiempo permiten enmarcar los recuerdos y los diferencian de las imágenes de los sueños, que para Halbwachs, carecen de referencia espacio-temporal¹⁵. El marco social espacial presenta una mayor estabilidad en relación con

en Tierra Santa vinculó los relatos evangélicos a las ubicaciones y recorridos propios de la tradición cristiana, demostrando así la importancia de la dimensión espacial en la constitución de la memoria. Por último, en *La memoria colectiva*, obra publicada en 1946, de manera póstuma a la trágica muerte del autor en el campo de concentración en Buchenwald, traza la tradicional diferenciación entre historia y memoria colectiva, al tiempo que señala que en sociedades desarrolladas las memorias colectivas pueden ser múltiples y variadas.

¹⁵Aquí también se nota la diferencia con el pensamiento de Benjamin, quien veía en los sueños incumplidos de las generaciones pasadas, las claves para la redención futura; además de analizar en su *Estudio de los Pasajes* los sueños y elementos imaginarios activados por la cultura de masas de la época. Nuevamente en

el marco social temporal, además de que permite articular y ordenar la rememoración por medio de una realidad no discursiva que facilita la simbolización; los marcos sociales, tanto generales como específicos, no son conceptos ni imágenes, sino representaciones en las que aparece una parte abstracta y otra sensible. Todos estos conceptos presentan una actualidad notable en relación con las conceptualizaciones contemporáneas que veremos en el apartado siguiente. En particular, hay una diferenciación que Halbwachs plantea en *La memoria colectiva* sobre la que se basarán muchos de los cambios y desplazamientos operados desde la década del noventa hasta la actualidad: esta diferenciación es la que establece que la Historia comienza donde termina la tradición, es decir, allí donde se descompone la memoria social. Para Halbwachs ambos registros del pasado no se confunden, ya que la memoria colectiva es una corriente de pensamiento continua ligada a un grupo que la mantiene viva; mientras que la Historia se ubica por fuera de los grupos, establece cortes y límites temporales entre períodos históricos; la memoria, en cambio, presenta un desarrollo continuo sin líneas nítidas de separación. Nuevamente, se trata de un pensamiento más clásico y en las antípodas de lo planteado por el pensamiento benjaminiano, ya que está vinculado a una memoria que prioriza la rememoración consciente, a la vez, que se trata de una continuidad sin interrupciones. En los años cuarenta, Halbwachs presenta a la Historia como el relato ligado a los estados nacionales y con una validez espacio temporal universal; en cambio, la memoria colectiva está ligada a un grupo limitado en el espacio y en el tiempo. Justamente, a partir de los estudios culturales, literarios y de discusiones historiográficas en los últimos treinta años se percibe que toda identidad nacional no es una entidad esencial sino que se construye a través del

Halbwachs se vuelve a la necesidad de materialización y objetivación de la memoria para diferenciarla de los sueños o de la imaginación, como establecía la filosofía platónica.

propio discurso histórico, los libros de texto y emblemas escolares y la conformación de un canon de textos literarios que, de diferentes modos, cuestionan el lugar de unicidad y universalidad del relato histórico. Al mismo tiempo, la universalización de algunos tópicos a partir del Holocausto y los diversos genocidios del siglo XX modifica radicalmente el alcance y el valor de la memoria colectiva que deja de ser la memoria de un grupo singular y específico para pasar a ser una memoria globalizada. Entonces, encontramos alterados los atributos que Halbwachs asignaba a la Historia y a la memoria colectiva, frente a los acontecimientos que representan un “quiebre de civilización”¹⁶, se ha desarrollado una memoria universal que se articula con las memorias particulares, en tanto que la Historia ha particularizado y multiplicado sus enfoques.

Jan Assman en su artículo “¿Qué es la ‘memoria cultural’?” recupera estos aportes de Halbwachs e introduce algunos matices sumamente interesantes en relación con las formas en que lo individual y lo social se articulan, así como se conectan los distintos tipos de memoria que se han confrontado hasta aquí. Para Assman, la memoria es un fenómeno social como la conciencia, el lenguaje y la personalidad, por eso cuando recordamos no sólo descendemos a la vida interior más propia, sino que introducimos en dicha vida un orden y una estructura que están socialmente codificados y que nos ligan al mundo social.

Así, reconoce una *memoria episódica* o de la experiencia, referida a nuestras vivencias, y la diferencia de la *memoria semántica* o del aprendizaje¹⁷, lo aprendido o

¹⁶ Concepto acuñado por Norbert Elias: “The breakdown of Civilization”. *The Germans*, New York: Columbia University Press, 1996.

¹⁷ La distinción entre memoria episódica y memoria semántica —como formas de la memoria a largo plazo— fue realizada por primera vez por el psicólogo y neurocientífico estonio Endel Tulving, en 1972. A partir de entonces forma parte del vocabulario usual de la neurociencia de la memoria. Véase Tulving,

retenido, que está conectada con el sentido y el significado, de ahí que resulte difícil memorizar datos sin sentido, lo cual demuestra la estrecha relación entre sentido y sociedad. Pese a que en ambas memorias intervienen estructuras y codificaciones sociales, la memoria semántica aparece vinculada más con lo social y la episódica, con los aspectos más personales, aunque plenos de sentido. En cuanto a las formas de estructuración que dan sentido a la memoria, puede reconocerse una *memoria escénica*, organizada visualmente y una *memoria narrativa*, organizada lingüísticamente. La memoria escénica puede alejarse del sentido y ser, en principio, incoherente; mientras que la narrativa tiende a mantener el sentido y una coherencia promedio. Así, Assman establece que la memoria escénica se acerca al recuerdo espontáneo de Proust y alcanza estratos más hondos y alejados de la conciencia que la memoria narrativa. Lo interesante de su perspectiva es que estas distinciones no están planteadas bajo fronteras infranqueables, sino que establecen un continuum de fluidas relaciones:

Gracias a los procesos de articulación, constantemente se transfieren cúmulos de memoria escénica y de memoria espontánea a las memorias narrativa y voluntaria, es decir, consciente, y el olvido y la represión llevan cúmulos de memoria consciente al fondo de la vida íntima inconsciente. (Assman, 2007: 198).

En los vaivenes sociales de la memoria y en la relación entre memoria y olvido, es importante considerar esta perspectiva dinámica.

1.2. Actualizaciones de la memoria

Tanto para un individuo como para una comunidad, la capacidad de recurrir al pasado es convocada desde el presente, se relaciona con la proyección de futuro y tiene que ver con la construcción identitaria; por lo tanto, desde la óptica tradicional el olvido resulta antagónico o amenazador para la precaria permanencia del recuerdo. En *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Ricoeur recurre a Husserl para afirmar que “mediante la noción de ‘retención’, simétrica a la de ‘protensión’, se hace referencia al pasado retenido en el presente. De ese modo, la memoria garantiza la continuidad temporal de la persona” (1999:16).

No obstante, toda memoria depende de los mismos factores que la desestabilizan y subvierten; a saber, la distancia y el olvido, puesto que su vitalidad tiene que ver con la alteración. Desde la perspectiva del antropólogo Marc Augé, entre memoria y olvido no hay tal antagonismo, sino que ambos son parte de la misma trama. En *Las formas del olvido*, señala que el olvido forma parte de la memoria del mismo modo que la muerte de la vida: “Llevar a cabo el elogio del olvido no implica vilipendiar la memoria, y mucho menos aún ignorar el recuerdo, sino reconocer el trabajo del olvido en la primera y detectar su presencia en el segundo” (1998: 19).

Justamente, en lugar de pensar que existe una forma de memoria pura, trascendente e inmodificable, esta visión sostiene que una de las potencialidades de la memoria es que pueda ser discutida desde nuevos puntos de vista, incluso desde zonas que ella misma había impugnado. Así como el olvido moldea la memoria, el presente tendrá inevitable impacto sobre los contenidos y las formas del recuerdo. La memoria presenta, entonces, su propia historicidad. En la época actual, en virtud de los cambios tecnológicos, la fragmentación del espacio y la aceleración del tiempo, nuestro presente genera una ostensible demanda de

memoria y de performance de pasado. Asimismo, cuanto mayor es la necesidad de recuerdos y de preservación de hitos históricos, mayor la tendencia a la “musealización”¹⁸ y a la producción mediática de eventos recordatorios. De este modo, la experiencia del *hic et nunc* es la de un presente adelgazado, invadido de representaciones del pasado.

Esta centralidad cultural del problema de la memoria deja su marca en una nueva manera de concebir el tiempo histórico y social en la forma de concatenar presente, pasado y expectativas de futuro. La hipótesis explicativa de Andreas Huyssen aboga por un cambio en la temporalidad si comparamos el comienzo del siglo XX y los inicios del actual: en el primer caso, la expectativa se proyectaba hacia el futuro en virtud de la vigencia de las utopías de izquierda o de derecha. Así, la cultura de la modernidad se basaba en la fuerte impronta de los “futuros presentes”. En cambio, desde la década del '80 asistimos a una inversión de esta tendencia dada por la profusión de los discursos de la memoria, a causa de la necesidad de anclarnos en un mundo de creciente inestabilidad temporal por la fractura de los espacios. En palabras de Paolo Rossi, este cambio de temporalidad se expresa del siguiente modo:

Detrás de las modas se esconden a menudo motivaciones muy serias: el actual, casi espasmódico interés por la memoria y el olvido está ligado al terror que sentimos por la amnesia, a las siempre nuevas dificultades que se interponen a nuestros intentos de conectar, de un modo aceptable, el pasado, el presente y el futuro (2003: 31).

¹⁸ Término acuñado por Hermann Lübbe para describir una tendencia de la cultura actual que lleva la obsesión por el pasado a todos los ámbitos de la vida cotidiana, más allá de la institución del museo. Este hecho es comentado por Andreas Huyssen: *En busca del futuro perdido*, México D.F., FCE, 2002, p. 31 y Cap. 2.

Estos “pretéritos presentes” operan por reacción frente al discurso homogeneizante de la globalización, puesto que siguen mayoritariamente anclados a las identidades nacionales o territoriales específicas, a pertenencias locales y particularismos culturales que cada tanto ponen en duda la unificación de los Estados o espacios transnacionales. Como advierte Andreas Huyssen (2009), esta vuelta de la mirada hacia el pasado no promete ninguna Edad de Oro sino que remite a las guerras mundiales, el Holocausto, las dictaduras y la larga serie de violaciones a los derechos humanos que han marcado el siglo XX. Como consecuencia, los procesos de elaboración de la memoria traumática se hallan expuestos a las reglas de la sociedad del espectáculo y a la cultura de la mercancía.

En relación con la industria cultural y la transmisión de la herencia del pasado, Huyssen toma posición en la disputa entre Adorno y Benjamin¹⁹ para llegar a un análisis del presente: por un lado, acepta la crítica de Adorno sobre la comercialización masiva de productos culturales acentuada en el capitalismo tardío; por otro, rechaza de la lectura adorniana que todo se convierta en valor de cambio, puesto que así no se pueden analizar las especificidades de cada medio y las estructuras de percepción que cambian

¹⁹ Esta polémica gira en torno a la posición adoptada por el arte frente a los nuevos medios de reproductibilidad técnica. Benjamin veía en los nuevos medios como el cine una posibilidad liberadora, en tanto los nuevos modos de reproductibilidad acababan con el valor aurático de la obra de arte, incorporaban formas colectivas de producción y tendían a incorporarse a la vida. A su vez, Benjamin reconocía que podía haber en el cine un tipo de recepción placentera que no se oponía necesariamente a una visión crítica respecto del orden vigente. Adorno, por su parte, cuestionaba los nuevos medios por considerarlos parte de la industria cultural, al servicio de la producción en serie de imágenes para un consumo pasivo que remedaba, en el ocio, los ritmos de la producción capitalista. Por ende, la industria cultural constituía uno de los medios de la alienación propiciados por el capitalismo. Este tipo de consumo masificado se oponía al tipo de recepción crítica provocada por la obra de arte vanguardista, que cuestionaba el orden vigente a partir del propio lenguaje estético. El desarrollo de esta polémica se dio a lo largo de diversos textos y cartas, pero puede hallarse una buena síntesis de la misma en el libro de Susan Buck Morss: *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, México, Siglo XXI Editores, 1981.

históricamente. Por su parte, rescata de Benjamin la dimensión liberadora de su pensamiento, que acarrea la recuperación de la memoria de los vencidos, pero le critica que confíe en los medios de reproductibilidad técnica para lograr esta redención²⁰. Las posiciones de Adorno y Benjamin, desde esta perspectiva, pueden tenerse en cuenta como dos polos en tensión que atraviesan la cultura de la memoria: la tendencia a la comercialización y la difusión a través de la inmensa variedad de medios ávidos de producir y retraducir “contenidos” contrasta con la demanda política que acarrea la recuperación de los “pasados pendientes”, ya sea los hechos realmente acontecidos, como aquellas posibilidades históricas que no se llegaron a concretar, esta demanda política de la cultura de la memoria se acrecienta sobre todo cuando el presente cierra opciones y posibilidades de cambios²¹. La misma tensión no exenta de contradicciones se da entre la tendencia a la globalización de la cultura de la memoria y la interpretación de estos hechos en cada contexto específico que sólo tiene sentido en relación con la cultura, la historia y la política a escala nacional. El Holocausto como baremo universal interpela a otros acontecimientos históricos que combinan, en distinta medida, experimentos biopolíticos donde las migraciones forzosas, los campos de refugiados y los bombardeos aéreos actualizan la producción en serie de nuevas poblaciones singularizadas por diversas

²⁰ Curiosamente, Huyssen no insiste lo suficiente sobre un aspecto: desde la perspectiva de Benjamin se han sentado las bases para estudiar la historicidad de los modos de percepción a partir de los medios de reproductibilidad técnica, presupuestos ineludibles para el análisis de la recepción del pasado en torno a los museos y los medios de comunicación que él mismo se propone hacer.

²¹ Esta cultura de la memoria se ha expandido, sobre todo, a partir de los años 90 en EEUU y Europa donde ha predominado la tendencia al marketing. En cambio, en los países del cono sur, la cultura de la memoria ha puesto el acento en la demanda de justicia obturada en esa década y en la denuncia de empobrecimiento y crisis de legitimidad causada por las políticas neoliberales.

políticas de racismo²². Así, la cultura de la memoria está atravesada por fuerzas opuestas que van de la comercialización y difusión masiva a la politización con nuevos sentidos y de la globalización a escala planetaria, a la producción de efectos de sentido en ámbitos nacionales o regionales que resisten, a través de sus memorias particulares, los efectos de la globalización y los discursos únicos.

En síntesis, Huysen reconocerá que parte de la tendencia a la musealización del pasado responde a la lógica de la industria cultural; pero, además, esta necesidad de pasado tiene que ver con los vertiginosos cambios tecnológicos, informáticos y culturales a los que nuestra psiquis debe adaptarse. Por lo tanto, no impugna *per se* la expansión de los museos y los múltiples recordatorios mediáticos del Holocausto, sino que en cada caso propone historizar las manifestaciones emergentes y analizar sus efectos de sentido. Desde nuestra posición demostraremos que, frente a la tendencia a convertir cualquier acontecimiento histórico en entretenimiento, la literatura posee sus modos específicos de pronunciarse en términos de una política de la memoria. Lo que está en juego en esta reversión del tiempo no sólo son los usos y apropiaciones que los textos mediáticos, culturales o literarios realizan del pasado, sino el valor y las implicancias con que se convocan desde el presente.

1.2.1. El presente en cuestión: a través de los usos de Nietzsche

La situación actual de un presente adelgazado también fue pensada en los albores de la década del '90 por Marc Augé, en su obra *Los "no" lugares*, al considerar el cambio en la percepción del tiempo como una de las figuras de la sobremodernidad (1995: 31-37). El incremento del pasado sobre el presente se debe a una aceleración de la historia a causa de

²² Véase Foucault, Michel. "Defender la sociedad". *Genealogía del racismo*.

la superabundancia de acontecimientos del mundo contemporáneo más que al derrumbe de la idea de progreso, largamente criticada y deteriorada a lo largo del siglo XX. En efecto, la multiplicación de hechos que apenas ocurridos devienen acontecimientos se debe, por un lado, a la abundancia excesiva de información y de medios para registrarla y, por otro, a la prolongación de la expectativa de vida y la coexistencia de hasta cuatro generaciones que amplían la memoria colectiva de manera inédita. Este tiempo excedido se encuentra en la base de la crisis de sentido del presente.

Pero no toda relación con el pasado resulta parasitaria respecto del presente: Paolo Virno en *El recuerdo del presente* distingue un tipo de remisión al pasado en general o pasado indefinido que se refiere a la inagotable potencialidad de la lengua, a la facultad respecto de la emisión concretamente proferida o del hecho acaecido. El contraste entre la condición de posibilidad que adviene como recuerdo sobre el acto vivido funda la historicidad de la experiencia: este anacronismo formal señala la distancia entre lo posible y lo real y le da a la experiencia actual el carácter de histórica. La diferencia marcada por este tipo de recuerdo que a la vez acompaña y se escinde del presente actual garantiza la actividad y la posibilidad de asignar sentido a lo que hacemos:

Hay historia por cuanto el flujo irreversible de los 'ahora' se cruza sin pausa con aquella perpendicular a la cual denominamos pasado en general: el 'ahora' individual, precedido y seguido por otros 'ahora' puntuales, hospeda en sí mismo la relación temporal pero no cronológica entre el 'antes' de la aptitud (o pasado del presente) y el 'después' de las realizaciones (Virno, 2003: 38).

A diferencia de esta historicidad virtuosa, Virno reconoce como una patología pública de nuestra contemporaneidad una suerte de anacronismo real que niega la simultaneidad y las

diferencias entre el pasado en general y el presente instantáneo. Se produce un *déjà vu* o falso reconocimiento a partir del cual la experiencia actual parece reeditar un evento anterior que efectivamente nunca ha ocurrido; así, ese pasado general y en estado potencial se reduce a la apariencia de un hecho que exige su propia repetición. Para Virno, la hipertrofia de la memoria es el *déjà vu* que bloquea la potencialidad y, por ende, la historicidad del presente. Lo que se reverencia en nuestra contemporaneidad es el propio presente proyectado hacia atrás en el tiempo, no hechos pasados efectivamente ocurridos, por eso se tiene memoria del “ahora” mientras se lo vive, debilitado, como la copia de un pasado falso proyectado sobre sí mismo. En este punto es donde Virno actualiza la vigencia de la *Segunda consideración intempestiva* de Nietzsche, sobre todo, al referirse al exceso de la “historia anticuaría”²³, que intenta preservar el pasado tal como ha sido, sin excluir ni siquiera el detalle más insignificante, un pasado que no admite selecciones ni guarda dimensiones en la valoración de los hechos. Por eso, para Virno, nuestro presente aparece

²³ Nietzsche distingue, en *Segunda consideración intempestiva*, tres concepciones con respecto al pasado: la historia monumental, que sirve de inspiración para los grandes acontecimientos y obras, la historia anticuaría que preserva y mantiene lo habitual y la historia crítica que cuestiona, juzga y condena. Estas tres maneras de relacionarse con el pasado si tienen una auténtica motivación vital están justificadas, pero Nietzsche considera que la carga excesiva de cualquiera de ellas o la imposición inauténtica de cualquiera de estas variantes genera efectos nocivos para la vitalidad del presente. No obstante, subraya que la más aplastante es el exceso de la “historia anticuaría”; la extrema autorreferencialidad y la estrechez de miras en que puede incurrir provoca una pérdida de perspectiva: “El sentido anticuario de una persona, una comunidad urbana o un pueblo, siempre lleva consigo una visión extremadamente limitada. El hombre anticuario soslaya la mayoría de las cosas y lo poco que percibe lo percibe desde demasiado cerca y de manera demasiado aislada. Por no poder medir su entorno, todo le importa lo mismo mientras que a la vez cada fenómeno destacado cobra una importancia sobredimensionada. En este caso, las cosas del pasado no tienen valores y proporciones que se correspondan entre sí, sino únicamente proporciones y valores en relación al individuo o pueblo anticuario que mira hacia atrás” (2006: 44). Es como si la historia anticuaría pecara de una especie de provincianismo temporal.

disfrazado por el anacronismo real de cualquier cosa recién sucedida: “trata como hallazgo sugestivo a todo lo que sucede, mientras aún está sucediendo; se consume de nostalgia por el instante en curso” (2003: 53). En este diagnóstico el problema no es, como en los tiempos de Nietzsche, la sobreabundancia de los detalles del pasado, sino *un presente que se agota en sí mismo clausurando su propia historicidad*. En consecuencia, Virno rescata el conocido elogio del olvido de Nietzsche frente a la sobreabundancia de memoria que paraliza la acción y elimina el futuro: “Imaginemos el ejemplo extremo, un hombre que no tuviese la fuerza de olvidar, que estuviese condenado a ver en todas partes un devenir: tal hombre casi ni se animaría a alzar su dedo. Para todo comportamiento es necesario el olvido: así como para la vida de todo ser vivo es necesaria no sólo la luz sino también la oscuridad”. Pero hay algo importante para destacar: la advertencia nietzscheana es rescatada por Virno señalando críticamente el cinismo que la posmodernidad proyectó sobre “el fin de la Historia” como *déjà vu* que agota el presente. En todo momento, se pone de manifiesto la importancia de la capacidad mnémica de una temporalidad pasada en general, diferente a los hechos concretos, que antes que agotar el presente le da sentido, vitalidad y espesor histórico.

Andreas Huyssen ataca el problema del excedente de memoria de manera complementaria a Virno y pese a que presenta un matiz más crítico respecto de la conexión con Nietzsche, ambos coinciden en la necesidad de despejar un horizonte para el futuro. Desde la perspectiva de Huyssen, el planteamiento de Nietzsche en la actualidad resulta anacrónico, puesto que la devoción por la memoria de las sociedades mediáticas no tiene nada que ver con la tendencia histórica que sirvió para inventar tradiciones nacionales en Europa y cohesionar culturalmente las sociedades en pugna tras la expansión colonialista y la Revolución Industrial. En efecto, el discurso histórico, las tradiciones, la construcción de

monumentos y edificios oficiales que jalonaban el espacio público con los nombres y fechas de la historia nacional, contribuían a solidificar una imagen estable y monumental del pasado para legitimar el presente y habilitar el futuro que en el siglo XIX se hallaba inevitablemente ligado a la idea de progreso. Desde los años noventa y hasta la primera década del siglo XXI, la aceleración y compresión del espacio-tiempo configura otra delimitación de lo que se entiende por pasado, presente y futuro, cuyas fronteras se han difuminado. En principio, porque el discurso histórico ha perdido el peso monolítico de la etapa fundacional de los Estados-nación y también porque si hay un exceso no se halla en relación con la historia como en tiempos de Nietzsche, sino con la memoria, que si bien su objeto son los hechos o experiencias pasadas, sus mecanismos de selección, activación y olvido están operados desde los intereses y avatares del presente.

Por lo tanto, se trata de una memoria que ya no constituye indicio alguno de estabilidad y que se vincula de formas más dinámicas y complejas al tiempo presente, de ahí que autores como Dominick LaCapra (*Historia y memoria después de Auschwitz*, 2009: 21-58) piensen nuevas formas de relación entre historia y memoria que no pasen por la oposición: la memoria no es idéntica a la historia pero tampoco es su opuesto; lo que este autor sugiere como deseable es una interacción mutuamente cuestionadora o dialéctica que nunca alcanza una totalización absoluta. La relación entre ambas es diferencial y suplementaria: la memoria puede ser una fuente fundamental para la historia junto a otras fuentes documentales dado que aporta valor informativo y simbólico y proporciona, a la vez, un tipo de anclaje para que la historia no se conciba como una historia muerta o de cuño neopositivista; así, un historiador consciente de las diversas posiciones subjetivas podrá construir de manera más crítica su propio lugar de enunciación y podrá elaborar

hipótesis interpretativas más ajustadas en relación con las fuentes documentales y testimoniales, así como también con respecto a las premisas vigentes en cada presente.

Hay otra razón de peso que influye en este énfasis puesto en una cultura de la memoria y es la existencia de un fenómeno como el Holocausto, que, como señala Agamben, ha sido historizado de diversas maneras pero no se ha podido interpretar éticamente y quizás por eso sus consecuencias en términos biopolíticos no han cesado de tener efectos sobre el presente.

De esta manera, cuando se citan las *Consideraciones intempestivas* de Nietzsche, habrá que tener en cuenta este sutil deslizamiento que va de la crítica a los usos agobiantes o excesivos de la historia (verdadero blanco de la crítica nietzscheana) que paralizan la vida, a los usos de la memoria. En las ya mencionadas *Tesis de la filosofía de la historia*, Benjamin convoca el texto nietzscheano para combatir la contemplación, conformismo e inacción de la visión historicista, propone “cepillar la historia a contrapelo” (Tesis VII) y pasar a la acción, refiriéndose tanto a la empresa crítica de una historia materialista como así también a la política revolucionaria, resulta fundamental recuperar la memoria de los vencidos. En Benjamin, la memoria es vital para pasar a la acción y efectuar el rescate que la historia necesita²⁴.

²⁴ El ya citado trabajo de Michael Löwy, *Aviso de incendio*, despliega muy bien los puntos en los que Benjamin adhiere a Nietzsche y aquellos tópicos en los que se distancia o implícitamente discute: Benjamin comparte la crítica a los historiadores que “nadan y se ahogan en el río del devenir”, pero marca una posición diametralmente opuesta cuando cuestiona la barbarie implícita en los triunfos o grandes obras de la civilización: “La diferencia decisiva entre los dos es que la crítica de Nietzsche se hace en nombre del individuo rebelde, el héroe y más adelante el superhombre. La de Benjamin, en contraste, es solidaria con quienes cayeron bajo las ruedas de esos carruajes majestuosos y magníficos llamados Civilización, Progreso y Modernidad” (Löwy, 2002: 84-85). Del mismo modo, en la tesis XII Benjamin cuestiona la pérdida de la conciencia de la opresión de la clase obrera por haber confiado mecánicamente en el progreso y en el triunfo inexorable de la revolución a cargo de las generaciones venideras. Concretamente dice: “De ese modo,

En los debates contemporáneos, en cambio, el foco a criticar deja de ser la historia para centrarse en la memoria; entonces suelen citarse las *Consideraciones intempestivas* como tropo o figura retórica que llama a ejercer un uso voluntario del olvido frente a determinadas cristalizaciones y lugares comunes de la memoria. En el ámbito argentino, un ejemplo es el modo en que Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado*, convoca a Nietzsche y a “Funes el memorioso” de Borges, como hipérboles de la memoria total, a fin de priorizar la comprensión de los hechos del pasado por sobre su recuerdo. Ambas citas, una filosófica y la otra literaria, revelan nuevamente posiciones que se discuten respecto de cada presente, que van desde la propuesta clausura o un llamado al fin del ejercicio de la memoria, la discusión de algunos de sus usos, hasta la profundización del debate con el consiguiente enriquecimiento de diversos discursos y obras literarias y filmicas en torno al “giro memorialístico”²⁵. Una posición crítica debiera advertir que el fantasma que encarna Funes (la imagen de la memoria agobiante que todo lo registra), para bien o para mal en la práctica resulta imposible, puesto que no se tienen en cuenta dos principios constitutivos de la misma: la selección y la historicidad. En la misma línea que Sarlo pero introduciendo

debilitó sus mejores fuerzas (se refiere a la clase obrera). En esa escuela, la clase obrera desaprendió tanto el odio como la voluntad de sacrificio. Pues uno y otra se alimentan de la imagen de los ancestros sometidos, no del ideal de los nietos liberados” (2002: 126). Löwy interpreta que al referirse al “odio” y la “venganza”, Benjamin estaría respondiendo a la visión aristocrática de Nietzsche al criticar la envidia, el rencor y el resentimiento de los oprimidos y de los judíos. En este punto, Löwy es categórico: “Para Benjamin, las emociones de los oprimidos, lejos de ser la expresión de un resentimiento envidioso o un rencor impotente, son una fuente de acción, de revuelta activa, de praxis revolucionaria”. De este modo, puede verse cómo el texto de Nietzsche puede ser motor para un cambio o transformación por parte de un sujeto histórico imprevisto para el autor de la *Genealogía de la moral*, dejando a la vista los desplazamientos ideológicos y axiológicos que realiza la apropiación benjaminiana.

²⁵ Como hemos visto, incluso un pensador clásico como el ya citado Maurice Halbwachs establece que la memoria común es una práctica social que, lejos de conservar el pasado, lo construye desde marcos proporcionados por el presente.

algunos matices, Hugo Vezzetti recupera el texto nietzscheano en su libro *Sobre la violencia revolucionaria*, para indicar que liberarse de la memoria fijada puede significar algo muy diferente que una reivindicación de la amnesia, si se traduce en una acción que reduce núcleos cristalizados y poco críticos de la memoria. (2009: 34). Desde este punto de vista, el texto nietzscheano se invoca para recordar mejor.

En ese mismo sentido, Huyssen, en lugar de recurrir al famoso olvido productivo de Nietzsche, destaca la necesidad de un recuerdo productivo. Así, se declara partidario de las prácticas locales y nacionales de la memoria para construir una multiplicidad de futuros locales en un mundo global. En el siguiente pasaje de *En busca del futuro perdido*, la selección aparece como una de las claves del recuerdo productivo:

Si estamos sufriendo de hecho de un excedente de memoria, tenemos que hacer el esfuerzo de distinguir los pasados utilizables de aquellos descartables. Se requiere discernimiento y recuerdo productivo; la cultura de masas y los medios virtuales no son inherentemente irreconciliables con ese propósito. Aun si la amnesia es un producto colateral del ciberespacio, no podemos permitir que nos domine el miedo al olvido. Y acaso sea tiempo de recordar el futuro en lugar de preocuparnos únicamente por el futuro de la memoria (2001: 40).

Este principio de selección habilita conceptos tales como los usos y abusos tanto de la memoria como del olvido.

1.2.2. Usos y abusos de la memoria y el olvido

Si bien la memoria convertida en objeto de estudio cultural cabalga —como hemos visto— en las articulaciones y pasajes que van de lo personal a lo colectivo, todas las

conceptualizaciones para pensar los intersticios de la memoria y el olvido parten de los trabajos de Freud: “Recuerdo, repetición y elaboración” de 1914 y “Duelo y melancolía” de 1915 referidos al trauma personal a fin de transponer su lógica de funcionamiento para pensar el trauma histórico.

Así, Ricoeur reconoce que en los usos de la memoria intervienen procesos voluntarios e involuntarios que acontecen en un escenario de dos planos: uno profundo, vinculado a la memoria como inscripción, retención y conservación del recuerdo y otro, manifiesto, relacionado con la evocación o rememoración que provoca la aparición o desaparición del recuerdo. Así, en el pasaje de lo profundo a lo manifiesto encontramos tres formas de olvido y de memoria que están relacionados: el olvido pasivo vinculado con la memoria impedida, el olvido activo vinculado a la memoria manipulada y el olvido impuesto o amnistía.

1.2.2.1. Olvido pasivo

La primera de estas formas, el *olvido pasivo vinculado con la memoria impedida*, se relaciona con el trauma; este olvido es involuntario e inconsciente y se encuentra en un nivel intermedio entre el plano profundo y el manifiesto. En el artículo de Freud de 1914 “Recuerdo, repetición y elaboración” se explica el funcionamiento de este tipo de memoria. Debido a las experiencias traumáticas, se presenta en la mente de los pacientes un obstáculo para evocar el pasado causado por la represión, al que denomina “compulsión de repetición” y que se manifiesta del siguiente modo: el paciente no recuerda nada de lo olvidado o reprimido, sino que lo vive de nuevo, no lo reproduce como recuerdo, sino como acto; lo repite sin saber que lo hace. Freud presenta dos propuestas terapéuticas importantes ante esta situación: recomienda la creación, en virtud del vínculo transferencial, de un

ámbito intermedio entre la enfermedad y la vida “real”, donde la compulsión se manifestará abiertamente. Al mismo tiempo, el paciente debe prestar atención a su enfermedad y considerarla como un adversario digno de estima, una parte de sí, para que se produzca la reconciliación con lo reprimido. Hay un trabajo de rememoración que lucha contra la compulsión de repetición. De manera análoga, en el ensayo freudiano titulado “Duelo y melancolía”, ante la pérdida del objeto amado, en lugar del duelo, aparece la melancolía; así como antes en lugar del recuerdo escamoteado, aparecía el acto compulsivo y repetitivo. Tanto el trabajo del duelo como el del recuerdo se presentan como muy costosos pero liberadores, ya que el sujeto renuncia al objeto perdido para reconciliarse con su imagen interiorizada en el caso del duelo.

Ricoeur, en *La memoria, la historia, el olvido*, justifica el pasaje del trauma individual al trauma histórico justamente gracias a la noción de objeto perdido que se traduce como las pérdidas que afectan al poder, al territorio o a las poblaciones que constituyen los fundamentos de un Estado. Pero esta idea de “pérdida” no sólo se refiere a las situaciones excepcionales como los grandes duelos o demostraciones públicas de dolor, sino que atañe a las relaciones de fuerza constitutivas ligadas a la vida colectiva y al papel fundante de la violencia. Efectivamente, la mayor parte de los actos inaugurales de los estados son actos de violencia fundadora en términos de Benjamin²⁶, que luego se legitiman bajo las leyes y el estado de derecho. Así, a la celebración para unos, corresponde la humillación para otros. Entonces, el exceso de memoria remite a la compulsión de repetición, de esta manera muchas violencias sirven de *acting out* en lugar del recuerdo. Se daría, para Ricoeur, una

²⁶ Véase Benjamin, “Para una crítica de la violencia”, texto donde establece que el derecho nace de un acto de violencia fundadora, que las leyes no hacen más que prolongar en una violencia conservadora que trata de legitimarse para que sea olvidado el acto de imposición original.

memoria-repetición que resiste a la crítica y se opone a una memoria-recuerdo que sería una memoria crítica; pero esta memoria-repetición funcionaría como una estructura cristalizada tanto para los que cultivan una conmemoración melancólica sobre lo acontecido, como para los que rehúyen de los hechos con mala conciencia. Por ninguno de los dos caminos se accede al trabajo de rememoración, en sentido freudiano. Para Ricoeur, los abusos de la memoria aparecen como “desviaciones perversas de este trabajo en el que el duelo se une a la rememoración” (Ricoeur, 2004: 109).

En la misma línea y previamente a la sistematización de matriz fenomenológica que realiza el trabajo de Ricoeur, Tzvetan Todorov ha distinguido en *Los abusos de la memoria* dos momentos en torno al ejercicio de la memoria: el primero tiene que ver con el derecho a la recuperación del pasado como imperativo de legitimidad: “Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar” (2000: 18). La recuperación del pasado se torna indispensable, pero esto no significa que éste deba regir el presente.

Una vez recobrado el pasado se da un segundo proceso: el de los usos de la memoria, que tiene que ver con las dos maneras, según Todorov, en que el acontecimiento recuperado puede ser leído: la manera *literal* y la manera *ejemplar* (2000: 29-33).

La primera permanece anclada en el segmento doloroso del pasado en cuestión, resultando intransitiva puesto que opera por contigüidad. Las consecuencias del trauma inicial se extienden a todos los instantes de la existencia y, así, el pasado reprime el presente. En *Pasado y presente*, Vezzetti relaciona el funcionamiento de la memoria traumática con la memoria literal:

Si hay una amnesia patológica que aparentemente no quiere saber nada con cierto suceso del pasado (el que, sin embargo, vuelve en los síntomas); también hay una patología del

exceso de memoria, que revive el pasado sin distancia ni olvido normal y casi no puede tramitarlo, incluirlo en una red más abierta de sentido, discutirlo o convertirlo en punto de partida de un nuevo encadenamiento de recuerdos, ideas, propósitos (2002: 36).

La segunda, como en el ya explicado trabajo del duelo en el psicoanálisis, realiza dos operaciones: tramita el dolor causado por lo sucedido neutralizándolo y abre el recuerdo a la analogía y a la generalización, operando por semejanza y no por contigüidad; de este modo, utiliza el pasado en relación con el presente y aprovecha las injusticias sufridas para luchar contra las actuales.

La memoria literal de Todorov se comporta como la memoria-repetición de Ricoeur basada en Freud, y, análogamente, la memoria ejemplar se traduce en los efectos benéficos de la memoria recuerdo. Frente a estas posiciones, algunos autores plantean matices críticos que tienen que ver con la historización y politización de procesos concretos, entonces algunas diferencias conceptuales no se enfrentan de manera tan tajante, sino que pueden verse como fases de la memoria o como partes de un mismo proceso histórico, con sentidos y apropiaciones políticas diversas. Vezzetti señala que en el análisis de Todorov se supone que la memoria social está ya conformada y disponible; por lo tanto, deja de lado las condiciones culturales y políticas que pueden favorecer o dificultar la implantación de la memoria ejemplar (2002: 32). En efecto, esas condiciones generalmente no están dadas y hay una lucha por el derecho a ejercer la memoria, previa e independientemente a que ésta se decline de manera literal o ejemplar. Por su parte, en *Familia y poder*, Pilar Calveiro realiza una crítica mucho más radical en tanto profundiza la visión histórica conectando ambas memorias y también distingue a los diversos actores en la arena pública: hay un juego y una relación de reconocimiento entre las víctimas y la sociedad que debe darse para

que la memoria literal pueda ceder. En este sentido, acota que esta distinción entre literal y ejemplar tal vez sea menos tajante y se trate de dos momentos o dos condiciones dentro del mismo proceso, por cuanto toda memoria comienza por cierta literalidad para luego deslizarse hacia una memoria reflexiva e interpretativa con una predisposición hacia el presente y el futuro, siempre y cuando el entorno social favorezca acciones de reparación: “En otros términos, debe haber una distancia espacial, temporal, simbólica de la situación de abuso, una reorganización de las relaciones de poder, para que la memoria se desprenda de la ofensa como tal, y pueda reconstruirla y reconectarla responsablemente para los usos del futuro” (2005: 114)²⁷.

1.2.2.2. Olvido activo y olvido impuesto

En segundo lugar, Ricoeur habla de *olvido activo vinculado a la memoria manipulada*, ubicado en el plano manifiesto y relacionado con la selección consciente de los recuerdos. Esta selección es inherente al hilo narrativo en cualquier relato y se hace presente en las memorias, testimonios, en la representación figurada del pasado histórico y, por supuesto, también en la ficción narrativa. Entonces, la selectividad es una característica constitutiva de todo relato, pero se convierte en un rasgo peligroso cuando es instrumentada desde el

²⁷ En este mismo sentido, en *Historia y memoria después de Auschwitz*, Dominick LaCapra (2009: 207-239) señala que entre el “pasaje al acto” y la “elaboración” hay posiciones intermedias que merecen ser exploradas y consideradas, ya que incluyen formas de duelo detenido o parcial que nunca están libres de los restos traumáticos del pasado. De todas formas, la elaboración es un proceso deseable que la trama social y la acción de la justicia pueden favorecer tal y como acota Calveiro a propósito de la distinción de Todorov. LaCapra también introduce la dimensión ética en relación con los objetos y modos de abordaje de la investigación académica de estos temas como posiciones que cuentan en los procesos de elaboración del trauma, de esta manera resulta coherente su posición de vincular la historia con un tipo de memoria secundaria y crítica que involucra la posición del historiador, del artista o del crítico.

poder a través de un relato canónico que utiliza un *olvido evasivo* que funciona como estrategia de huida y tiene que ver con la voluntad de no querer saber ni investigar lo que está ocurriendo. Es interesante que Ricoeur consigne este tipo de olvido, a mitad de camino entre el olvido pasivo y el activo, porque parte de los textos que ensayan una memoria crítica atribuyen las catástrofes políticas colectivas a esta voluntad de no ver, no cuestionarse ni interpretar las infamias del presente en tiempos difíciles.

En tercer lugar, considera el *olvido impuesto o la amnistía*, que en pos de una pretendida e imaginaria unidad nacional suspende los procesos judiciales, borra la importancia de los testimonios y priva a las víctimas de la acción reparadora de la justicia. En términos sociales, impide que en la opinión pública se ejerza el disenso sobre el pasado reciente y condena a las memorias rivales a una vida oculta que puede engendrar nuevos conflictos.

Nuevamente, Andreas Huyssen realiza una lectura crítica en clave histórico-política de los dos últimos tipos de olvido de Ricoeur y contribuye a repensar el valor del olvido dentro de la cultura de la memoria. Para Ricoeur el *olvido activo o manipulado* era siempre negativo, formulado desde el poder y aceptado por la mayoría de la población como un no querer saber. Contrariamente, Huyssen descubre en el devenir de los procesos de toma de conciencia y de memoria política, un tipo de olvido público que forma parte del querer saber y de la construcción de la esfera pública democrática. De esta manera, así como no todos los olvidos manipulados deberían leerse del mismo modo —depende de cómo se traman discursivamente y a qué propósito sirven—, *la amnistía o el olvido obligado* puede tener efectos tan paradójicos como mantener vivas la demanda de justicia y la memoria de las víctimas. La historia reciente argentina le proporciona ambos ejemplos: en primer lugar, en la primera fase de la memoria, en la etapa de los Juicios a los

comandantes se fraguó un consenso de los desaparecidos como víctimas despolitizadas escamoteando, en muchos casos, la condición de militantes ya sea de organizaciones guerrilleras o simplemente agrupaciones políticas. Este silencio u olvido formaba parte del mismo discurso de las organizaciones de Derechos Humanos y de los familiares que pedían memoria y justicia. La confluencia de las leyes de olvido de los años noventa, en coincidencia con las consecuencias empobrecedoras de las políticas económicas neoliberales, activó el recuerdo de última militancia política que había cuestionado el *statu quo* y que fue la generación de los desaparecidos. El retorno de lo reprimido de esa parte del pasado inauguró una nueva fase del debate público y de la memoria, tal y como veremos en el capítulo 3. En la discusión histórico-política puntual no hay acuerdo sobre el modo de leer este olvido manipulado, acerca de si el escamoteo de la condición militante de buena parte de los desaparecidos forma parte de una política de la memoria o se trató de una condición impuesta por una política represiva tan contundente que fijó los límites de lo que era posible discutir en términos políticos²⁸. Lo que sí cabe reconocerle a la posición de Huyssen es que el olvido no es lo otro de la memoria, sino que forma parte de una misma trama y se va construyendo o develando según los avatares del presente.

El otro ejemplo interesante y menos ambiguo es el de los bombardeos y destrucción de las ciudades alemanas por parte de los aliados, un olvido o episodio invisibilizado de la historia reciente alemana que en parte se reaviva por textos como los de Sebald y por la invasión a Irak bajo la política comenzada por Bush y que continúa vigente. Nuevamente, en medio de la enorme responsabilidad alemana por el Holocausto, el

²⁸ Luis Guzmán en “El derecho a la muerte escrita” (2005: 340) advierte que el mayor triunfo del genocidio fue hacer olvidar que lo que estaba en juego era una lucha política, de ahí también la dificultad de rescatar la condición militante de los desaparecidos.

episodio de destrucción de las ciudades alemanas ha quedado silenciado y solamente una vez que la memoria del Holocausto estuvo lo suficientemente afianzada, este hecho pudo salir a la luz e inaugurar una nueva fase de la memoria y el olvido en dicha cultura. Pero aquí nuevamente un olvido manipulado fue solidario del proceso de memoria y la asunción de la responsabilidad sobre el genocidio de los judíos.

El alcance y el sentido que en cada trama cultural cobran las fases de la memoria y el olvido permanecen abiertos y recurrir a los casos histórico-políticos concretos permite también historizar las categorías teóricas con las que se piensan la elaboración del trauma y las respuestas creativas frente a las relaciones de poder y violencia siempre cambiantes.

1.3. A modo de síntesis

El problema de la memoria se ha convertido en una suerte de constelación convocante de la cultura contemporánea que difumina fronteras entre saberes y que ha pasado, de ser considerado un fenómeno subjetivo o individual, a constituir un verdadero “modo de representación” de la cultura actual. Desde una primera distinción, propia de la filosofía griega —entre evocación o advenimiento del recuerdo (*mnéme*) y rememoración o búsqueda del recuerdo (*anamnesis*)—, distintos autores, preocupados por el vínculo entre memoria e historia, han reflexionado acerca de la exigencia de verdad específica de la memoria y acerca de la rememoración como esfuerzo en lucha contra el olvido.

Asistimos así a diversos posicionamientos teóricos: la oposición antitética memoria/olvido; la concepción del olvido como constitutivo de la memoria (Heidegger), o el concepto proustiano de *memoria involuntaria*. Y será a partir de Proust —y, por supuesto, también de Freud—, que la dinámica entre *mnéme* y *anamnesis* dejará de estar gobernada por la conciencia y la voluntad.

Por su parte, la teoría de la memoria de Walter Benjamin, con su noción de *rememoración involuntaria*, permite colocar a la memoria en un eje distinto a la fidelidad o adecuación a lo vivido: aquella permite recuperar en un tiempo posterior aquello de lo que la vivencia no tuvo noticia. Al definir la memoria como “el medio de lo vivido”, Benjamin habilita un tipo de conexión diferente con el pasado, no de reproducción o atesoramiento, sino de actualización: el pasado olvidado es capaz de interpelar el presente.

Vivimos una época de cambios tecnológicos, fragmentación del pasado y aceleración del tiempo, que generan la experiencia de un “presente adelgazado”; también asistimos a una profusión de los discursos de la memoria, producto de la necesidad de anclarnos en un mundo de creciente inestabilidad temporal. Se valora allí el aporte de Andreas Huyssen, quien recupera las posiciones de Theodor Adorno y Walter Benjamin como dos polos en tensión que atraviesan la cultura de la memoria y subraya el contraste entre la tendencia a la comercialización y la difusión —a través de la variedad de medios ávidos de producir y retraducir “contenidos”—, por una parte, y la demanda política que acarrea la recuperación de los “pasados pendientes”, por otra.

Se han difuminado las fronteras entre pasado, presente y futuro, porque el discurso histórico ha perdido el peso monolítico de la etapa fundacional de los Estados-nación y también porque los mecanismos de selección, activación y olvido propios de la memoria están operados desde los intereses y avatares del presente.

En este contexto, Huyssen realiza una lectura crítica en clave histórico-política de las formas del olvido y la memoria propuestas por Paul Ricoeur, conformando una base teórica que permite abordar tanto algunos olvidos consensuados en nuestra historia más reciente como su posterior recuperación. Para Huyssen, el olvido no es lo otro de la

memoria, sino que forma parte de una misma trama y se va construyendo o develando según los avatares del presente.

Si a partir de Benjamin reconocemos que la literatura proporciona formas para pensar la dimensión temporal vinculada a un inconsciente político, de igual modo, podemos demostrar que posee sus modos propios de pronunciarse en términos de una política de la memoria.

Capítulo 2: La ubicuidad de la ficción en el marco de la postautonomía literaria

Especular desde aquí América Latina es tomar una posición específica y como prefijada, como un destino. Somos los que llegan tarde al banquete de la civilización (Alfonso Reyes, "Notas sobre la inteligencia americana") y esta secundariedad implica necesariamente una posición estratégica crítica. No se puede no imaginar desde aquí algún tipo de resistencia y de negatividad; no se puede siempre perder.

Josefina Ludmer, *Aquí América Latina*, 2010: 11

2.1. Redefiniciones postautónomas

Las diferentes conceptualizaciones en torno a la autonomía del arte permiten delinear las preguntas que se proyectan bajo las circunstancias históricas actuales, en que muchas de las divisiones y antagonismos vigentes en la modernidad se reconfiguran hasta definir un nuevo escenario.

2.1.1. El concepto de autonomía entre el modernismo y las vanguardias

Desde la perspectiva adorniana, la autonomía es la condición de posibilidad del arte auténtico; la no dependencia de cánones preestablecidos, determinaciones sociales o condicionamientos políticos le aseguran al arte un papel liberador en una sociedad que tiende a la opresión y la conversión en mercancía de cualquier obra artística que no esté configurada de un modo inmanente, libre, negativo y resistente a la lógica homogénea de las industrias culturales. La defensa de la condición autónoma del arte tiene para Adorno una explicación histórica: la fortaleza de su autonomía es producto de la conciencia de

libertad que creció junto con las estructuras sociales de la burguesía; asimismo, frente a los totalitarismos del siglo XX y la presencia omnipresente del mercado y las industrias culturales, se acrecienta su relación doble y contradictoria acerca de lo social:

El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo. Al cristalizar como algo peculiar en lugar de aceptar las normas sociales existentes y presentarse como algo “socialmente provechoso”, está criticando la sociedad por su mera existencia, como en efecto le reprochan los puritanos de cualquier confesión. Todo lo que sea estéticamente puro, que se halle estructurado por su propia ley inmanente, está haciendo una crítica muda, está denunciando el rebajamiento que supone un estado de cosas que se mueve en la dirección de una total sociedad de intercambios, en la que todo es para otra cosa (Adorno, 1983: 296).

El componente crítico respecto de lo social es uno de los aspectos deudores de esta concepción de autonomía; el otro es una lógica formal propia e inmanente en relación con la organización de los elementos y materiales con los que el arte trabaja:

Todos los juicios morales sobre las figuras de la novela o del drama han quedado anulados aun cuando reprodujeran exactamente modelos universales, y las discusiones sobre si el héroe positivo podía tener rasgos negativos son tan necias como le suenan a quien las percibe desde fuera del circuito. Los efectos de la forma son como los de un magneto que ordena de tal manera los elementos de la experiencia que los saca del contexto de su existencia extraestética y sólo así pueden dominar su esencia. Al contrario, la industria de la cultura manifiesta una sumisión servil por los detalles empíricos, cultiva la perfecta apariencia de fidelidad fotográfica y con todo aprovecha esos elementos para su manipulación ideológica (Adorno, 1983: 297).

Esta concepción de autonomía no permite que el arte se plantee cuestiones éticas ni tampoco reconoce zonas de contacto entre aspectos estéticos y elementos de la vida cotidiana o de géneros masivos; así, la industria cultural y la incidencia de lo tecnológico se definen como la absoluta otredad del arte considerado válido¹. Algunos autores explican esta posición tan radical y taxativa por leer la construcción de la teoría estética adorniana a la luz de *Dialéctica del Iluminismo* y su aguda crítica a la razón iluminista jaqueada por el fenómeno del nazismo, por un lado, y el estalinismo, por otro².

¹La correspondencia entre Adorno y Benjamin deja constancia de que las severas críticas que Adorno realizó al ensayo de Benjamin de 1936, "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica", anticipaban su concepción basada en la autonomía del arte. Sus objeciones atacaron la valoración positiva que Benjamin hacía sobre cómo la reproductibilidad técnica modificaba las percepciones y la historia del arte, vislumbrando las potencialidades del cine como un arte consustanciado desde su modo de producción con los aspectos técnicos, con los cambios en la forma disipada de contemplación a diferencia de las artes plásticas y en implicar una forma de producción artística colectiva que desde todo punto de vista liquidaba los aspectos auráticos reservados para el arte tradicional. Susan Buck Morss (1981) señala que Benjamin utilizaba el término "teología" negativa críticamente para describir "el arte por el arte" en la era burguesa avanzada y denunciaba que podía servir a los propósitos fascistas. Adorno, por el contrario, consideraba que "el arte por el arte" podía ser una alternativa positiva a la cultura de masas. Los dos puntos más controversiales de la polémica eran: 1. las valoraciones opuestas en torno al arte autónomo, que Benjamin incluía en una misma constelación con el fascismo, mientras que Adorno lo consideraba digno de redención frente a los ataques tanto de Brecht como de los fascistas; y 2. La posición frente al cine, que para Benjamin era un arte progresista, colectivizado, que trascendía la división del trabajo entre el artista y el técnico; el trabajador intelectual y el manual, además de las características ya explicadas de su constitución técnica y opuesta al valor aurático del arte tradicional; en cambio, para Adorno, el cine era visto como un producto amenazador por tratarse del medio de la cultura de masas por excelencia, que había tomado el lugar del arte tradicional y autónomo, además de que lo consideraba altamente aurático, mientras que la música de Schönberg no lo era. Para profundizar en esta polémica puntual y situada en la década del treinta pero que anticipa la concepción de autonomía adorniana, véase Susan Buck Morss: *Origen de la dialéctica negativa*. México D.F., Siglo XXI Editores. 1981: 294-301.

²Tanto el trabajo ya citado de Buck Morss como el siguiente de Eugene Lunn vinculan este factor histórico como un desencadenante decisivo en la concepción de la autonomía estética adorniana. Lunn analiza la conexión entre un artículo de Adorno publicado en 1932 y titulado "La situación social de la música" y *Dialéctica del Iluminismo*, escrito entre Adorno y Horkheimer en el exilio en EEUU en 1944-45. En dicho

Dentro de una línea marxista que historiza el problema de la autonomía, conviene rescatar la perspectiva de Peter Bürger, puesto que permite reorganizar los alcances de algunas categorías al incorporar como elemento decisivo dentro de su teoría estética a las vanguardias europeas que denomina “históricas”, ya que no han sido leídas en todas sus implicancias por la teoría estética adorniana.

En efecto, Bürger plantea una historia dialéctica de la evolución artística que contempla las sucesivas conquistas en la emancipación del arte respecto de los poderes y medios de sujeción en las distintas épocas. Este recorrido llega hasta el modernismo del siglo XIX con su concepto de autonomía estética en su formulación de “el arte por el arte” que es interpretado como un síntoma de la sociedad burguesa, donde se pierde toda

artículo, Adorno criticaba la adhesión de muchos artistas y compositores al culto tanto norteamericano como soviético por la tecnología en sus diversos intentos por destruir los vestigios de la subjetividad romántica y expresionista en sus obras. Frente a esta tendencia, representada por Stravinsky y Hindemith, oponía la cultura vienesa representada por Schönberg, Berg, Karl Kraus, Adolph Loos y Sigmund Freud para decir que sus obras implicaban una poderosa protesta contra el conjunto social cada vez más tecnificado y racionalizado, mediante la demostración de la reducción de la expresión individual en el mundo contemporáneo, al tiempo que acusaba a Stravinsky y Hindemith de abrazar la alienación del yo en las economías industriales más avanzadas. Lunn explica de este modo las fuertes oposiciones adornianas: “Armado con la visión sombría de la desintegración del individuo autónomo burgués, Adorno usó la racionalización técnica posliberal de la economía de Weimar para transferir ese lamento (tan fuerte en Viena) al análisis de las sociedades industriales avanzadas como la Alemania nazi y los Estados Unidos”. Véase: Eugenne Lunn. *Marxismo y Modernismo*, México: FCE, 1986. 230-46.

Cabe pensar si este factor histórico que está en los comienzos de esta teoría cae luego en una posición idealista que no permite leer las transformaciones históricas concretas que acontecen tanto en el arte como en la sociedad, y evaluar si la categoría de autonomía en lugar de tener alcances liberadores, termina —en realidad— encerrando al arte en un compartimento estanco sin diálogo con otros fenómenos culturales y sociales.

vinculación con la praxis vital y el propio arte se convierte en el contenido de sí mismo³. Esta desvinculación del arte respecto de la vida práctica e históricamente determinada es leída por Bürger como el fracaso en la construcción de una sensualidad conforme a la racionalidad de los fines propia de la burguesía e interpreta este desencuentro como el momento de verdad del discurso de las obras de arte autónomas. El momento ideológico o de falsa conciencia está dado por el hecho de que esa separación del arte de sus conexiones con la vida práctica —en apariencia— es vivida como algo esencial, cuando en realidad se trata de un proceso histórico que está socialmente condicionado; entonces Bürger aporta la explicación histórica a la categoría de autonomía que estaba ausente bajo la perspectiva adorniana:

La categoría de autonomía no permite percibir la aparición histórica de su objeto. La separación de la obra de arte respecto a la praxis vital, relacionada con la sociedad burguesa, se transforma así en la (falsa) idea de la total independencia de la obra de arte respecto a la sociedad. La autonomía es una categoría ideológica en el sentido riguroso del término y combina un momento de verdad (la desvinculación del arte respecto a la praxis

³Bürger arma una tipología histórica en la que distingue tres elementos: finalidad, producción y recepción, para señalar ajustadamente que las transformaciones no se dan simultáneamente en los tres. Parte del arte sacro de la Alta Edad Media, para destacar que el arte tiene la finalidad de culto religioso, es producido de forma artesano-colectiva y también su modo de recepción está institucionalizado colectivamente. En cambio, el arte cortesano de las monarquías absolutas, si bien sirve a la representación del príncipe y la sociedad cortesana, conquista un paso más hacia la emancipación al separarse de lo sagrado; pero la principal diferencia está en la producción, ya que el artista cobra conciencia individual y firma sus obras. La recepción sigue siendo colectiva. En la etapa burguesa la representación ya no está tan fijada por los poderes religioso o político, hay una representación de clase. La producción y la recepción ya no están vinculadas a la praxis vital y ambas se realizan de modo individual; la consolidación de la novela es el arquetipo de arte de la etapa burguesa. El esteticismo con el que el arte burgués alcanza el estadio de la autocrítica pretende todavía reflejar la sociedad y la separación de la praxis vital se transforma en su contenido. Véase: Peter Bürger. “La negación de la autonomía del arte en la vanguardia”, *Teoría de la vanguardia*, 1997: 100-10.

vital) con un momento de falsedad (la hipostatización de este hecho a una “esencia” del arte) (Bürger, 1997: 99-100).

La literatura emblemática y pionera para analizar esta etapa es la poesía de Baudelaire. Un autor como Matei Calinescu ilustra este movimiento crítico dentro de la consolidación del poder burgués bajo la figura de una escisión representada en las dos modernidades: la modernidad capitalista, que ha llevado adelante todos los progresos socioeconómicos y ha consolidado las grandes capitales con nuevos medios de transporte y trazados urbanos, y la modernidad estética que muestra las sombras de la modernidad burguesa, cuestiona sus presupuestos y permite ejercer una crítica inédita en la historia cultural y estética⁴.

Bürger demuestra que esta concepción histórica de autonomía se ve superada por la aparición de las vanguardias europeas que recuperan la crítica que realiza el esteticismo, pero en lugar de quedarse con la negación de integrarse a la praxis vital de la racionalidad burguesa —aspecto crítico con el que los vanguardistas coinciden—, proponen crear, a partir del arte, una nueva praxis vital. Lo hacen a través del ataque a la institución arte y el cuestionamiento a los mecanismos de legitimación burguesa que hacen del arte una mercancía más. Esta propuesta revulsiva que conmueve la institución arte y vuelve a

⁴ Matei Calinescu señala que la separación entre las dos modernidades surgió en algún momento de la primera mitad del siglo XIX. Mientras que la modernidad surgida del progreso científico y tecnológico se basó en el culto a la razón, la administración del tiempo como bien transable, el ideal de libertad, un pronunciado pragmatismo y el culto de la acción y el éxito; la modernidad estética operaba como su cara negativa: “Por contraste, la otra modernidad, la que habría de producir las vanguardias, estaba desde sus principios románticos inclinada hacia actitudes radicalmente antiburguesas. Estaba asqueada de la escala de valores de la clase media y expresaba su disgusto con los medios más diversos, desde la rebelión, la anarquía y el apocalipsis, hasta el aristocrático autoexilio. De modo que, más que sus aspiraciones positivas (que a menudo tienen poco en común), lo que define la modernidad cultural es su franco rechazo de la modernidad burguesa, su consuntiva pasión negativa”. Véase: Matei Calinescu. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991: 50-55.

conectarlo con la vida es lo que diferencia a la vanguardia histórica de los movimientos modernistas previos. Bürger analiza el modo en que las vanguardias desarticulan el concepto de obra de arte, reemplazándolo por la obra de arte inorgánica, en la que las partes superan al todo, y también por la manifestación vanguardista que cuestiona la idea de finalidad de la obra de arte, ya que cuando la praxis se vuelve estética y el arte práctico, deja de regir la separación entre las dos esferas (arte y praxis vital). Al mismo tiempo, en el aspecto de la producción, se cuestiona la categoría de autor basada en el individualismo romántico y burgués, con producciones colectivas o a través de la burla a la firma del artista, como en los *ready mades* de Duchamp y su firma de productos en serie que envía a las exposiciones, desarticulando en un mismo gesto las categorías de obra, autor y creación artística. Bürger marca adecuadamente las diferencias entre el gesto inaugural de la vanguardia histórica y la repetición del mismo, con un sentido opuesto, por parte de las neovanguardias de los años sesenta y setenta:

Cuando un artista de hoy firma y exhibe un tubo de estufa, ya no está denunciando el mercado del arte, sino sometiéndose a él; no destruye el concepto de creación individual sino que lo confirma. La razón de esto hay que buscarla en el fracaso de la intención vanguardista de superar el arte. Cuando la protesta de la vanguardia histórica contra la institución arte ha llegado a considerarse *como arte*, la actitud de protesta de la neovanguardia ha de ser inauténtica (Bürger: 1997, 107).

Bajo las vanguardias históricas se modifica también el polo de la recepción, que deja de ser individual para dar lugar a reacciones colectivas a las manifestaciones vanguardistas, además de que se difumina la distancia entre productores y receptores. Las instrucciones “Para hacer un poema dadaísta” de Tristan Tzara o las orientaciones de Breton sobre la

puesta en práctica de la escritura automática tienden a disolver el concepto de obra de arte para dar las pautas que permitan experimentar una práctica productiva.

Hay dos aspectos decisivos en los planteos de las vanguardias históricas para generar una nueva articulación entre el arte y la vida. Por un lado, la liquidación de la institución arte y de la autonomía estética: el arte estaba comprometido en generar nuevas formas de vida no reificadas ni adocenadas; por otro, la configuración de la obra de arte como inorgánica: las partes ya no se subordinan al todo, sino que adquieren libertad para combinarse y romper la representación clásica, el modelo es tomado del collage y el cubismo, y la concepción adoptada por Bürger se asienta en el concepto de alegoría benjaminiana⁵.

La reorganización de la nueva praxis vital a través del arte y la política como eje de las vanguardias fracasa en la medida en que los proyectos revolucionarios de transformación social asociados se frustran o derivan en cambios políticos adversos a ese programa. La vanguardia artística rusa sufrió una paulatina subordinación a la burocratización política triunfante luego de la muerte de Lenin y su acta de defunción se firmó en 1934 con la adopción oficial de la doctrina del realismo socialista. En Europa, la vanguardia alemana finalizó abruptamente en 1933 con el ascenso de Hitler; luego, el escenario de guerra también selló la suerte del resto de los movimientos de vanguardia

⁵ El concepto de alegoría en Benjamin, tal y como explicábamos en el capítulo 1, se refiere a una superposición de imágenes fragmentarias que quiebran la apariencia natural u orgánica de la representación poética o pictórica. Bürger toma este concepto como principio constructivo para contraponer la obra de arte orgánica (clásica) o también la realista —ambas tendientes a una reconfiguración natural—, a la obra de arte inorgánica compuesta de fragmentos muertos o en decadencia —como señalaba Benjamin— cuya suma de partes no conforma una totalidad natural, sino que todo el tiempo denuncia el artificio y pone en evidencia su principio constructivo, en lugar de naturalizarlo. Véase: Bürger, *Teoría de la vanguardia*, 1997: 111-49.

Europeos. Autores diversos como Bürger, Calinescu o Andreas Huyssen⁶ coinciden en señalar que desde Saint Simon las vanguardias europeas se habían deslizado en un precario equilibrio entre el arte y la política, pero, luego de terminada la guerra, las obras de arte vanguardistas entraron al museo y los movimientos de neovanguardia de los años sesenta y setenta se incorporaron al circuito de la alta cultura autónoma en Europa o a una cultura afirmativa donde reina el fetiche del consumo en el ámbito norteamericano.

Cabe preguntarse qué cambió luego de que el arte y la praxis vital volvieran a transitar por caminos separados. Bürger, en tono pesimista, alerta contra las falsas pretensiones de la neovanguardia y considera que —bajo las condiciones reinantes en la década del setenta— es preferible que permanezca la escisión entre arte y vida:

⁶ La impronta y la valoración de la vanguardia es diferente en cada uno de estos autores, pero todos coinciden en señalar un tenso equilibrio entre vanguardia estética y vanguardia política que se mantiene hasta fines de la década del treinta. En el caso de Bürger, el objetivo es leer cuál es la novedad que aporta la vanguardia en relación con la etapa previa del modernismo y “el arte por el arte”; en este sentido —como buen marxista—, destaca el propósito de transformar la praxis vital y el cuestionamiento revolucionario de la institución arte como el factor que define el proyecto de las vanguardias históricas y las torna irrepetibles. La posición de Calinescu es mucho más crítica en relación con las vanguardias, por eso valora las rupturas que produjo la modernidad estética y “el arte por el arte”, que a su juicio anticipan muchas de las características de las vanguardias; en su análisis de la poesía de Baudelaire subraya las características que las vanguardias no harían más que profundizar y amplificar. Calinescu no lee la ruptura producida por las vanguardias históricas, sino que establece un *continuum* con la etapa previa, es coherente con el pensamiento dominante a fines de los años ochenta; por lo tanto, marca muchas de las contradicciones y aporías de la vanguardia y destaca, en contraposición, los procedimientos y mixturas del arte posmoderno. Por último, Andreas Huyssen, heredero crítico de la Escuela de Frankfurt, acepta que la experiencia histórica de las vanguardias ha concluido, pero realiza un agudo análisis que demuestra cuáles son las conexiones invisibilizadas entre la vanguardia y la cultura de masas, para poder lanzar nuevos interrogantes que permitan recuperar una perspectiva dinámica del arte y la cultura que pueda volver a establecer vínculos entre búsquedas estéticas y cuestionamientos políticos, para que el arte no se reduzca a la mera celebración de lo existente ni a la estéril protesta hermética, tan autónoma como elitista.

Las intenciones de los movimientos históricos de vanguardia se cumplen en la sociedad del capitalismo tardío como una advertencia funesta. Debemos preguntarnos, desde la experiencia de la falsa superación, si es deseable, en realidad, una superación del *status* de autonomía del arte, si la distancia del arte respecto de la praxis vital no es garantía de una libertad de movimientos en el seno de la cual se puedan pensar alternativas a la situación actual (Bürger: 1997, 110).

2.1.2. Nuevas reconfiguraciones: el arte sin orillas

Entre las alternativas para reconfigurar el mapa cultural, es Andreas Huyssen en 1986, con *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (publicado en español en 2002), quien recupera conexiones inesperadas para interrogar el presente: comienza por desarmar las dicotomías que incorporaron a las vanguardias dentro de la alta cultura autónoma y las opusieron a la cultura de masas. Indaga en los procedimientos concretos y específicos que utilizó la vanguardia para descubrir que en su época no estaba escindida de la cultura de masas, sino que hubo un elemento clave que ambas culturas compartieron con distintos usos: se trata de la tecnología y la imaginación técnica. Huyssen observa que la tecnología jugó un papel crucial en el propósito de la vanguardia para superar la dicotomía arte/vida y hacer del arte un elemento productivo en la transformación de la vida cotidiana. El modo de concebir las obras de arte está atravesado por procedimientos artísticos imbuidos en la imaginación técnica; de otra forma no se explica el uso constitutivo del collage, el montaje, el fotomontaje, que pueden verse en la fotografía y en el cine pero también en la pintura y la literatura. A contrapelo del concepto de autonomía de Adorno, Huyssen hipotetiza: “Puede haber sido una nueva experiencia de la

tecnología lo que encendió la chispa de la vanguardia, más que el mero desarrollo inmanente de las fuerzas artísticas de producción” (Huyssen, 2002: 30-31).

Pero lo complejo y sutil del análisis es que la vanguardia se oponía al uso instrumental y acrítico que el orden burgués, la producción en serie y la calamidad que significó la Primera Guerra Mundial hicieron de la tecnología como instrumento de poder y dominación, aunque para ello incorporaran procedimientos de la imaginación técnica para —justamente— desnaturalizar la imagen de progreso y civilización asociados al desarrollo tecnológico:

En su intento por reconciliar el arte con la vida, la vanguardia no deseaba unir el concepto burgués de realidad con la noción, también burguesa, de la cultura alta y autónoma (...) Inversamente, al incorporar la tecnología en el arte la vanguardia liberaba a la tecnología de sus aspectos instrumentales y socavaba las nociones burguesas tanto de la tecnología como progreso como del arte entendido como algo “natural”, “autónomo” y “orgánico”. En un nivel de representación más tradicional (...), la crítica radical de la vanguardia a los principios del iluminismo burgués y su glorificación del progreso y la tecnología se plasmó en pinturas, dibujos, esculturas y otros objetos artísticos en los cuales los seres humanos aparecen representados como máquinas y autómatas, marionetas y maniqués, por lo general sin rostro, con cabezas hundidas, ciegos o con la mirada perdida en el espacio. Que estas representaciones no aludían a alguna abstracta “condición humana” sino que, más bien, criticaban la invasión de la instrumentalidad tecnológica del capitalismo en la trama de la vida cotidiana —e incluso en el cuerpo humano—, resulta acaso más evidente en las obras de Dadá Berlín, el ala más politizada del movimiento Dadá (Huyssen, 2002: 32).

Si bien Huyssen advierte sobre la inutilidad de intentar resucitar la vanguardia y que sus procedimientos han sido incorporados por la cultura de masas en todas sus formas (cine,

publicidad, diseño, arquitectura), no obstante, aboga por hacer lugar a la experiencia estética como factor que puede transformar la vida cotidiana, por tener la competencia única para organizar la fantasía, las emociones y lo sensorial contra la cultura monopólicamente capitalista que domina desde los años setenta a esta parte.

En este análisis hemos visto que un factor clave de innovación en el ámbito estético no proviene del juego inmanente de los materiales artísticos sino de un factor heterónimo como la imaginación y los procedimientos técnicos aplicados al arte; con ello se quiebra la rigidez del concepto de autonomía adorniano y, además, en la reconfiguración del mapa cultural y en el surgimiento de nuevas preguntas, cobra capital importancia el análisis específico de textos y fenómenos artísticos en su contexto. En la segunda mitad de la década del ochenta, en pleno debate entre quienes se atrincheraban en la resucitación de elementos de la modernidad ya perimida y quienes celebraban acríticamente las citas y collages posmodernos, Huyssen propone una nueva actitud crítica que pasa por historizar y analizar las relaciones, continuidades y coincidencias allí donde funcionaba una férrea dicotomía:

En términos políticos, la adhesión a la tesis clásica de la industria cultural no puede llevar hoy sino a la resignación o a la moralización acerca de la manipulación y dominación mundiales. En términos teóricos, la adhesión a la estética de Adorno oscurece los distintos modos en que el arte contemporáneo, desde la muerte del modernismo clásico y la vanguardia histórica, representa una nueva coyuntura que ya no puede ser comprendida a partir de las categorías adornianas o modernistas (Huyssen, 2002: 46).

Por eso propone leer la teoría estética adorniana a contrapelo para interrogar la zona de contacto entre modernismo y cultura de masas, antes de que se constituyera “la gran división”, para:

...resituarse las producciones y prácticas artísticas contemporáneas en los intersticios del modernismo y la cultura de masas. La mercantilización invadió la obra de Wagner sin debilitarla completamente. Al contrario, hizo de ella una gran obra de arte. Pero entonces cabe preguntarse por qué no es posible producir hoy obras de arte, ambiciosas y eficaces, que articulen la tradición del modernismo y la cultura de masas, incluyendo diversas subculturas. Parte del arte más interesante de nuestra época parece avanzar en esa dirección (Huysen, 2002: 87).

A la vez, señala un espacio importante como arena de transformación de todos estos procesos: los intercambios intersubjetivos y la concepción de sujeto, que en Adorno queda capturada en la nostalgia por el Yo fuerte burgués, al insistir en la decadencia del Yo frente a la dominación de la industria cultural: “...toda resistencia potencial a la industria cultural es atribuida al sujeto más que, digamos, a la intersubjetividad, la acción social, y la organización colectiva de la experiencia cultural” (Huysen, 2002: 58).

En los trabajos de Huysen, de fines de la década del ochenta, hemos marcado los puntos dicotómicos que comienzan a cuestionarse desde el planteo que defiende la autonomía estética respecto de cualquier producto de la industria cultural y del ámbito social. Habrá que esperar a la primera década del nuevo siglo para encontrar posiciones teóricas que propongan un escenario postautónomo, en el que las relaciones entre lo artístico y lo social se aborden de otro modo y donde también esté puesto el acento en la posibilidad de crítica.

Uno de estos planteos es el de Josefina Ludmer en *Aquí América Latina* (2010) que postula como hipótesis el hecho de encontrarnos en la actualidad frente a transformaciones importantes dentro del predominio neoliberal del desarrollo capitalista, que ha modificado los alcances y potencialidades del concepto de nación y ha producido un nuevo reordenamiento global en la historia de las dominaciones de los imperios coloniales y poscoloniales. El planteo de Ludmer ubica su pensamiento desde América Latina por el lugar secundario o subalterno que puede dar lugar a una singular mirada crítica en relación con estas transformaciones. Propone, entonces, una especulación situada que recorre principalmente la creatividad del lenguaje, la imaginación y las transformaciones del tiempo y el espacio. A diferencia de la esfera artística como ámbito autónomo, postula un mundo de imágenes, discursos y narraciones en el que se trazan formas que organizan un movimiento tan perpetuo como efímero. Ese mundo de imágenes, relatos y discursos es denominado imaginación pública o fábrica de realidad y se trata de un trabajo social, anónimo y colectivo de construcción de realidad. En la imaginación pública se borra la separación entre imaginario individual y social, ya que lo público es lo que está afuera y adentro como íntimo-público: “En la especulación nada queda solo adentro: el secreto, la intimidad y la memoria se hacen públicos” (11). La primera redefinición es la que establece un *continuum* entre lo íntimo y lo público; la segunda establece que la imaginación pública no diferencia entre realidad y ficción, puesto que su lógica es el movimiento, la conectividad y la superposición a través de la sobreimpresión y fusión de todo lo visto y oído. Esa fuerza creadora de realidad funciona según muchos regímenes de sentido y es ambivalente: puede usarse en cualquier dirección. La literatura justamente es uno de los hilos de la imaginación pública y presenta el régimen de “realidadficción”. En este planteo vemos cómo la literatura presenta lógicas y modos de funcionamiento específicos dentro de

la imaginación pública, pero, por ejemplo, las lógicas temporales que aparezcan en determinados corpus de novelas no son exclusivas de lo literario, sino que atraviesan otros discursos como el discurso histórico. Lo mismo ocurre con una serie de novelas que ubica en el orden de la memoria: “Con la memoria estoy en la realidad ficción. No sólo porque en la memoria la realidad toma la forma de la ficción, sino porque la memoria tiene la misma estructura temporal y subjetiva en la realidad y en las ficciones” (61). Este patrón se observa en las formas que adquieren las subjetividades: Ludmer analiza cómo la forma familia aparece en las narrativas de la memoria a través de la transmisión generacional, pero también esa forma aparece en la denominación y la lógica de conformación de los organismos de DDHH (Madres, Abuelas e HIJOS) y en los temas candentes que se debaten en la sociedad:

En el 2000 en Buenos Aires la familia sirve para subjetivizar, temporalizar y representar el tiempo de la nación, de la historia, la memoria, el futuro y los diferentes pasados. La familia es como el sujeto universal del tiempo; hay familias dislocadas, amputadas, incestuosas, parricidas y filicidas: cada una en un diagrama temporal propio. Como si la familia, grado cero de la sociedad, fuera el único sujeto temporal y el único sujeto político concebible en el 2000 (Ludmer: 2010, 68-69).

Desde esta perspectiva, se puede corroborar que *el hecho de que la literatura pueda constituir una textualidad privilegiada o particular para leer las formas de la imaginación pública no la convierte en autónoma.*

Otra cuestión importante que parecía garantizar la autonomía era la posibilidad de ejercer la crítica sobre la alienación y dominación capitalista producida en el ámbito más amplio e indiferenciado de lo social. Ludmer define la imaginación pública como un

universo ambivalente, sin afueras, producido por el trabajo colectivo de fabricación de realidad que puede ser al mismo tiempo su instrumento crítico. El mejor ejemplo de cómo se ejerce la crítica y qué lugar queda para ponerla en práctica en este universo sin afueras es leer lo que el propio texto de Ludmer hace, ya que su planteo teórico tampoco se escinde de la lógica que propone, no se sitúa frente al objeto de análisis, sino que está imbuido dentro del universo discursivo que postula, lo cual no le impide establecer matices ni marcar distinciones. A modo de ejemplo, establece que hoy vivimos una transformación de la experiencia del tiempo, hay distintas temporalidades que luego analiza en diversas textualidades como las novelas, pero también en los periódicos y series televisivas. Pero, sin duda, lo que caracteriza una nueva experiencia histórica global es el tiempo cero que aparece con Internet: se produce una suerte de aniquilación temporal dada por la simultaneidad global, que resulta clave para los mercados financieros y la transformación de la naturaleza del trabajo en inmaterial. Ludmer advierte que el tiempo cero reorganiza el mundo y la sociedad produciendo todo tipo de fusiones y divisiones: por un lado, se fusionan los opuestos y se hacen porosas las fronteras entre tiempo privado y público, entre presente y futuro y entre ficción y realidad; pero, por otro, cuanto más velocidad, más grande es la intensidad de la fragmentación. Así, las diferentes tasas de aceleración engendran diversas temporalidades que implican un nuevo tipo de desigualdad que se da en todas las escalas (mundo, nación y ciudad). Incluso, las instituciones se sitúan en distintas zonas del tiempo histórico y hasta los componentes de una institución pueden estar en diferentes zonas temporales (dentro de las instituciones democráticas, los tiempos judiciales son de los más lentos, luego de los tiempos parlamentarios; la velocidad de las decisiones políticas no puede igualar al predominio y la fuga de los mercados). El tono crítico no elude

señalar los aspectos más siniestros del tiempo cero, pero tampoco clausura el análisis o la posibilidad de intervención:

El tiempo cero, ese producto tecnológico, incluye experiencias instantáneas como el estallido, el accidente y el atentado: todos puntos sin tiempo o que cortan el tiempo. Y que son hoy universalmente buscados, tanto por los terroristas como por los artistas y los activistas contemporáneos.

El tiempo cero no solo implica una nueva experiencia histórica sino también otra división del poder y por lo tanto podría ser crucial para nuestro destino latinoamericano, definido por el tiempo según una historia del capitalismo (Ludmer, 2010: 19).

Por eso Ludmer se dedica a inventariar diversas formas temporales contenidas en la imaginación pública, para conocerlas y ponerlas a disposición de la crítica⁷. Marca, sobre todo, a través del funcionamiento de la memoria actual que trae el pasado al presente, una suerte de simultaneidad donde antes había categorías que se oponían y se sucedían:

⁷ Ludmer arma una sistema o serie de temporalidades, para luego desconfigurarlas y tornarlas disponibles. Las temporalidades nacionales definen tres órdenes: el de la historia (son las ficciones que cuentan la intimidad de la nación, lo que la Historia no cuenta); el de la memoria (son las ficciones que van del presente al pasado, a la fundación o corte temporal, que muchas veces tiene que ver con el terror estatal, para cumplir con el mandato de escritura y transmisión generacional) y el del golpe militar (son las ficciones que presentan un corte temporal o una temporalidad interrumpida por estados de excepción que generan una laguna temporal no vivida). A diferencia de las temporalidades nacionales, traza las temporalidades globales a partir de ficciones conceptuales y experimentales, que piensan tiempos globales que no son cronológicos, sino esquemas formales llenos de paradojas. Desaparece el relato orgánico, lineal, progresivo de las temporalidades de la nación. Cabe destacar que una vez armado este sistema, ella misma lo desarma de manera coherente con la propuesta postautónoma: "Imaginemos ahora que el sistema literario de temporalidades del 2000 con centro, borde y escritores no existe más. Que los órdenes se disuelven y superponen porque la lógica que rige en las ficciones nocturnas (la lógica de la especulación) es la de la imaginación pública, una conectividad total en realidadficción que no tiene afueras y no puede cerrarse en sistema" (103).

Imaginemos que en el trabajo de hoy (en la forma trabajo) están, virtual y potencialmente, todas las formas anteriores desde la esclavitud hasta el arte; que en la familia están todas las formas pasadas de familia; que en el imperialismo se incluyen todas las formas de territorialización del imperio y todas las formas de lucha y resistencia. Imaginemos que la literatura de hoy contiene y despliega la historia de la literatura, de modo que lo que antes se sucedía juega simultáneamente entre sí y se superpone. Con la presencia del pasado en el presente (todas las épocas se pueden exponer en el paseo o en el mismo territorio del presente) la literatura de hoy (y no solo la de América latina) cuenta todo el tiempo la historia de la literatura con otras categorías históricas: los estilos y formas que antes se oponían y sucedían ahora conviven y se exhiben en fusión. Este régimen de significación parece dominar la imaginación pública: produce presente y al mismo tiempo deja pensarlo (Ludmer, 2010: 116).

Pero la tarea de la crítica que ya no es autónoma ni está separada de la imaginación pública, tampoco se limita sólo a inventariar las formas de la temporalidad, sino que se apropia de este modo de pensar y de imaginar en sincronía, para ver cómo funciona la fábrica de realidad de la especulación y poder darla vuelta en algún punto. El lugar de la crítica deja de ser utópico, pero no obstante se suma a la construcción que yuxtapone temporalidades, sujetos y narraciones para inventar un presente con temporalidades alternativas imaginando posibilidades de otros tiempos y de otros sentidos del tiempo (Ludmer, 2010: 118).

En la misma línea de análisis que lleva a Ludmer a plantear estas nuevas formas de la temporalidad, Leonor Arfuch, en *Memoria y autobiografía* (2013) indaga acerca del juego que se produce en la actualidad en la frontera de los espacios ordenados y canónicos —entendidos también en sentido amplio, como los territorios disciplinarios y las taxonomías—, y las transgresiones que esos mismos límites alimentan.

La autora se refiere a los muros y fronteras físicas que se han creado en el mundo global para separar culturas y defender privilegios, como también a algunas fronteras conceptuales, genéricas e institucionales⁸. Le interesa el trabajo específico en los espacios fronterizos de las disciplinas, indagar en las transformaciones culturales que inciden en los procesos de subjetivación y reconfiguración identitaria, tanto a nivel individual como colectivo, lo que genera una liminalidad entre prácticas y espacios que eran relativamente autónomos. Se refiere tanto a prácticas de la vida cotidiana formateadas por la conectividad global, como también a prácticas artísticas que dejan de preguntarse por la obra para focalizarse en la comunicabilidad formal y conceptual con el contexto del presente; prácticas de escritura que transgreden y mezclan géneros al punto de tornarse en inclasificables. En este panorama, el aporte concreto de esta autora está dado por los aspectos ligados a la subjetividad y los géneros biográficos:

En estos devenires, la expresión de la subjetividad, la voz y la presencia tienen un lugar de privilegio. Transgrediendo sus espacios canónicos, las narrativas del yo —y sus múltiples

⁸ Los muros y fronteras que la autora denuncia son los que exhiben las desigualdades de un mundo cada vez más fragmentado; se trata de fronteras que protegen privilegios socioeconómicos o legitimidades tradicionales en las instituciones. Cabe destacar que estas fronteras se materializan en los puntos más conflictivos, ya sea entre dos países o dentro de una misma ciudad, en momentos en que el libre flujo del capital financiero convierte en *commodities* y en botín de especulación a los propios alimentos. No hay regulación estatal que pueda limitar —en el buen sentido— el apetito voraz de los mercados, y esta falta de límites donde sí tendría que haberlos se transforma en fronteras en los puntos donde más se necesitaría la conectividad, el diálogo y el juego entre las identidades. Esta reflexión se apoya en el propio texto de Arfuch cuando interpreta la explosión de géneros subjetivos en la actualidad como resistencia, respuesta o contrapunto al verdadero centro de la escena: “Por el contrario, ese centro —llámese así al mercado, el capitalismo global, la instancia metafísica que regula las bolsas del mundo haciéndolas subir o bajar a su antojo— se presenta sin faz reconocible, sin sujeto, como fuerza ciega que gobierna detrás de meros maniqués, definiendo las tendencias que se imponen a sus propios ejecutores al frente de gobiernos, regiones, organismos internacionales, donde la tensión entre la política —como ejercicio de administración— y *lo político* —como pugna agonística por la hegemonía— se dirime, las más de las veces, a favor de la primera (Mouffe, 2007 a)” (Arfuch, 2013: 20).

máscaras— se difuminan en los más variados géneros y registros de la cultura, auto/biográficos, testimoniales, memoriales, autoficcionales, y ofrecen el don de la propia “experiencia”. Aquí también se han corrido los límites —éticos, estéticos— y nuevas modulaciones advienen al rumor incesante del discurso social. En la escritura, en las pantallas —todas ellas—, en los escenarios, en el museo y sus ámbitos conexos, en el arte público y la performance callejera. Narrativas cuya diversidad perturba cualquier intento de taxonomía y que quizá por eso resultan el ámbito propicio para dar cuenta de las transformaciones de la subjetividad, las identidades, la memoria y la experiencia individual y colectiva de este tiempo. Es su puesta en forma, que es puesta en sentido, lo que permite articular, en el análisis, su dimensión ética, estética y también política (Arfuch, 2013: 123-24).

Además de atravesar múltiples fronteras y combinar distintos géneros, Arfuch también se pregunta, al igual que Ludmer, por la condición crítica del arte en esta nueva situación y toma una definición de Chantal Mouffe para responder el interrogante: el arte crítico es “aquel que fomenta el disenso, el que vuelve visible lo que el consenso dominante suele oscurecer y borrar” (Arfuch, 2013: 129). En el propósito de “hacer visible” lo contrahegemónico, hay dos estrategias que marcan tendencias: la más proclive en sede artística pasa por utilizar los medios y las técnicas al interior de las instituciones para desafiar y subvertir cánones y normas; en cambio, en el ámbito político se observa el éxodo de las instituciones existentes, como herramienta de resistencia en esta etapa capitalista neoliberal y monopólica. En efecto, en los análisis de instalaciones y obras de arte visuales, Arfuch pone en juego la primera estrategia, al analizar cómo obras audiovisuales llevadas a cabo en la frontera de México y Estados Unidos logran captar los rostros e historias de vida

de un lado y otro de la frontera para denunciar el mutuo desconocimiento y el miedo como sentimiento fomentado por ambos estados fronterizos para imponer el muro y el reparto desigual del comercio y la riqueza. En otra proyección hecha sobre un edificio público en la ciudad de Tijuana, se muestran en primera persona y en primer plano los rostros e historias de las jóvenes campesinas devenidas en trabajadoras proletarias de las maquilas: de pronto esas historias privadas e íntimas denuncian en la esfera pública la explotación, la violencia de género, la migración forzosa y la invisibilidad que sostiene la sumisión. En ambos casos, el arte crea o genera espacio público irrumpiendo en los canales de televisión con un audiovisual artístico que desarma los prejuicios que hay a ambos lados de la frontera caliente entre México y EEUU y, en el otro, proyectando sobre la superficie de un edificio céntrico los rostros, voces y relatos de quienes sostienen el trabajo en Tijuana y que nadie quiere ver.

Hay otro autor que ayuda a pensar un nuevo reparto de lo sensible y lo visible; se trata de Jacques Rancière, que se atreve a desarmar las dicotomías y modos de funcionamiento más establecidos de lo estético para postular nuevas formas de expresión y percepción, que atraviesan y conectan distintas artes como la literatura, el cine y la fotografía. Su pensamiento produce una particular articulación de asociaciones y disociaciones de los dos tópicos cuya transformación, a partir de la Modernidad, hemos estado analizando: autonomía y poder crítico o emancipador del arte. Rancière analiza el modo en que el paradigma modernista funda la autonomía de las artes basándose en la materialidad que les es propia: la especificidad del lenguaje literario que, sin embargo, no se puede determinar, ya que el lenguaje ordinario utiliza tropos y figuraciones propias del lenguaje poético y éste

puede incorporar materiales o contenidos cotidianos. En el artículo titulado “Política de la literatura” desarma la autonomía modernista del siguiente modo:

La función comunicacional y la función poética del lenguaje, en efecto, no dejan de entrelazarse, tanto en la comunicación ordinaria, en la que pululan los tropos, como en la práctica poética, que sabe desviar enunciados perfectamente transparentes en beneficio propio (Rancière, 2011: 19).

Ejemplifica con un verso de Rimbaud: “¿Qué alma carece de fallas?” interpretado previamente por Sartre como un verso totalmente intransitivo que no comunica significado ni compromiso alguno, como sí lo hace la prosa. En cambio, para Rancière esta falsa pregunta de Rimbaud plantea un doble juego: comparte con el lenguaje ordinario la sintaxis y cierta exhortación interrogativa propia de la retórica religiosa (“¿quién está libre de pecado?” “¡que el que esté libre de pecado, tire la primera piedra!”), pero esta frase ordinaria está inserta en un poema junto a otras exclamaciones (“¡Oh estaciones, oh palacios!”) y adquiere la cadencia de una frase enigma que se vacía de sentido como en las canciones de cuna: “eso desconocido que se convoca para darle un sentido y una rima nueva a la vida colectiva” (Rancière, 2011: 20). Así, no es que la poesía se desvíe de la comunicación ordinaria por un uso intransitivo que anularía la significación, como señalaba la lectura de Sartre, sino operando una nueva conexión entre dos regímenes de sentido. La siguiente cita muestra el modo en que Rancière lee la potencia política de la poesía y el arte en la manera de articular nuevamente dos regímenes de significación que estaban inconexos o que en la etapa previa no estaba previsto que se vincularan:

La singularidad de la frase de Rimbaud no proviene, entonces, de un uso propio, anticomunicacional del lenguaje. Emerge de una relación nueva entre lo propio y lo

impropio, lo prosaico y lo poético. La especificidad histórica de la literatura no depende de un estado o de un uso específico del lenguaje: depende de un nuevo balance de sus poderes, de una nueva forma por la que éste actúa dando a ver y a escuchar. La literatura, en síntesis, es un nuevo régimen de identificación del arte de escribir. Un régimen de identificación de un arte es un sistema de relaciones prácticas, de formas de visibilidad de esas prácticas, y de modos de inteligibilidad. Por lo tanto, es una cierta forma de intervenir en el reparto de lo sensible que define al mundo que habitamos: la manera en que éste se nos hace visible y en que eso visible se deja decir, y las capacidades e incapacidades que así se manifiestan. Es a partir de esto que resulta posible pensar la política de la literatura “como tal”, su modo de intervención en el recorte de los objetos que forman un mundo común, de los sujetos que lo pueblan, y de los poderes que estos tienen de verlo, de nombrarlo y de actuar sobre él (Rancière, 2011: 20-1).

Las formas de la experiencia estética y los modos de la poesía o de la ficción crean un paisaje diferente de lo visible, individualidades nuevas y otros modos de aprehensión de lo dado. La política es otro régimen sensible que crea formas de enunciación subjetiva propias de la acción de colectivos políticos. Pero ambas formas de trabajo no son causa una de la otra ni se determinan entre sí, puede haber puntos de contacto, pero siempre son indeterminadas, según establece Rancière en “Las paradojas del arte político”:

Si la política propiamente dicha consiste en la producción de sujetos que dan voz a los anónimos, la política propia del arte en el régimen estético consiste en la elaboración del mundo sensible de lo anónimo, de los modos del *eso* [c_{ela}] y del *yo* [j_e], de los que emergen los mundos propios de los *nosotros* políticos. Pero en la medida en que ese efecto pasa por la ruptura estética, no se presta a ningún cálculo determinable (Rancière, 2010: 67).

En esta propuesta no hay autonomía porque la política del arte no se traduce en una intervención en “el mundo real”, porque no hay un mundo real afuera del arte, sino que hay pliegues y repliegues del tejido sensible común en el que hay asociaciones y disociaciones entre la política de la estética y la estética de la política. La realidad es una ficción dominante producto de una construcción y de un consenso que se impone, haciéndose pasar por real. Tanto la ficción artística como la acción política fracturan ese real instalando un disenso, cada una con su propia lógica, con algunos puntos de encuentro. Para Rancière, las prácticas del arte no son instrumentos que vayan a crear formas de conciencia para una política exterior a ellas, sino que su potencialidad pasa por diseñar formas nuevas de lo visible, lo decible y lo factible. De ahí que este autor tienda a destacar lo que proporcionan las actividades propias de lo estético tanto en su faz productiva como interpretativa, ya que una comunidad emancipada es una comunidad de traductores y narradores, donde potencialmente todos pueden ejercer estas capacidades: depende de la política de la estética el hecho de que nuevas voces y formas de subjetividad se vean habilitadas para ello.

En los diversos planteos expuestos, salir del paraguas de la autonomía literaria y/o artística abre la puerta para múltiples conexiones entre arte, medios y realidad social; así como la posibilidad de hibridaciones genéricas que interrogan de un nuevo modo lo público a partir de lo íntimo. En este planteo postautónomo del arte, se sigue destacando la potencia de lo estético para configurar lo sensible, hacer visible lo invisible y crear esfera pública allí donde las fronteras, la indiferencia o la incomunicación de los medios naturalizan formas de vida intolerables u ominosas. En esas fulguraciones estéticas articuladas en los espacios liminares, en presentaciones que ponen en juego diversas temporalidades —desde las veloces hasta las más lentas o anacrónicas— que interrumpen el flujo continuo de la vida cotidiana, se juega la capacidad de crítica, que no está garantizada por una ilusoria esfera

autónoma, sino que depende de la capacidad contrahegemónica de encontrar sentidos inesperados a través de los múltiples medios y modos que nos atraviesan.

Una de las cuestiones que surge en relación con los planteos ligados a la memoria y al poder de crítica del arte son las preguntas por cuestiones éticas que ineludiblemente encuentran en la literatura y en las narraciones de la imaginación pública una arena de experimentación y algunas posibilidades de comprensión. En el punto siguiente se sitúan las preguntas acerca de cómo se articula este debate entre los regímenes de verdad históricos y los modelos de representación literarios.

2.2. Posiciones encontradas entre literatura ficcional e historia (LaCapra versus White)

Desde la historiografía vinculada a la teoría literaria surgen dos posiciones que coinciden en establecer un campo de relaciones recíprocas entre los textos literarios y el arte en general y los textos históricos, pero con implicancias opuestas respecto de las zonas de confluencias y diferencias entre ambos tipos de discurso, como así también en el tipo de preeminencia o de validez que se establece si predomina la lógica ficcional o la lógica histórica en torno a la narración de hechos traumáticos. El recorrido por estas posiciones permite ubicar las preguntas propias de la presente tesis, así como dar espacio a los aportes específicos en lo que concierne a la literatura ficcional vinculada con la memoria traumática.

Dominick LaCapra (2005: 30-35) discute en el campo de la historiografía con dos paradigmas opuestos para sentar las bases de su propia posición, que proyecta tanto sobre los textos históricos como sobre los textos literarios y artísticos en general. El primer paradigma que critica es el *modelo historiográfico de tradición positivista* basado en la

investigación autosuficiente, autónoma o documental que realiza aseveraciones referenciales basadas en pruebas documentales que son las condiciones necesarias y suficientes de la historiografía. El foco de su crítica se centra en una concepción de escritura transparente que expresa meramente un contenido y en el uso instrumental e inconsciente de las figuras retóricas que ni siquiera son reconocidas como tales.

El segundo paradigma puesto bajo la lupa de LaCapra es el *constructivismo radical* heredero del postestructuralismo, que invierte la jerarquía y considera que las aseveraciones referenciales están del lado de los acontecimientos y tienen una importancia marginal, para colocar en el centro de su concepción los factores performativos, figurativos, estéticos, retóricos, ideológicos y políticos que construyen las estructuras —relatos, tramas, argumentaciones, interpretaciones, explicaciones— en las cuales las aseveraciones están incluidas y de las cuales extraen su sentido e importancia. Para diferenciarse de ambos paradigmas, LaCapra realiza una maniobra similar a la del postestructuralismo pero a la inversa: las aseveraciones de verdad no sólo se refieren a los sucesos de la historia, sino que también se extienden a los niveles estructurales de la narración, la interpretación y el análisis. Y ejemplifica con interpretaciones parciales que se han ido dando historiográficamente sobre el Holocausto, donde la falencia estaría a nivel analítico y narrativo⁹. Pero la posición de LaCapra no sólo se limita a discutir con los historiadores,

⁹ LaCapra analiza cómo las reivindicaciones de verdad se pueden aplicar a cuestiones interpretativas en el debate que mantienen los historiadores sobre el Holocausto: la posición de los intencionalistas (ponen el acento en la política intencional de genocidio formulada por Hitler) y la de los funcionalistas (ponen el acento en la descentralización del régimen nazi, en procesos burocráticos más impersonales y en la importancia de funcionarios de rango medio y bajo) se han visto superadas por una combinación más compleja de ambas y un desplazamiento hacia otros factores como el antisemitismo como ideología y como práctica, aspecto que ninguna de las dos posiciones tenía en cuenta. En este sentido, una explicación puede considerarse verdadera

sino que extiende los mismos protocolos de validez de las aseveraciones de verdad referidas tanto a los sucesos como a las estructuras narrativas ya sea para la literatura ficcional, el cine, el debate o la crítica de arte:

...se podría sostener que, tanto en el nivel de los sucesos como en el de las estructuras, las reivindicaciones de verdad provenientes de la historiografía pueden utilizarse en el debate y la crítica de arte (incluida la ficción) de un modo apremiante con respecto a los sucesos límite que incumben todavía a personas del presente. Por ejemplo, se podría criticar con fundamentos históricos, estéticos y normativos una obra de arte que tratara del Tercer Reich excluyendo o marginalizando el genocidio nazi, o que los envolviera en una narración apaciguadora de modo que el lector o el espectador experimentara una sensación injustificada de exaltación espiritual (como ocurre al final de *La Lista de Schindler*, por ejemplo) (2005: 39).

LaCapra no contempla fenómenos propios del arte como los juegos con la distancia, el extrañamiento, la ironía o las enunciaciones contrafácticas que bien podrían generar una lectura activa a través de situaciones ficcionales que conmueven el sentido común; habría que calibrar en cada contexto y en cada situación el peso real de las aseveraciones de verdad procedentes de la historia o de la justicia para pensar las interpretaciones posibles que ofrecen los textos literarios y filmicos, incluso cómo dialogan con formas de representación cristalizadas que quizás ya no comunican ni interpelan. Hay una historicidad a dos bandas, marcada tanto por los discursos de la verdad como también por los discursos ficcionales que debaten sus opciones éticas, estéticas y políticas a través de las formas, la automatización de ciertas fórmulas y la posibilidad de actualizar nuevos sentidos en torno a

o aceptada como válida por la comunidad de los historiadores. Véase: LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005: 36-7.

cuestiones que no por ser inagotables habrá que abordarlas del mismo modo. Si bien la línea argumentativa de LaCapra prioriza como eje las aseveraciones de verdad también extendidas a las formulaciones discursivas ficcionales, reconoce algunos matices que conviene resaltar. En principio le concede a la literatura la capacidad de aportar sensibilidad ante la experiencia y la emoción en fenómenos extremos como la esclavitud y el Holocausto, ya que un historiador no puede armar ni tratar del mismo modo los sucesos reales y los que se inventan. Es decir que habría cierta profundización de las emociones o de aspectos perceptivos que se le reconoce a la literatura y al arte, en virtud de su libertad para crear hechos ficcionales, pero siempre y cuando vayan en el mismo sentido de las aseveraciones de verdad históricas. En relación con este argumento, no señala la capacidad de anticipación del arte que puede captar atmósferas sociales, climas y plasmarlas en figuraciones imaginarias o fantasmagóricas que dan cuenta de la opresión, el autoritarismo o de las micropolíticas que van conformando los factores del desastre de antemano. Alcanza con pensar en la narrativa kafkiana para calibrar en qué medida la máquina burocrática se combina con los dispositivos biopolíticos y la inscripción de la ley en los cuerpos, antes de que la teoría sociológica, los tratados políticos y los textos periodísticos e históricos pudieran siquiera dimensionar la catástrofe en ciernes. La idea del ajuste o de cierta correspondencia en el mismo sentido de las aseveraciones de verdad históricas impide aprehender esta capacidad perceptual y anticipatoria del arte que implica otra dimensión veritativa imposible de encerrar en una aseveración o un enunciado denotativo.

El segundo atenuante que LaCapra reconoce al pasar es que en el arte las reivindicaciones de verdad no son tan importantes como en el discurso histórico, ya que las dimensiones poética, retórica y performativa no sólo indican diferencias históricas sino que las crean. Buena parte de la presente tesis se propone interpretar las marcas que algunos

textos literarios decisivos dejan en la cultura y pensar el modo en que interactúan con otros discursos no ficcionales. En este sentido, sí podemos coincidir con LaCapra en la siguiente afirmación:

En suma, la interacción o relación mutua entre la historiografía y el arte (incluida la ficción) es mucho más compleja que lo que sugiere una relación de identidad o una oposición binaria entre ambos, cuestión ésta que va adquiriendo mayor contundencia en los últimos intentos por reconceptualizar el estudio del arte y la cultura (2005: 40).

La segunda posición en pugna está representada por Hayden White, uno de los principales representantes del paradigma denominado constructivismo radical, quien *deconstruye*, en primer lugar, *el empirismo de los hechos en sí presentados como una existencia previa a una trama cultural que les da sentido* y, en segundo lugar, *presenta otro tipo de preeminencia en la relación entre las figuras retóricas y las tramas de la narrativa y la narrativa histórica*.

En lugar de que las aseveraciones de verdad como algo dado recubran tramas, interpretaciones y análisis, demuestra cómo los hechos —en tanto referentes— adquieren sentido y son también *construidos* en el marco de la disciplina histórica tal como la conocemos en Occidente. Para comprender cómo un acontecimiento se fragua hasta obtener carné de identidad como hecho histórico, en un artículo titulado “El evento histórico” (2010: 123-50), White deconstruye la naturalización de la propia idea de “historia” como solamente una de las formas posibles y legitimadas de acceso al pasado por parte de los pueblos que han tenido una posición dominante:

De esta manera, parecería ser que la “historia” es o ha sido durante la mayor parte de los últimos dos milenios, una *construcción* y un valor en Occidente, mientras que otras culturas

han optado por relacionarse con sus pasados de maneras a veces similares, pero en última instancia diferentes, del modo “histórico” (2010: 126).

En este contexto cultural y disciplinar, un evento o acontecimiento se convierte en un hecho histórico luego de recibir una descripción o el tratamiento adecuado bajo una predicación y estar rubricado bajo un nombre apropiado. De esta manera se construyen los hechos históricos ya sea individuales o macro-hechos como “la Revolución Rusa de 1917”. A la vez, se pregunta cómo un evento¹⁰ se torna evidente, algo que ocurre cuando se produce un desbalance, algo nuevo, una especie de shock respecto del conocimiento previo que se tenía del estado de la cuestión hasta ese momento:

Esto significa que los eventos históricamente específicos no podrían ocurrir, previos a la existencia de un tipo específicamente histórico de conocimiento. No tendrían base o contexto alguno contra los cuales desplegar su novedad (2010: 135).

De igual manera, White historiza las distintas lógicas que guían el enlace, tanto entre causas y consecuencias como entre eventos históricos: ya sea las tramas narrativas que son más resistidas por los historiadores por ser compartidas por novelas, mitos y leyendas, hasta otro tipo de entramado donde el acontecimiento se vincula más con el trauma y el síntoma; entonces el tipo de estructura explicativa remite más a la interpretación de indicios, como enseña Freud a partir del psicoanálisis. Con esto White demuestra que la marca percibida como el hecho o el referente también adquiere sentido dentro de una trama disciplinaria y

¹⁰ La operación que realiza White es interesante en el sentido de que rescata la noción de evento o acontecimiento de la óptica positivista, pero también del tipo de narrativa o explicación que produjo la Historia de los Anales al proponer una historia de estructuras, clases y grupos que tendió a borrar como existente los eventos. Para revitalizar la noción de evento recurre al concepto de acontecimiento de la filosofía de Alain Badiou.

cultural, así como la naturaleza misma de los eventos puede cambiar junto con las propias lógicas que los enlazan y les dan un marco o sustento mayor en un relato histórico donde adquieren sentido.

La importancia que White le da a la trama se deriva de que la investigación histórica se enfrenta a acontecimientos y personas que no son accesibles en el presente, la evidencia disponible está dispersa y reunida de manera contingente, y los relatos de los testigos oculares sólo pueden ser confrontados con otros relatos, no con los acontecimientos mismos¹¹. De esta manera, el conocimiento histórico siempre llega al presente en una forma procesada, no como datos brutos o información almacenada en un archivo sino como conocimiento escrito, filmado, dramatizado y narrativizado. Tal como explicita White en un artículo titulado “Discurso histórico y escritura literaria” (2010: 203-216):

Por mi parte, no tengo dudas de que el discurso, y especialmente el discurso histórico, refiere a objetos y acontecimientos en un mundo real, pero añadiría que —dado que esos objetos y acontecimientos ya no son perceptibles—, tienen que ser construidos como objetos posibles de una posible percepción más que tratados como objetos reales de percepciones reales (2010: 212).

¹¹Una posición como la de Fredric Jameson echa luz sobre esta cuestión: no se trata de que el referente no exista, sino que sólo nos es accesible a través de diferentes y sucesivas retextualizaciones y aclara: “Esa historia —la “causa ausente” de Althusser, “lo Real” de Lacan— no es un texto, pues es fundamentalmente no narrativa y no representacional; lo que puede añadirse, sin embargo, es la advertencia de que la historia nos es inaccesible excepto en forma textual, o en otras palabras, que sólo se la puede abordar por la vía de una previa (re)textualización”. Véase: Jameson, Frederic. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Trad. Tomás Segovia. Madrid: Visor. 1989: 66. (Primera edición en inglés: *The political unconscious. Narrative as a socially symbolic act*, 1981).

En este punto White amplía la mirada de lo histórico incluyendo la función referencial junto con la función poética y la emotiva; por eso analiza, en los textos testimoniales por excelencia como *Si esto es un hombre* de Primo Levi, las figuras tropológicas. En un artículo titulado “Realismo figural en la literatura testimonial” (2010: 183-201), considera cómo los efectos más literarios y poéticos del texto de Levi, en los que yuxtapone remisiones al descenso al infierno de Dante con una escena banal en la que le sirven la sopa de siempre, contiene el efecto de producir el referente de un modo más efectivo que lo que se habría logrado bajo la concepción realista:

He argumentado en otro lugar que la escritura literaria tiene su lugar en la histórica y otros tipos de escritura científica en virtud de su poder de figuración. Y, siguiendo a Erich Auerbach, he llamado a este poder ‘realismo figural’ (*figural realism*). Las escenas más vívidas de los horrores de la vida en los campos producidas por Levi consisten menos en la delineación de ‘hechos’ como convencionalmente se los concibe que en las secuencias de figuras a través de las cuales dota a los hechos de pasión, sus propios sentimientos de ellos y el valor que entonces les agrega (2010: 193-94).

De este modo, la literatura, en esta concepción, en lugar de ser vista como lo otro de la historia, proporciona modelos válidos, porque permite hipotetizar y extender los límites de lo posible incluyendo motivaciones, sentimientos y causas que le dan sentido a los hechos:

Los grandes modernistas (desde Flaubert, Baudelaire, Dickens y Shelley pasando por Proust, Joyce, Woolf, Pound, Eliot, Stein y así) estaban interesados por representar un mundo real en lugar de uno ficcional casi tanto como cualquier historiador moderno. Pero a diferencia de sus contrapartes, los historiadores, ellos se dieron cuenta de que el lenguaje mismo es una parte del mundo real y debe ser incluido entre los elementos de ese mundo en lugar de ser tratado como un instrumento transparente para representarlo (2010: 204).

LaCapra y White representan los extremos en las relaciones entre historia y literatura, entendiendo el vínculo entre lo verdadero y lo posible como una disyunción o una continuidad que amplía los límites de la representación y la comprensión. Para LaCapra, los recursos figurativos y retóricos forman parte de las reivindicaciones de verdad, por eso algunas de estas opciones ya investidas de este valor veritativo estarían objetadas desde el punto de vista ético. Para White, en cambio, los tropos y la figuración producen de una manera especial la referencia y un valor de verdad más amplio, por eso no se preocupa por poner límites sino por difuminarlos, para pensar cómo el discurso histórico o el testimonio echan mano de procedimientos literarios.

2.2.1. Debate acerca del uso de la voz media y el estilo indirecto libre

White y LaCapra enfocan el mismo problema desde perspectivas opuestas. Ambos comparten la inquietud acerca de si existen límites para tratar temas como el nazismo y la solución final y cómo hacerlo. En palabras de White tomadas de su artículo “El entramado histórico y el problema de la verdad”¹² (2007: 69-91) se abren los interrogantes:

En síntesis: ¿la índole del nazismo y la solución final fija límites definitivos a lo que puede decirse verazmente acerca de ellos? ¿Pone límites a los usos que los autores de ficción o de poesía pueden hacer de ellos? ¿Esos hechos se prestan a un número fijo de entramados, o

¹² Este texto se trata de una de las conferencias dictadas en el ciclo sobre “El nazismo y la ‘solución final’: en los límites de la representación”, realizado en la Universidad de California, Los Ángeles, entre el 26 y el 29 de abril de 1990, organizado por Saul Friedlander. La edición original en inglés es de 1992 y quince años más tarde se publicó la edición en español en nuestro país: White, Hayden. “El entramado histórico y el problema de la verdad”. *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Comp. Saul Friedlander. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007: 69-91.

acaso su sentido propio es infinitamente interpretable y a fin de cuentas abierto, como el de los demás acontecimientos históricos? (White, 2007: 70).

Para encarar una respuesta, White cuestiona —como hemos visto— la estrechez de miras de quienes reclaman únicamente la expresión literal y la reducen a la formulación que identifica la escritura de la historia con el paradigma realista para la literatura del siglo XIX. Propone, entonces, una apertura de tramas y problemas afines a los de la escritura modernista de principios del siglo XX, ya que es desde este paradigma que se podrá comprender un fenómeno como el nazismo basado en un autoritarismo burocrático que transformó la idea de subjetividad; incluso es problemático traer a colación cualquier idea de heroísmo ligada a ese fenómeno, ya que, como White ha demostrado, esto ha significado —en ocasiones— sublimar en alguna medida la idea del espíritu alemán que condujo a la catástrofe¹³.

En pos de esta búsqueda afín a los caminos que para la historia podría abrir la literatura modernista es que White rescata el uso de la voz media que también aparece en la perspectiva de Barthes¹⁴ para caracterizar las mutaciones que la acción de escribir produjo a

¹³ White demuestra cómo un tipo de trama condiciona el sentido de los hechos de la narración histórica y cuestiona al historiador Hillgruber por utilizar la trama trágica para contar la caída nazi en el frente oriental por los presupuestos heroicos que eso acarrea: “En una tragedia, no hay lugar para una forma de vida baja o innoble: en las tragedias hasta los malos son nobles, o más bien, puede demostrarse que la maldad es capaz de encarnarse noblemente. (...) Si Hillgruber aconseja entramar el relato de la defensa de la Wehrmacht en el frente oriental como si fuera una tragedia, esto indica que desea que dicho relato tenga un héroe, que sea heroico, redimiendo así por lo menos una fracción de la época nazi en la historia de Alemania” (76-77).

¹⁴ El artículo aludido es: Barthes, Roland. “Escribir, ¿un verbo intransitivo?”. *El susurro del lenguaje*. Trad. Nicolás Rosa. Madrid: Editora Nacional, 2002. 19-30. Originalmente se trata de un texto escrito en 1966 para el Coloquio Johns Hopkins y publicado en inglés en *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: the Structuralist Controversy*. London and Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1970; 134-45. En dicho artículo,

partir de Proust, donde el sujeto no es un agente previamente constituido, sino que aparece ligado de tal forma al acto de escribir que resulta más bien un efecto o un resultado que aparece junto con la escritura, en palabras de Barthes citadas por White en un artículo ligeramente posterior titulado “Escribir en la voz media” se la define de esta manera¹⁵:

“En el caso de la voz media (...) el sujeto al actuar se afecta a sí mismo: permanece siempre en el interior del proceso, incluso si hay un objeto. La voz media no excluye, por lo tanto, la transitividad.” (...) Barthes nos plantea entonces que no hay nada “pasivo” en la escritura de la voz media. La voz media es doblemente activa, produce al mismo tiempo un efecto en un objeto (por ejemplo, en el lenguaje) y constituye una clase particular de agente (es decir, el escritor) (White, 2011: 443-44).

Barthes propone realizar una reflexión sobre la lengua a partir de los usos de la literatura en una conjunción que puede dar lugar a una disciplina llamada *semiocrítica*. Se detiene en aspectos lingüísticos como la persona, las temporalidades hasta llegar a la diátesis o gramáticas de voz activa, pasiva y media. Le interesa rescatar particularmente el sentido de la voz media para pensar cómo el sujeto resulta afectado e involucrado en relación con el verbo escribir. Opone al verbo *écrire* en voz activa, una forma en voz media que se haría evidente conjugada en el pasado, ya que en esta voz, el pasado no sería *j'ai écrit*, sino *je suis écrit*, donde el verbo *être* no tiene ninguna idea de lo pasivo, sino que sería equivalente a *je suis né, il est mort*, etc. Situar este verbo “escribir” en voz media le permite a Barthes distinguir entre escrituras activas de matriz romántica y escrituras en voz media que serían las que impactan en la contemporaneidad: “Incluso se podría llegar a decir que las escrituras de la subjetividad, como la escritura romántica, son las que son activas, puesto que en ellas el agente no es interior, sino anterior al proceso de escritura: el que escribe no escribe por sí mismo, sino que, como término de una procuración indebida, escribe por una persona exterior y antecedente (incluso cuando ambos llevan el mismo nombre), mientras que, en el escribir medio de la modernidad, el sujeto se constituye como inmediatamente contemporáneo de la escritura, efectuándose y afectándose por medio de ella: un caso ejemplar es el del narrador proustiano, que tan sólo existe en cuanto está escribiendo, a pesar de la referencia a un seudorreuerdo” (28).

¹⁵ Este artículo está fechado en 1992, el mismo año en que se publica el artículo que luego fue objeto de la polémica. Véase: White, Hayden. “Escribir en la voz media”. *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*. Trad. María Julia De Ruschi. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2007: 441-51. Impreso.

En este mismo artículo White parece anticiparse a una de las críticas que LaCapra lanzará sobre este modo discursivo acerca del borramiento de la responsabilidad sobre las acciones y muestra, en realidad, cómo se produce un total involucramiento del sujeto y una transformación producto de la propia acción de escribir:

En el caso de las construcciones activas y pasivas (“yo golpeo”/ “yo soy golpeado”) el sujeto (“yo”) es exterior a la acción que se completa, en el primer caso, en el efecto que este “yo” tiene sobre un objeto, y en el segundo, en el efecto que otro sujeto puede tener sobre “mí”. Entonces, tanto en la voz activa como en la voz pasiva los tiempos del verbo expresan una relación de ruptura o de separación entre el momento de inicio de la acción y el tiempo de su finalización. En la voz media las cosas son diferentes, las acciones y sus efectos son simultáneos, el pasado y el presente no sufren una ruptura sino que se integran, y el sujeto y el objeto de la acción, en cierto modo, se combinan. El uso que hace Barthes de la noción de “voz media” para indicar la relación que impera entre el “escritor” moderno y el proceso de “escritura” abarca todo esto (White, 2011: 448).

Volviendo a los grandes interrogantes del comienzo, White considera que el Holocausto es representable, como cualquier otro acontecimiento histórico, sólo que —fiel a su postura— recomienda, ya sea para la historia o para la ficción, el tipo de estilo modernista que se encuentra presente desde Proust hasta Primo Levi (White, 2007: 90). Con respecto al último gran interrogante acerca de si hay límites para la ficción o la poesía en la representación de este tipo de hechos o si permanecen abiertos a la reescritura, no hay una respuesta directa, pero sí realiza una sutil distinción que merece ser tomada en cuenta: contempla la posibilidad del uso de la ironía o de una trama farsesca en oposición a tramas serias como la tragedia y la épica, siempre y cuando quede claro que no son usos

pretendidamente literales que se proponen referir los hechos, sino que presentan como focos otros textos que, bajo el objetivo de exhibir trágicamente los hechos, estetizan o muestran de manera guerrera o heroica a los perpetradores de la masacre. En efecto, pone énfasis en que un texto farsesco transgrediría algo del orden del límite ético y epistemológico si se propusiera como relato literal y excluyente de los hechos; lo que sucede con textos irónicos o que alteran el tono de la trama es que suelen referirse a otros discursos que, bajo el manto de la seriedad, mitifican aspectos que convendría analizar críticamente. El ejemplo que White pondera es el de la historieta *Maus: relato de un sobreviviente*¹⁶ de Spiegelman, que no sólo se atreve a exponer lo sucedido en el Holocausto en un género menor como la historieta, sino que lo hace en un tono de amarga sátira, mostrando a los alemanes como gatos, a los judíos como ratones y a los polacos como cerdos. A la vez, pone en escena las dificultades de la transmisión generacional de la historia traumática, ya que la historieta narra, autobiográficamente, el esfuerzo del dibujante para que su padre le cuente la historia de lo que su familia vivió en el Holocausto, de manera que se trata de un relato enmarcado por el relato de cómo se llegó a contar esa historia y de las dificultades de la transmisión de la herencia traumática. De esta forma, White responde al gran interrogante que habilita todas las formas posibles imaginables para la literatura y el arte:

Maus muestra una mirada especialmente irónica y desconcertante del Holocausto, pero a la vez es una de las narraciones más conmovedoras que conozco, y un motivo no

¹⁶ *Maus* (en alemán, “ratón”) es una historieta de Art Spiegelman que apareció por primera vez entre los años 1980 y 1991 en la revista estadounidense *Raw*, fundada por el mismo Spiegelman. Más tarde, la obra se publicó en dos volúmenes: *Maus I. My Father Bleeds History*. New York: Pantheon Books, 1986, y *Maus II. And Here My Troubles Began*. New York: Pantheon Books, 1991. Versión en español: Spiegelman, Art. *Maus*. Trad. César Aira, Buenos Aires: Emecé, 2009, 2 vols. Impreso.

menor es que la dificultad de descubrir y contar toda la verdad de siquiera una ínfima porción de lo ocurrido forma parte del relato tanto como los acontecimientos cuyo sentido procura descubrir.

Claro que *Maus* no es una historia convencional, pero sí es una representación de los sucesos reales del pasado, o al menos de sucesos que se representan como habiendo realmente ocurrido. No tiene nada de esa estetización de la que Friedlander se queja al ponderar numerosos y recientes tratamientos filmicos y novelísticos de la época nazi y la solución final. Al mismo tiempo, esta historieta es una obra maestra de la estilización, la figuración y la alegorización. Adapta los sucesos del Holocausto a las convenciones de la representación historietística, y en su absurda mezcla de género “bajo” y eventos de valor trascendente, *Maus* se las ingenia para plantear todas las cuestiones clave en torno a los “límites de la representación” en general (White, 2007: 75).

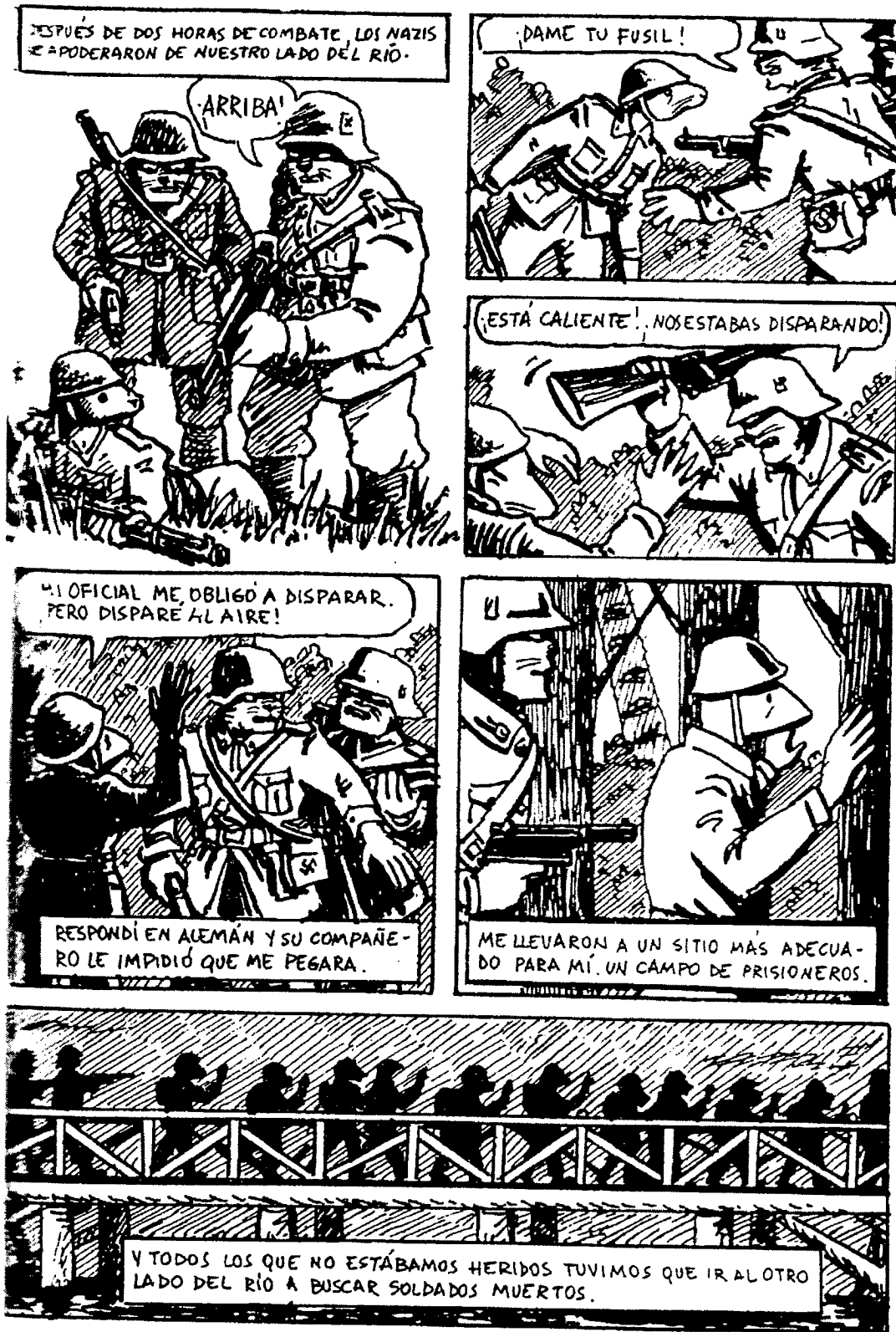


Fig. 3a: Maus I (Spiegelman, 2009: 49).



Fig. 3b: Maus I (Spiegelman, 2009: 149). Un relato que enmarca la transmisión intergeneracional de la memoria traumática, adaptando “los sucesos del Holocausto a las convenciones de la representación historietística” (White, 2007: 75).

LaCapra, en cambio, enfoca el problema de los límites de la representación del arte en relación con su ajuste a las aseveraciones de verdad históricas. De ahí que objete en el uso de la voz media la falta de distinción de las voces y las responsabilidades; la literatura o el arte no podrían tratar de cualquier manera estos episodios, puesto que hay valores de verdad previos que se imponen. De esta manera cuestiona al propio texto de Barthes¹⁷ cuando pretende considerar el escribir como algo autorreferencial e intransitivo:

Así, escribe Barthes: “La literatura moderna intenta mediante diversos experimentos establecer un estatuto nuevo para el agente de la escritura. El sentido o el objetivo de este empeño es reemplazar la instancia del discurso por la instancia de la realidad (o del referente), que ha sido y sigue siendo una ‘coartada’ mítica que dominó la idea de la literatura” (p.144). Esta formulación, que patrocina el poner entre paréntesis la función referencial del lenguaje, es dudosa con respecto a la historiografía, la cual implica aseveraciones referenciales y reivindicaciones de verdad. He dejado constancia de que, a mi parecer, también sería cuestionable, en ciertos aspectos, aplicada a la ficción y, más genéricamente, a la literatura y al arte (LaCapra, 2005: 44).

En este mismo sentido, critica a White por propiciar el uso de la voz media para representar el Holocausto y la modernidad en general, por ser una modalidad discursiva que puede difuminar la atribución de responsabilidad de las acciones o colocar en una zona de indistinción las posiciones entre victimarios y víctimas. LaCapra interpreta la apertura de posibilidades discursivas de White como una impugnación de las afirmaciones referenciales en tercera persona, las citas textuales y los usos más ligados a la construcción de la objetividad histórica:

¹⁷ Se trata del mismo texto de Roland Barthes referido en la nota 14.

Cabe preguntar en qué sentido sería posible formular reivindicaciones de verdad en voz media y en qué medida esa cuestión queda en suspenso por el uso mismo de la voz media. En cualquier caso, si no se la matiza, la voz media que propugna White parecería implicar un tratamiento similar en lo fundamental o, al menos, no diferenciado de Hitler, los Consejos Judíos, las víctimas de los campos de concentración y de exterminio, y de otros cuyas posiciones de sujeto son significativamente distintas (LaCapra, 2005: 50).

Solamente rescata el uso de la voz media en la historiografía en los casos en que el historiador pueda conmovirse o sea imposible establecer un juicio certero, por ejemplo, algunas figuras ambiguas situadas en la *zona gris* de Primo Levi. O también justifica su empleo cuando puede vincularse la voz media a una hipótesis utópica que excede las posiciones, los juicios o la victimización del otro, pero la considera improbable (LaCapra: 2005, 53). Por último, en relación con la ficción, el equivalente a la voz media sería el uso del estilo indirecto libre y considera que utilizarla en relación con la posición de las víctimas podría conducir a una identificación vicaria poco beneficiosa para salir del *acting out* y pasar a un proceso de elaboración. Más problemática aún resulta la opción de darle la voz al victimario:

Una voz media muy marcada sería probablemente muy cuestionable con respecto al tratamiento de los perpetradores, aun cuando uno reconociera en sí mismo, sin consentirla, la posibilidad de un comportamiento similar. De ahí que representar la voz de Hitler en estilo indirecto libre sería algo muy cuestionable, no sólo en la historia sino en la ficción o en el cine. Como dije en otros capítulos, la dificultad más grande para el historiador e intelectual con notoriedad pública estriba en no identificarse con ningún conjunto de posiciones de sujeto de esa aparente maraña fatal que operó durante el Holocausto y en otros acontecimientos límite: la maraña en la que estuvieron atrapados el perpetrador, la

víctima, los que estaban en la zona gris, los circunstantes, los que resistían, los salvadores y los que nacieron más tarde. La cuestión consiste en no repetir simplemente esas posiciones de sujeto, esas experiencias, sino indagar en ellas y en sus formas híbridas más complejas con diversos grados de empatía y distancia crítica. También consistiría en tratar de construir una compleja posición de sujeto que no fuera deudora de la victimización y pudiera, en cambio, tener consecuencias prácticas en la vida política y social (LaCapra, 2005: 203).

Esta discusión, además de enriquecedora, resulta central para la indagación que se propone esta tesis, pero en principio, conviene replantear algunos de estos aspectos para ser pensados en una nueva situación y a través de otros corpus textuales. Cuando el debate se estanca acerca del uso de un procedimiento en particular como la voz media o el estilo indirecto libre, ¿es correcto cosificar el uso de un procedimiento abstrayéndolo de las respectivas tramas dialógicas que las búsquedas de los textos literarios y filmicos van planteando en relación con temas que presentan un indudable dinamismo y actualización constantes? Recolocando la discusión en esa trama dialógica, convendría analizar cuáles son los focos de la ironía o de los cambios de tono, ya que no siempre la ironía afecta los valores de verdad o la asignación de responsabilidades, sino que puede colocar a los lectores o espectadores en una posición activa con respecto a la comprensión de fenómenos complejos y excesivos. Entonces, en ese punto, el efecto de lectura podría ser inverso al denunciado por LaCapra, ya que comprometería al lector en ese debate ético, en lugar de difuminar las responsabilidades. Estos problemas serán desplegados en el capítulo 4 donde se analizará la enunciación del mal a través de una serie de novelas argentinas de distintos momentos que eligen darle la voz al perpetrador o al torturador.

2.3. El lugar de la literatura ficcional en relación con el testimonio

El debate acerca del testimonio (que incluye la pregunta sobre su veracidad y el anclaje subjetivo) y su relación con la literatura ficcional abre un abanico de posiciones teórico-críticas. La primera posición a examinar es la que postula Beatriz Sarlo (2005) a través de su crítica en relación con los debates sobre el testimonio y el giro subjetivo, a propósito de los procesos de recuperación histórica de la memoria traumática frente a hechos que representan un quiebre de civilización. Reconoce la validez del testimonio en el ámbito judicial o cuando constituye la única fuente para restituir lo que fue borrado por el terrorismo de estado, pero siempre dentro de la vigilancia epistemológica de la Historia: “De todas las materias con las que puede componerse una historia, los relatos en primera persona son los que piden, a la vez, mayor confianza y se prestan menos abiertamente a la comparación con otras fuentes” (Sarlo, 2005: 162). Se trata del cuestionamiento de Sarlo a la entronización de la primera persona que, según denuncia, volvería a fusionar al sujeto de la experiencia con el “yo” del relato a la manera del pacto autobiográfico teorizado por Philippe Lejeune, pasando por alto los aportes críticos que el postestructuralismo realizó a la supremacía del sujeto encarnado metafísicamente en el discurso.

En este sentido, los textos literarios de ficción se rescatan como válidos en la medida en que pongan en escena una distancia extrañada respecto de los hechos narrados o conocidos a través del testimonio. Según esta autora, los textos de ficción son “lo otro” del testimonio que promueve la identificación y la falta de distancia crítica:

La literatura, por supuesto, no disuelve todos los problemas planteados, ni puede explicarlos, pero en ella un narrador siempre piensa *desde afuera* de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla (Sarlo, 2005: 166).

La literatura ficcional se considera válida en el caso de que promueva estrategias de diferenciación con respecto al testimonio y fundamentalmente, distancia con respecto a la experiencia¹⁸. Si bien el texto de Sarlo no aborda el problema de la autonomía, se puede inferir que la presupone: la distancia crítica estaría garantizada por los recursos formales propios de la literatura.

Un pronunciamiento opuesto, como hemos visto, es el de Dominick LaCapra (2005) quien reconoce las especificidades de los textos literarios que pueden fusionar sucesos reales e inventados, a diferencia de las textualidades historiográficas. No obstante, considera que las narraciones ficcionales también pueden aportar discernimiento y sensibilidad acerca de traumas históricos; en este sentido, reivindica una cierta empatía sin por eso asumir la posición vicaria de las víctimas y menos aún, asumir la voz y la posición del perpetrador. LaCapra reivindica la posibilidad de realizar una elaboración desde el presente que tenga en cuenta la empatía sin caer en la identificación con las víctimas. Los textos de ficción, con sus especificidades, están también sometidos a aseveraciones de verdad en sus interpretaciones al igual que los textos historiográficos; entonces, si bien en lo referencial presentan un régimen diferente al del testimonio, no están exentos de cumplir con algunos límites en relación con las interpretaciones que promueven. En este sentido, no hay autonomía literaria, sino regulaciones éticas y aseveraciones de verdad que se imponen a la ficción.

Otra posición que distingue los pactos de lectura del testimonio y de los textos de ficción es la de Ana Longoni (2007) quien realiza un trabajo crítico en relación con un

¹⁸ En el capítulo 3 se hará una crítica exhaustiva de las cuestiones relativas a la enunciación testimonial, las concepciones de sujeto y su relación con la experiencia.

corpus de novelas¹⁹ que proyectan la figura de los sobrevivientes de los campos de concentración argentinos como traidores; esta sobreimpresión se asienta sobre un prejuicio que formaba parte de la maquinaria del campo, por lo tanto, la tesis de Longoni es advertir que estos textos no pueden deslizar —ni siquiera en la ficción— esa acusación moral sobre la figura de detenidos sometidos a la tortura:

Lo que quiero señalar es el sobresalto que (me) provoca que tanto Heker como Bonasso dejen en suspenso la consideración de la desigualdad en los vínculos entre víctimas y victimarios, y no contemplen la evidente posición de sometimiento de las primeras. Se trata de una distinción obvia pero crucial que, en cierto modo, parecen olvidar cuando adjetivan las relaciones entre el prisionero y el captor. Estos textos dicen pero no escuchan las circunstancias en las que en términos casi absolutos el prisionero no elige, los sucesos lo atraviesan. Aun cuando la zona gris los encuentre conviviendo y reconociéndose mutuamente como humanos, estas relaciones nunca son simétricas. Lo que en unos es identificación inconsciente, en los otros es búsqueda de complicidad (Longoni, 2007: 96).

Lo interesante de su trabajo es que analiza novelas que presentan un pacto de lectura ambiguo entre el testimonio y la ficción, beneficiándose de la credibilidad que otorga el testimonio pero vehiculizando en la narración interpretaciones y valoraciones que no

¹⁹ El corpus que trabaja Longoni está compuesto por tres novelas: *Recuerdos de la muerte* de Miguel Bonasso, *El fin de la historia* de Liliana Heker y *Los compañeros* de Rolo Diez. Mientras en las dos primeras la autora verifica cómo se da la confirmación del prejuicio acerca de la traición de los sobrevivientes, hay un tratamiento diferente en la tercera novela: “Acaso sea preferible —éticamente hablando— la opción menos exitosa dentro del mercado literario que sostiene la novela de Rolo Diez. El contraste dialógico, el contrapunto de interrogantes sin respuesta (o con múltiples respuestas) que desestructuran al narrador, le mueven el piso, lo dejan sin certezas que esgrimir. Los protagonistas de *Los compañeros* reconocen sus desgarros” (Longoni, 2007: 206).

pueden atribuirse al testimonio y, no obstante, gozan de su valor de verdad. Longoni analiza que los pactos de lectura en la ficción exigen verosimilitud y adecuación al género; en cambio en los géneros de no ficción hay una apelación a las pruebas, la investigación y la contrastación de diversidad de fuentes que garantizan la verdad de los hechos. Algunas de las novelas que deslizan la acusación de tratar a los sobrevivientes de los campos como traidores invierten las prerrogativas de los pactos de lectura y si bien se presentan como novelas, es decir, como ficción, juegan con los paratextos y con los planteos de las historias para apropiarse de la veracidad de los textos de no ficción; no obstante, cuando aparecen algunas críticas o lecturas contrapuestas basadas en testimonios, se escudan en la condición autónoma de la literatura de ficción y su no necesaria correspondencia con la realidad. Otro punto cuestionado por Longoni son las operaciones textuales realizadas sobre los testimonios; en la mayor parte de los casos, estas novelas no declaran o difuminan el tipo de apropiación de las voces, puntos de vista y contenidos de los testimonios que toman como intertextos:

Esta literatura no puede escudarse en su condición autónoma para declararse inocente de lo ocurrido más allá de ella, en tanto se posiciona respecto de la violencia política que relata y produce efectos “extraliterarios” con su propia intervención. A la hora de abordar los asuntos más escabrosos y dolorosos de vidas privadas, sospecho que más que a la inocencia o a la ingenuidad, a veces terminan apelando a la impunidad que les otorga su condición literaria. Y pretenden además instituirse en código moral, en vara de corrección de los comportamientos y los actos ajenos (Longoni, 2007: 198-9).

En esta posición se cuestiona el supuesto amparo en una autonomía literaria que prescinde de cualquier posición ética, coincidiendo con LaCapra, pero la solución que se establece

pasa por marcar una diferencia taxativa entre testimonio y ficción, como proclamaba Sarlo, pero esta vez para proteger la validez del testimonio. No obstante, en el análisis concreto se reconocen matices en las diversas posibilidades de combinación entre ficción y testimonio, donde la ficción puede promover preguntas abiertas y propiciar la reflexión, a la inversa de lo que sucede en el corpus analizado, donde lo que se vehiculiza es una acusación condenatoria para los sobrevivientes²⁰.

La posición de Hayden White invierte la óptica, ya que aprovechando las tramas y procedimientos de la ficción amplía la concepción de realidad, incluyendo también los planos hipotéticos posibles; por eso disuelve la oposición realidad-ficción y engloba bajo el concepto literatura testimonial tanto la escritura de Virginia Woolf como la de Primo Levi, puesto que ambas combinan las funciones poéticas y emotivas utilizando figuraciones específicas para producir el referente. En este afán de experimentación de nuevas tramas narrativas que no se corresponden con el paradigma realista decimonónico del siglo XIX, la distinción que White mantiene ya no es la de ficción y realidad o ficción y testimonio, puesto que discursivamente ambos se construyen como narración a través de diversas

²⁰ La riqueza del análisis concreto de las tres novelas permite inferir que el punto más crítico no está dado por la mezcla entre testimonio y ficción, sino por el modo en que se realiza —sobre todo— en dos de las novelas (*Recuerdos de la muerte* de Miguel Bonasso y *El fin de la historia* de Liliana Heker). En el caso de la tercera novela (*Los compañeros* de Rolo Diez), la indefinición entre testimonio y ficción puede dejar librado al lector el modo de leerla, pero no entraña los dilemas éticos que presentaban las dos anteriores al utilizar la veracidad del testimonio para confirmar un prejuicio en la historia ficcional. Longoni reconoce que algunos films realizados por hijos de desaparecidos como *Los rubios* de Albertina Carri y *Papá Iván* de María Inés Rouquié son narraciones que combinan percepciones subjetivas con relatos testimoniales, pero esa combinación se realiza de una manera muy distinta a la de las novelas analizadas en su libro. Refiriéndose a esos films, Longoni afirma: “Se caracterizan, sobre todo, por apartarse del relato épico y por cuestionar valoraciones dicotómicas en términos de héroes y traidores. Son relatos fragmentarios y privilegian las preguntas abiertas, sabiendo que quedarán necesariamente así. Se trata, por cierto, de construcciones narrativas muy distintas a las que analizo aquí” (Longoni, 2007: 58 -nota al pie 17-).

figuras y tropos; sino que recurre a categorías más amplias y clásicas como las de prosa y poesía. No casualmente, cuando cuestiona el criterio de realidad estrecho que ha separado en el siglo XIX la escritura de la historia de la experimentación literaria que deriva en el modernismo de comienzos del siglo XX, recurre al concepto de lo real que también abarca lo posible como figura en la *Poética* de Aristóteles. En el artículo titulado “Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica”, White expone de esta manera su amplio panorama:

Una simple consideración verdadera acerca del mundo basada en lo que el registro documental nos permite decir acerca de lo que pasó en él en tiempos y lugares particulares puede proveer conocimiento de sólo una porción muy pequeña de aquello de lo que la “realidad” consiste. Sin embargo, el resto de lo real, luego de que hayamos dicho lo que podamos afirmar que es verdadero acerca de él, no sería ni todo ni cualquier cosa que podamos imaginar acerca de él. Lo real consistiría en todo lo que puede ser verazmente dicho acerca de su efectividad más todo lo que puede ser verazmente dicho acerca de lo que podría *posiblemente* ser. Algo como esto puede haber sido lo que Aristóteles tenía en mente cuando, en lugar de oponer la historia a la poesía, sugirió su complementariedad, uniendo ambas a la filosofía en el esfuerzo humano por representar, imaginar y pensar el mundo en su totalidad, tanto efectivo como posible, tanto real como imaginado, tanto conocido como sólo experimentado (White, 2010: 169).

Por último, la hipótesis que se desarrollará en el capítulo 5 es que hay un corpus de novelas que ficcionalmente inscriben la posición de los hijos de desaparecidos y desordenan este panorama teórico, puesto que parten de marcas testimoniales y autobiográficas, y lejos de esconderlas, las exhiben, ya sea en elementos paratextuales o en referencias históricas bien concretas dentro de la ficción; pero, a la manera de Aira o de Copi, la propuesta ficcional

reordena esas marcas con una lógica que desborda los límites de lo testimonial y autobiográfico, extendiendo la comprensión de lo ocurrido y experimentando con nuevos efectos de sentido sobre lo narrado. Esta hipótesis encuentra sustento teórico en el trabajo ya citado de Leonor Arfuch (2013), donde antes que regulaciones basadas en la jerarquización de los géneros discursivos, apunta a una reconfiguración de la subjetividad contemporánea que se caracteriza por la *historicidad*, la *simultaneidad* y la *multiplicidad*, atravesando los límites de la autobiografía hasta la autoficción (que, a diferencia de la autobiografía clásica, propone un juego de equívocos a su lector, donde se desdibujan los límites entre personajes y acontecimientos reales o ficticios), del diario íntimo al blog y la novela blog (que torna patente lo intersubjetivo al incorporar la vinculación con los lectores, al mismo tiempo que el texto va cobrando forma), y, en muchos casos, textos que fusionan o yuxtaponen lo que tiene valor documental con lo íntimo, que son categorías que otrora estaban enfrentadas. En este corpus de novelas, la ficción no es “lo otro” del testimonio, sino que lo incluye para jugar con algunas de sus marcas dentro de lógicas hipotéticas que extienden las posibilidades imaginarias de las historias que se cuentan ampliando los límites. No hay una apuesta que se diferencia para oponerse a las potencialidades del testimonio, como indicaba Sarlo, sino que se produce un suplemento que reordena los elementos aportados por el testimonio liberándolo de algunas de sus regulaciones más restrictivas. Por ende, tampoco se esconden o difuminan las marcas testimoniales, como denunciaba Longoni en el corpus de novelas sobre las supuestas traiciones a los compañeros de lucha política; por el contrario, esas señales de identidad se muestran. La perspectiva de White se acerca en su formulación, pero en lugar de ganar las fuerzas figurativas de la ficción para la escritura de la historia, en nuestra hipótesis el corpus de novelas de los hijos aprovecha las marcas autobiográficas y testimoniales para la

ficción. Resultan, de este modo, textos ambiguos donde hay una tensión que rompe esta dicotomía e inaugura textualidades complejas que combinan diversas tramas y en las que la subjetividad se vuelve múltiple, explorando todos los sentidos de las posiciones del haber sido víctimas, testigos, protagonistas inconsultos y herederos de una historia que pugna por ser transmitida y reelaborada. Pero en esta reelaboración, la lógica de la ficción no es una mera herramienta figurativa más, sino el camino que transforma al que escribe en el momento de inscribirse y, a la vez, transfiere el relato de una historia filial que contiene las claves de una mutación política extrema, que para narrarse necesariamente articula y tensiona lo íntimo con lo público, en una apuesta donde los elementos ficcionales reconfiguran marcas genéricas diversas y proyectan otro escenario.

2.4. A modo de síntesis

Las diferentes conceptualizaciones en torno a la autonomía del arte permiten delinear las preguntas que se proyectan bajo las circunstancias históricas actuales. Se parte de la teoría de Theodor Adorno, que afirma la autonomía como la condición de posibilidad del arte auténtico, para continuar luego con el recorrido dialéctico realizado por Peter Bürger, según el cual la noción de autonomía se ve superada por la aparición de las vanguardias históricas.

Las posiciones teóricas que proponen un escenario postautónomo surgen con el siglo XXI. Uno de estos planteos es el de Josefina Ludmer que, en lugar de concebir la esfera artística como ámbito autónomo, propone reconocer el *continuum* entre lo íntimo y lo público y la indiferenciación entre realidad y ficción por parte de la imaginación pública; presenta así el régimen de “realidadficción”. Ludmer define la imaginación pública como un universo ambivalente, sin afueras, producido por el trabajo colectivo de fabricación de realidad. En esta misma línea, Leonor Arfuch indaga acerca del juego que se produce en la

actualidad en la frontera de los espacios ordenados y canónicos, realizando su aporte en relación con los aspectos ligados a la subjetividad y los géneros biográficos: existen prácticas de escritura que transgreden y mezclan géneros, al punto de tornarse en inclasificables. Salir del paraguas de la autonomía literaria y/o artística abre la puerta para múltiples conexiones entre arte, medios y realidad social: se trata de un planteo postautónomo del arte, que destaca la potencia de lo estético para crear esfera pública allí donde las fronteras, la indiferencia o la incomunicación de los medios naturalizan formas de vida intolerables u ominosas.

Por otra parte, desde la historiografía vinculada a la teoría literaria, surgen dos posiciones que coinciden en establecer un campo de relaciones recíprocas entre los textos literarios y el arte en general y los textos históricos. Uno de estos enfoques es el de Dominick LaCapra, quien —si bien reconoce algunos matices relacionados a la capacidad de la literatura de aportar sensibilidad y emoción a la experiencia—, extiende a las estructuras narrativas los mismos protocolos de validez de las aseveraciones de verdad históricas. La segunda posición está representada por Hayden White, quien deconstruye la naturalización de la propia idea de “historia” como solamente una de las formas posibles y legitimadas de acceso al pasado. La literatura, en esta concepción, en lugar de ser vista como lo otro de la historia, proporciona modelos válidos porque permite hipotetizar y extender los límites de lo posible incluyendo motivaciones, sentimientos y causas que dan sentido a los hechos.

White y LaCapra enfocan también el problema de la voz media desde perspectivas opuestas. Mientras White propicia el uso de la voz media para representar el Holocausto y la modernidad en general, LaCapra objeta en el uso de la voz media la falta de distinción de las voces y las responsabilidades.

A su vez, en el debate acerca del testimonio y su relación con la literatura ficcional, encontramos la posición de Beatriz Sarlo, quien reconoce la validez del testimonio, pero siempre dentro de la vigilancia epistemológica de la Historia. Los textos literarios de ficción se rescatan como válidos en la medida en que pongan en escena una distancia extrañada respecto de los hechos narrados o conocidos a través del testimonio.

Otra visión que distingue los pactos de lectura del testimonio y de los textos de ficción es la de Ana Longoni, quien cuestiona el supuesto amparo en una autonomía literaria que prescindiera de cualquier posición ética, coincidiendo con LaCapra; la solución propuesta pasa por marcar una diferencia taxativa entre testimonio y ficción, como proclamaba Sarlo: esta vez, para proteger la validez del testimonio.

El enfoque de Hayden White, por su parte, invierte la óptica, dado que —al recurrir al concepto de lo real como una de las formas de lo posible, presente en la *Poética* de Aristóteles— ya no se mantienen las distinciones entre ficción y realidad o ficción y testimonio: discursivamente ambos términos se construyen como narración, a través de diversas figuras y tropos.

Por último, consideramos la perspectiva de Leonor Arfuch, que apunta a una reconfiguración de la subjetividad contemporánea que se caracteriza por la *historicidad*, la *simultaneidad* y la *multiplicidad*, atravesando los límites de la autobiografía hasta la autoficción (donde se desdibujan las fronteras entre lo real y lo ficticio), del diario íntimo al blog y la novela blog (que torna patente lo intersubjetivo al incorporar la vinculación con los lectores), y, en muchos casos, a textos que fusionan o yuxtaponen lo que tiene valor documental con lo íntimo, categorías otrora enfrentadas. La ficción no es “lo otro” del testimonio: lo incluye para jugar con algunas de sus marcas dentro de lógicas hipotéticas que extienden las posibilidades imaginarias de las historias que se cuentan. Se produce un

suplemento que reordena los elementos aportados por el testimonio, liberándolo de algunas de sus regulaciones más restrictivas. No se esconden o difuminan las marcas testimoniales. La perspectiva de White se acerca en su formulación, pero en lugar de ganar las fuerzas figurativas de la ficción para la escritura de la historia, en nuestra hipótesis el corpus de novelas de los hijos aprovecha las marcas autobiográficas y testimoniales para la ficción.

Capítulo 3: El testimonio en la encrucijada del espejo

...estoy persuadido de que ninguna experiencia humana carece de sentido ni es indigna de análisis, y de que, por el contrario, hay valores fundamentales, aunque no siempre positivos, que se pueden deducir de este mundo particular del que estamos hablando. Querría hacer considerar de qué manera el Lager ha sido, también y notoriamente, una gigantesca experiencia biológica y social.

Primo Levi, *Si esto es un hombre*, 95.

Indagar en las formas de concebir el testimonio en relación con las experiencias traumáticas de los campos de concentración resulta pertinente, porque es uno de los discursos privilegiados de la memoria y porque sus interrogantes y cuestionamientos atañen, ya sea como vecindad o diferencia, a los textos de ficción. En efecto, la relación con el referente, los modos de pensar las huellas de la experiencia en relación con la enunciación, las diversas configuraciones subjetivas, las formas de mutua interpelación entre el testimonio y el discurso teórico y los aspectos ético-políticos colocan el problema del testimonio como un capítulo insoslayable.

Los caracteres específicos del discurso testimonial que merecen destacarse son: 1. se trata de una prueba judicial y una fuente histórica que codifica, en una primera instancia, hechos que los poderes estatales implicados tienden a borrar; es decir que el testimonio se convierte en una prueba tanto en sede judicial como en un documento para los historiadores que elaboran en segundo grado el relato de la historia; 2. presenta también resonancias sociales y culturales que se evidencian en otras posibilidades de entramado: en textos literarios ficcionales que incorporan concretamente fragmentos testimoniales o los presuponen a modo de intertexto o telón de fondo, así como en textos ensayísticos y

teóricos que analizan, interpretan, se legitiman o polemizan con los testimonios. Entonces, esta relación entre un discurso que en primera instancia trama, elabora y construye discursivamente aspectos de una experiencia vivida se complejiza y se potencia a través de la posibilidad de reelaboración por parte de otros discursos sociales que de hecho incorporan, interpretan y valoran con diversas cargas axiológicas ese testimonio inicial, que puede aparecer en momentos cercanos a lo acontecido o con décadas de distancia (en este punto puede haber condiciones sociohistóricas favorables al testimonio; por ejemplo, cuando se implementan políticas reparadoras con respecto al pasado traumático acompañadas por cambios sociales que mejoran la predisposición a escuchar lo que tiene para decir).

Por lo tanto, las diversas formas que garantizan el estatuto de verdad de la palabra testimonial están plenamente comprometidas, a la vez que socialmente se juega algo del orden de la legitimidad del testimonio pronunciado o escrito por un testigo que otrora ha sido un sobreviviente de los hechos que se relatan. La relación entre la subjetividad cuyos contornos se dibujan en la voz que habla o escribe (sujeto de la enunciación) y la víctima que fue (sujeto del enunciado) ha sido pensada y valorada de diversas maneras. Del mismo modo que la manera en que se cuentan los hechos, es decir, el estilo que adopta el relato que se va configurando y que —nunca mejor dicho— va tomando forma: numerosos autores coinciden en señalar que los testigos se hallan ante la difícil situación de narrar hechos increíbles, que desafían la lógica, los valores previsibles, tanto morales como los pertenecientes a cánones discursivos y estéticos vigentes; de ahí que este exceso problematice aún más los modos de elaboración que presenta cualquier experiencia que se construye discursivamente para ser compartida. Las posiciones en pugna establecen o cuestionan las formas de articular tanto *quién* enuncia el testimonio, *qué* se cuenta y *cómo*

se lo hace; su relación con la verdad, así como la valoración en relación con otros discursos sociales.

La posición más tradicional considera al testimonio una contribución cuyo principal objetivo es dar a conocer el evento en cuestión, por eso sería valorado por el tipo de información factual que proporciona sobre ese evento. Por lo tanto, el testimonio estaría atado a las nociones de autenticidad y referencialidad, ya que tendría la capacidad de ponernos en contacto con los hechos crudos de la existencia; quienes sostienen esta posición se oponen a considerar cualquier aspecto retórico o estilístico respecto del cómo narrar. Según la posición ya trabajada de Hayden White, esta pretensión se asienta en el antifiguralismo que recorre la línea que va de Hobbes, Locke, Descartes, Kant y Comte, hasta Russell y el primer Wittgenstein, y que afirma una concepción de verdad asentada en premisas lógicas y conceptuales, así como en la preeminencia de la función referencial asociada con cierta idea de literalidad capaz de transparentar y comunicar los hechos. Tal como afirma White:

Esta tradición adopta la forma de un ataque hacia el lenguaje figurativo como siendo quien inherentemente confunde el significado y la referencia, hacia la retórica como la antítesis de la filosofía y la razón, y hacia la expresión poética como el relleno del mito y la falsa ilusión de satisfacción del deseo (White, "Realismo figural...", 2010: 187).

Del mismo modo en que la posición tradicional suelda y naturaliza el vínculo entre el estilo literal o antifigurativo con la función referencial, se construye un pacto enunciativo que tiende a fusionar al sujeto de la enunciación (testigo sobreviviente) con el sujeto del enunciado (víctima que ha padecido los hechos que testimonia) en una correspondencia que muchas veces no reconoce las diferencias temporales ni la distancia ontológica y vital que

enfrentan esas dos subjetividades que jurídicamente responden —sin duda— a la misma identidad. Algunos autores¹ señalan que para esta concepción el andamiaje de la enunciación del testimonio se correspondería con el pacto autobiográfico en la versión de Philippe Lejeune, quien establece que a través de ese contrato de lectura, el lector acepta la identidad entre el autor, el narrador y el protagonista, así como la veracidad de lo relatado; este contrato estaría sellado por la firma del autor como paratexto del libro. La veracidad de lo relatado y su legitimidad se colocan en primer plano, al ser los autores supervivientes de los campos. La experiencia límite operaría como garantía extratextual de la palabra, que para esta concepción coincide de manera plena y transparente con los hechos.

Esta posición que le exige al testimonio cierta omnipotencia imaginaria, forjada en clave de ajuste entre lenguaje y hechos narrados, no reconoce diferencias o singularidades que bien permitirían ponderar la complejidad y riqueza del género, así como valorar su dimensión ética. A modo de ejemplo, resulta pertinente mencionar algunas constantes que producen desajustes en relación con esta primera concepción del testimonio y que aparecerán desarrolladas a lo largo de los debates de este capítulo.

En primer lugar, los testimonios se caracterizan por la fragmentariedad, la abundancia de recortes y percepciones que responden, por un lado, al normal funcionamiento de la memoria. Por otro lado, las condiciones de tabicamiento, tortura y esclavitud de los prisioneros hacen que los testigos posean una información bastante

¹ Javier Sánchez Zapatero, en su libro *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*, realiza un relevamiento de la literatura testimonial sobre los campos de concentración y establece que la vertiente tradicional del testimonio es la más frecuente para aquellos que tienen una relación más inmediata respecto de los hechos sufridos y se oponen al uso de toda retórica e inventiva. Es uno de los autores que desplaza la concepción del pacto autobiográfico de Lejeune para pensar esta primera aproximación de los hechos. Con la proliferación de relatos testimoniales que tornan estos temas conocidos, aparece otra vertiente del testimonio que utiliza deliberadamente estrategias de ficcionalización e invención (110-135).

fragmentaria y parcializada respecto del plan global de exterminio y persecución que se maneja desde los documentos secretos del Estado y que ese testigo puede reconstruir *a posteriori* una vez recuperada su libertad y sumando el relato de su experiencia al de otros sobrevivientes. Sin embargo, esa mirada necesariamente incompleta y sesgada testimonia mucho mejor las condiciones de vida y degradación humanas dentro de un campo de concentración que la supuesta totalidad a la que el testimonio debería referir, marca que revela que el punto de vista y la perspectiva de esa situación extrema aportan una dimensión subjetiva que forma parte de “la crudeza de los hechos”.

En cuanto a la subjetividad, hay un complejo entramado que excede el cerrado pacto autobiográfico antes descrito, ya que el sobreviviente representa un caso excepcional que se compromete a testimoniar por los que no están y a referirse a situaciones extremas en las que no hubo posibilidad de mediación simbólica, por lo tanto, hay un relato que resulta mucho más valioso que el relato pleno, porque testimonia sobre un vacío que sustrajo en ese momento al sobreviviente de su condición humana. En consecuencia, en el momento de testimoniar ese sujeto es otro que gracias a la posibilidad de compartir públicamente el relato del superviviente que ha sido, comienza a elaborar la verdad de lo ocurrido en su condición de víctima para dejar de serlo, en virtud de ese testimonio transformador. Jorge Jinkis, desde una mirada psicoanalítica, valora el relato de la experiencia traumática en toda su complejidad, incluso cuando ese discurso testimonia el hecho de quedarse mudo, de que las palabras no alcancen o el haber estado ausente del propio cuerpo en experiencias tan límite como la tortura:

Se podría proseguir con los accidentes posibles de la memoria. Pero acá subrayo que el testimonio en primera persona, *convocado como necesario por la destrucción de pruebas y archivos*, no es un relato sin control; que sus agujeros, sus grietas, las faltas de

concordancia, etc., *son modos de recordar*, y que no es necesario recurrir a ninguna reducción psicologista para que ese relato nos ofrezca las pruebas de la subjetividad comprometida en las relaciones entre enunciación y enunciado (“El testigo en cuestión”, 2009: 90).

La concepción dominante que impone el peso veritativo de los hechos referenciales se proyecta desde la tradición lógico-conceptual hacia el testimonio, sin tener en cuenta las singularidades de un discurso que reconstruye las huellas y el sentido de una situación extrema. Incluso los propios testigos que en su escritura ponen en práctica una multiplicidad de estrategias enunciativas y retóricas, muchas veces adscriben a esta posición tributaria de la transparencia para validar su relato frente a la amenaza de posturas negacionistas o revisionistas o también como alternativa estilística frente a la indecibilidad de una experiencia límite². Jinkis advierte que el discurso del testigo debe luchar para

² Dominick LaCapra destaca que uno de los factores que impulsó el reciente interés por los testimonios tiene que ver con la amenaza planteada por el negacionismo y los intereses que representa. Esta amenaza realza la importancia de los textos, frente a la edad avanzada de los sobrevivientes con memoria directa sobre los acontecimientos. En efecto, figuras como Robert Faurisson son capaces de llegar al extremo de la negación de los excesos del pasado, porque se vuelcan a un neopositivismo hiperbólico, en su exigencia de verificación de la mera existencia de las cámaras de gas, o al exagerado relativismo para afirmar la naturaleza en última instancia ficticia y subjetiva de todo relato y todo esquema interpretativo, para poner en duda la verdad y gravedad del genocidio nazi. Frente a esta amenaza, LaCapra plantea diversas formas de establecer en los textos reivindicaciones de verdad. Véanse: “Historia y memoria a la sombra del Holocausto”, en: *Historia y memoria después de Auschwitz* y *Escribir la historia, escribir el trauma*. Con respecto a la exigencia de un estilo “transparente” y despojado como moral del testimonio, Hayden White contrasta la pretensión de Primo Levi de escribir de un modo claro y científico eludiendo cualquier exceso retórico y de la práctica escrituraria efectivamente llevada a cabo en sus textos plagados de efectos literarios y poéticos que según White los hace más convincentes y “reales” todavía. White es contundente en relación con este contraste: “Es una cuestión de interés teórico que cuando Levi habla como teórico de la literatura del Holocausto, aparece como una víctima de una concepción banal de la poesía, cuya propia práctica como escritor oculta” (“Realismo figur...” 200).

abrirse paso e imponerse a las sospechas de todo tipo, vinculadas en general a la exactitud de lo que relata; cuando lo que habría que comprender es que el testimonio, en ocasiones, no se propone como objetivo primordial reconstruir lo ocurrido, sino que pretende hacer públicos los hechos en primera persona. Pero para que la verdad del testimonio pueda tener lugar, exige “una acción social compartida, que exista un marco simbólico que configure el espacio que espera y conceda un lugar a esa palabra. Sin ese consentimiento de estructura, lo que se llama ‘verdad’ no tiene posibilidades” (Jinkis, 2011: 109). Este autor reconoce tres razones por las cuales hay resistencias a escuchar el testimonio: 1. el testigo es quien ha sobrevivido al exterminio físico y al exterminio de la palabra y su testimonio da cuenta de esas pérdidas; 2. su discurso también da cuenta de la eliminación de las palabras que puedan nombrar lo sucedido; 3. además, el testimonio pone límites al hecho de que se pueda decir cualquier cosa. Por eso, cuando se le pide al testimonio exactitud o la recuperación de la experiencia, se lo está condenando de antemano y eso dice mucho más acerca del estado de fractura de la trama social que del testimonio en sí mismo. Estas consideraciones apuntan a repensar una concepción de verdad que no reduzca todo enunciado a un ajuste lógico-conceptual y considere las configuraciones subjetivas y enunciativas que se tejen en el testimonio.

Examinaremos, al menos, dos aproximaciones que suspenden estos acoples para revelar otros aspectos del testimonio: *la posición de Hayden White* revisará el *qué* y el *cómo* del testimonio en la versión tradicional, puesto que enriquece el enfoque sobre la función referencial considerando también las funciones emotiva y poética para llegar a la conclusión de que no sólo hay una verdad lógico-conceptual, sino una verdad figurativa implicada en el relato de los hechos. *La posición de Giorgio Agamben*, que pondremos en diálogo con la de Beatriz Sarlo, revisará el *quién* del testimonio, el estatuto del testigo,

encarando en toda su complejidad las condiciones de posibilidad en torno a la transmisión de la experiencia concentracionaria.

3.1. Referencia y poética, dos planos fundantes del testimonio

La posición de Hayden White extiende al terreno del testimonio algunos de los postulados postestructurales desarrollados en el capítulo 2 acerca del discurso histórico: la historia ha quedado presa de la matriz realista decimonónica reduciendo sus tramas narrativas a lo referencial y dejando de lado los aspectos figurativos y poéticos. Estos aspectos se siguieron desarrollando de manera integrada, innovadora y experimental en la literatura de los grandes escritores modernistas (Joyce, Proust, Woolf, entre otros) quienes básicamente consideraron que el lenguaje no tenía una función instrumental de referir o “reflejar” el mundo exterior, sino que el lenguaje formaba parte de esa misma realidad a configurarse en la escritura. Así, White se interesa por destacar aquellos factores de las novelas modernistas que cuestionan los presupuestos del realismo literario adoptados por el discurso histórico decimonónico: 1. la disolución del punto de vista externo a la novela consecuente con la desaparición del narrador de hechos objetivos y la aparición del reflejo en la conciencia de los personajes; 2. el predominio de un tono de duda y cuestionamiento en la interpretación que el narrador ofrece de los eventos descritos de manera objetiva; 3. el empleo del fluir de la conciencia y el monólogo interior, modalidades que borran la impresión de una realidad objetiva que el autor conoce a fondo; 4. nuevas técnicas para representar la experiencia del tiempo, como por ejemplo la ocasión casual que desata los procesos de conciencia, así como el borrado de la distinción entre tiempo “externo” e “interno”; y la representación de “sucesos” no como “episodios sucesivos de un relato”, sino como ocurrencias azarosas. Incluso, toma los postulados de un autor canónico como Auerbach

para afirmar que la literatura modernista no se desentiende de la realidad, sino que la interroga y la piensa bajo un nuevo paradigma que permitiría configurar mejor los acontecimientos más propios y singulares del siglo XX como el Holocausto:

No caben dudas de que el modernismo era inmanente al realismo clásico, así como el nazismo y la solución final eran inmanentes a las estructuras y prácticas de la nación-estado decimonónica y las relaciones sociales de producción de las cuales ambos fueron una expresión política. Así mirado, sin embargo, el modernismo aparece menos como un rechazo del proyecto realista y una negación de la historia que como una anticipación de una nueva forma de realidad histórica, una realidad que incluía entre sus aspectos presuntamente inimaginables, impensables e inefables, el fenómeno del hitlerismo, la solución final, la guerra total, la polución nuclear, la hambruna, y el suicidio ecológico; una honda sensación de incapacidad de explicar —por no decir controlar— todo eso por parte de nuestras ciencias; y una creciente conciencia de la incapacidad de describirlo como corresponde por nuestros tradicionales modos de representación (White, “El entramado histórico y el problema de la verdad”, 2007: 89).

Estas premisas pasan del discurso histórico a la literatura testimonial, ya que para White, incluso en aportes tan emblemáticos como el de Primo Levi, la novedad o lo más relevante no está dado por la información veraz que sus libros proporcionan, sino por la forma en que tropos, figuras y personificaciones convierten dicho relato en artístico, trascendiendo así la distinción entre verdad y realidad. Para White no hay conflicto entre el contenido de verdad de la experiencia contada o el “realismo” que presenta y las tramas y figuras retóricas elegidas, porque no hay incoherencia entre la función referencial y las funciones expresiva y poética. Se logra, de este modo, una coherencia que no es solamente lógica, sino

fundamentalmente imaginativa en relación con el discurso tropológico, lo cual implica ampliar el concepto de verdad de lo conceptual a lo figurativo:

La coherencia (del discurso de Levi) no es del orden de la consistencia lógica solamente, sino también del orden de la consistencia imaginativa —lo “tropológico” del discurso imaginario también. Ésta es la razón por la que, aunque Levi esté escribiendo acerca de acontecimientos reales que tuvieron lugar en un tiempo real y en un lugar real en su propio pasado reciente, tiene tan poco sentido preguntar qué es verdadero y qué es falso del *Guernica* de Picasso (White, “Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica”, 2010: 171-2).

En la posición de White, el *cómo* del discurso —géneros, formas y tropos— funda el *qué* y ambas facetas son inescindibles, no hay un objeto previo al tipo de figuración discursiva que lo produce, aunque lo que se narre se refiera a hechos que efectivamente ocurrieron. En *Si esto es un hombre* Levi analiza la poética descripción invernal y el uso del modelo dantesco del viaje al infierno para describir el viaje en tren a Auschwitz como distintas modulaciones literarias y cambios de registros, modos y tonos que no se rigen por la representación realista de tipo literal u objetiva. Dichos cambios se realizan con el objetivo de lograr efectos literarios o poéticos que tienen el objetivo de *producir el referente* de una manera más vívida que cualquier otro tipo de registro impersonal de los hechos. Así, White concluye diciendo que:

El libro de Levi —*Si esto es un hombre*—, generalmente conocido como un clásico del testimonio del Holocausto, deriva su poder como testimonio, menos de su registro científico y positivista de los ‘hechos’ de Auschwitz, que de su declaración en palabras poéticas sobre *qué se sentía* al haber soportado tales ‘hechos’ (“Realismo figural en la literatura testimonial”, 2010: 200).

En este sentido, el escritor y testigo Jorge Semprún reivindica plenamente el uso de artificios literarios con el objeto de potenciar el valor reflexivo del testimonio y activar la comprensión y la construcción de sentido acerca de lo ocurrido:

Contar bien significa: de manera que se sea escuchado. No lo conseguiremos sin algo de artificio. ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte! (...) ¿Cómo contar una historia poco creíble, cómo suscitar la imaginación de lo inimaginable si no es elaborando, trabajando un poco la realidad, poniéndola en perspectiva? ¡Pues con un poco de artificio! (...) Me imagino que habrá testimonios (...) y documentos (...) y los historiadores harán obras muy eruditas. Todo se dirá, todo constará en ellas... Todo será verdad...salvo la verdad esencial, aquella que jamás ninguna reconstrucción histórica podrá alcanzar, por perfecta y omnicomprendiva que sea (...). El otro tipo de comprensión, la verdad esencial de la experiencia, no es transmisible... O mejor dicho, sólo lo es mediante la escritura literaria (2002: 140-141).

Testimonio y escritura literaria no se oponen, sino que solidariamente se interpelan para legitimar un concepto de verdad que incluye y también excede la verdad figurativa que postulaba White³. Hay un resto del concepto de verdad que brilla por su ausencia: aparece

³ La posición de White es muy ilustrativa como crítica a la noción ingenua y tradicional de objetividad. Si bien en sus últimos artículos —que hemos citado— se guarda de mencionar que lo referencial se conjuga con lo figurativo, se le ha cuestionado en términos históricos la borradura de toda idea de verdad ligada con probar hechos que históricamente han sucedido, debate que se torna más que interesante en relación con cómo responder a las posturas negacionistas que se amparan en argumentos constructivistas. Algunas aristas de este debate serán abordadas en el capítulo siguiente, pero podemos adelantar que toda verdad se construye discursivamente, aunque el discurso no abarca todos los aspectos de la verdad. Al respecto, véanse: las respuestas de Carlo Ginzburg, “Sólo un testigo”, y de Martin Jay, “Sobre tramas, testigos y juicios” en el volumen de Saul Friedlander y el ya citado ensayo de Jinkis.

en los silencios y en las fallas del discurso (como marcaba Jinkis) y persiste en la escritura y en la irreductibilidad del cuerpo.

3.2. El debate sobre la valoración del testimonio

En la cultura memorialística contemporánea puede rastrearse un debate que coloca en el centro dos cuestiones cruciales en relación al testimonio: 1. cómo pensar el problema de la *configuración subjetiva del testigo* y la *legitimidad* de su relato sin recurrir a un concepto de identidad metafísico, y 2. cómo pensar el vínculo entre el *relato testimonial* y la *experiencia* de ese sobreviviente devenido en testigo.

Para abordar ambas cuestiones pondremos en diálogo dos posiciones teóricas que comparten como antecedente la lectura benjaminiana de la declinación de la experiencia, pero se diferencian en la dimensión filosófica, la valoración y el estatuto enunciativo pensado para el testimonio. Estos aportes corresponden al libro *Tiempo pasado* de Beatriz Sarlo, quien interviene desde la crítica argentina habiendo leído previamente *Lo que queda de Auschwitz* de Giorgio Agamben, el representante de la otra posición teórica, filósofo que interpretó el fenómeno de Auschwitz en términos biopolíticos, en la estela de Foucault y Benjamin. Desde nuestra lectura, Sarlo no considera en todos sus términos los postulados filosóficos de Agamben; por eso no seguiremos un orden cronológico en los aportes, sino que la prioridad será la línea de argumentación teórica que cada uno sostiene vinculada a los dos ejes propuestos, que podemos resumir en el dueto compuesto por las nociones de *subjetividad* y *experiencia* en el testimonio.

La posición de Sarlo cuestiona como tendencia actual dominante el regreso al pasado que implicaría una captura del presente sin hacerle lugar a una “historia crítica”. Analiza la transformación del testimonio en un ícono de la verdad o en el recurso más

importante para la reconstrucción del pasado y dispara sobre la ilusión de inmediatez de un sujeto pleno que se expresa, sobre todo, en primera persona, y cuyas palabras pueden, efectivamente, transmitir o referir una experiencia, en este caso, límite, como la de la tortura o la supervivencia en los campos de concentración. Culturalmente se habría impuesto un “giro subjetivo” a través del cual “la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (Sarlo, 22). Señala, entonces, las limitaciones teóricas de esta confianza en un tipo de discurso que sostiene la ilusión referencial sin someterse a las reglas de otros discursos que reconstruyen e interpretan lo acontecido pero con cierta vigilancia epistemológica, como el discurso histórico.

3.1.1. La subjetividad en cuestión

El eje teórico que critica Sarlo para la enunciación del testimonio radica en que los enunciados no pueden efectivamente referir algo del orden de los acontecimientos y tener *per se* valor de verdad. Hasta aquí, podemos asimilar esta crítica a una posición cercana a la de Hayden White, sólo que el crítico norteamericano se proponía cuestionar la ilusión referencial y, a la vez, ampliar los aspectos estéticos y discursivos imprescindibles para garantizar la verdad conceptual y figurativa del relato, como así también para reconocer la validez del testimonio en tanto género literario capaz de configurar las relaciones entre el presente y el pasado reciente.

En cambio, la autora argentina interpreta la crítica a la ilusión referencial como impugnación *a priori* de la validez del testimonio en tanto discurso de amplia vigencia y circulación social: los relatos testimoniales continúan siendo válidos cuando aparecen

formateados, disciplinados y convertidos en pruebas frente a un estrado judicial; pero en tanto palabra que cobra importancia social y mediática se convertiría en un discurso que se pretende omnipotente, pleno y abarcador de la experiencia⁴. Sarlo traza un recorrido inapelable por la tradición de estudios autobiográficos y autores postestructuralistas como Paul de Man y Derrida para desmontar la estructura especular entre el yo referencial y el yo textual que aparece en los testimonios:

Frente a la idea de que existe un género estable, sostenido por el contrato entre autor y lector, de Man niega la idea misma de género autobiográfico. Lo que las llamadas 'autobiografías' producen es 'la ilusión de una vida como referencia' y, en consecuencia, la ilusión de que existe algo así como un sujeto unificado en el tiempo. No hay sujeto exterior al texto que pueda sostener esta ficción de unidad experiencial y temporal (Sarlo, 2005: 38).

Si se siguen estos postulados, puede afirmarse que la construcción de la subjetividad en el discurso no es menos ficcional en la autobiografía que en la ficción literaria: efectivamente, los cuestionamientos a la ontología del sujeto horadan cualquier supuesta conexión extratextual.

Buena parte del análisis y de la argumentación en *Tiempo pasado* se basa en la distinción tajante entre los testimonios que narran sus experiencias en primera persona y aquellos otros que, en tercera persona, se distancian de la vivencia personal para reflexionar y analizar lo ocurrido. Así, el uso de la tercera persona salva algunos exponentes del género

⁴ Más adelante veremos que los modos de enunciación de numerosos testimonios son complejos, plurales y no se arrojan para sí esta pretensión de omnipotencia y plenitud de sentido. Habría que pensar si el efecto de lectura que motiva la posición de Sarlo se debe más a la profusión y acumulación de testimonios que a la configuración enunciativa que concretamente presentan.

testimonial⁵ que a partir del abandono del punto de vista personal y de la narración aportan a la comprensión y explicación de lo ocurrido más que al recuerdo. El uso de las personas articula una serie de antinomias que *opone recordar a entender, narrar a reflexionar y explicar* y, por ende, el testimonio queda escindido de otros textos que responden a las regulaciones de las ciencias sociales como la sociología o la historia. La posición de Sarlo contrapone el testimonio, como género de la memoria, a la investigación histórica; cuando en realidad hay que plantear las complejidades interpretativas que el testimonio le presenta a la historia frente a otras fuentes documentales de más larga tradición, en lugar de generar una oposición excluyente, ya que como bien señala Jinkis: “el documento es un producto social que no tiene privilegios respecto del testimonio en primera persona” (80).

Martin Jay destaca que “no hay contenido histórico sin mediaciones lingüísticas ni totalmente desprovisto de sentido” (“Sobre tramas...”, 2007: 159), en efecto, los sucesos y hechos que los historiadores reconstruyen con posterioridad están moldeados por un cierto sentido narrativo para aquellos que los inician o los padecen. LaCapra plantea un movimiento sumamente interesante acerca de la relación transferencial del investigador respecto de los hechos traumáticos: por un lado, advierte acerca de los peligros de revivir el trauma o de un pasaje al acto que se podría dar en caso de una identificación excesiva con el discurso de las víctimas; por otro, reivindica una relación de empatía del investigador o historiador respecto del testimonio como una fuerza que contrarresta la victimización y

⁵ Los dos textos que Sarlo coloca como excepciones dentro del género testimonial porque la experiencia personal está difuminada o subordinada al análisis y la explicación son el de Pilar Calveiro. *Poder y desaparición; los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 1998 y el de Emilio de Ípola. “La bamba”, *Ideología y discurso populista*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1983.

permite acceder a la elaboración del trauma (2005: 187-220). Así, concibe la memoria secundaria como resultado de un trabajo crítico con la memoria primaria, ya sea a cargo de la persona que pasó por las experiencias relevantes o por parte de un analista o testigo secundario como el historiador:

En cualquier caso, la elaboración de una memoria secundaria exacta y críticamente probada sobre la base de la memoria primaria y otras evidencias es la tarea específica del historiador, que va más allá pero que por cierto incluye ser un escucha atento o un testigo secundario del testimonio de los testigos (“Historia y memoria...”, 2009: 35).

Para LaCapra, historia y memoria mantienen una relación suplementaria que es la base para una interacción mutuamente cuestionadora o para un intercambio dialéctico que nunca alcanza la clausura definitiva. En estas posiciones, la distancia crítica y analítica del discurso histórico no escinde el testimonio como lo otro de la historia, ni prescinde de una fuente sumamente importante en situaciones en las que los archivos históricos han sido destruidos o sólo puede presuponerse su existencia a partir de los datos aportados por los testimonios⁶.

Volviendo a los valores que adquieren el uso de la primera o la tercera persona, una crítica que podría hacerse a la posición de Sarlo es que si se continúa en toda su

⁶ Con respecto a la escisión entre testimonio e historia en el libro de Sarlo, pueden consultarse puntualmente dos textos: el de Jorge Jinkis, “El testigo en cuestión”, donde pondera la revisión hecha desde el terreno de la crítica literaria y las ciencias sociales para confrontar los matices de la primera persona, pero critica la condena del testimonio de antemano, sin darle un lugar para hacerse oír y el forzamiento de un tipo de distancia impuesta desde la regulación de las ciencias sociales, antes de pensar el tipo de diferencia que establece la enunciación del testimonio, despolitizando así el testimonio desde una mirada anacrónica. El segundo es el de Fabián Wirske, “Políticas de la memoria: Sarlo, González, Gusmán” que realiza una crítica ideológica y política acerca de esta escisión.

radicalidad la crítica postestructuralista, no tendría mayor sentido trazar una línea divisoria tan tajante entre el uso de la primera y la tercera persona en el género testimonial, en principio, porque en muchos casos la primera persona adopta la tercera o el rostro de la impersonalidad y, en última instancia, porque ambas personas serían parte de las formas enunciativas que constituyen los procesos de subjetivación en relación con la experiencia, es decir, las diversas máscaras que conforman al sujeto en el momento de pronunciarse sin pensar por eso que detrás haya un rostro o una existencia que sucesivamente las sostenga⁷.

En este mismo sentido, Daniel Link, apoyándose en Agamben, toma en cuenta este aspecto:

No se trata de dejarse anonadar por el subjetivismo (después de todo, una mera ilusión del discurso) ni de levantar las armas contra él, refugiándose en no sé qué distancia hipotética de la tercera persona (después de todo, otra ilusión del discurso). De lo que se trata es de

⁷ En el artículo “Mujeres que narran. Autobiografía y memorias traumáticas” que forma parte del último libro, ya citado, Leonor Arfuch realiza un interesante análisis que relaciona la forma de construir la subjetividad de acuerdo con cada género y analiza como complementarios dos textos que presentan estrategias de subjetivación diferentes y formas diversas de combinar el género testimonio con otros géneros. Toma el libro de Pilar Calveiro. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina* (2006), analizado por Sarlo, y lo contrapone al libro de Munú Actis, Cristina Aldini, Liliana Gardella, Miriam Lewin y Elisa Tokar. *Ese Infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA* (2006), para mostrar que la tercera persona es coherente con el género tesis y en términos de género femenino lo que se espera es generalmente la autobiografía o la exposición de la intimidad, con lo cual el testimonio integrado al género tesis conquista un nuevo territorio discursivo. En el otro polo, no opuesto, sino complementario, se encuentra el testimonio integrado a la conversación entre las cinco sobrevivientes que elaboran la intimidad extrema de la supervivencia en los campos en clave femenina y la hacen pública bajo la elaboración plural de la conversación. Ambas formas de configurar la subjetividad no se autoexcluyen ni invalidan la opuesta: “A su modo, las narrativas que hemos analizado también intentan brindar un cobijo al testimonio: el de la teoría y la reflexión crítica, es el caso de Calveiro; el de la convivialidad de la conversación, en el de las cinco autoras. Ambos casos se apartan de la fórmula más corriente de la voz testimonial —el relato singular y autorreferencial de las vicisitudes— y en tanto amplían el espacio de lo decible, asumen nuevos desafíos en su enunciación: el deslinde a la tercera persona en un discurso académico que deja afuera la propia subjetividad; la asunción de una posición polifónica que multiplica las subjetividades” (2013: 102).

leer las lagunas, el no-lugar de la articulación en la que el testimonio tiene lugar” (Link, 128).

Del mismo modo que con el enfrentamiento entre la primera y tercera persona, puede ponerse en duda la división antinómica entre narrar y analizar o explicar que lleva a la oposición fundante en este tema entre recordar y entender. En la mayor parte de los testimonios, incluso en los que rescata Sarlo, si bien predomina el análisis o la explicación, difícilmente esta elaboración pueda deslindarse del proceso del recuerdo que textualmente entraña de manera implícita una narración o la apelación al relato de la experiencia. Hay relaciones de continuidad, de ida y vuelta entre narración y explicación, donde la apelación al recuerdo da comienzo al razonamiento que da cuenta de las posibles causas de los hechos; otras veces el recuerdo de un detalle concreto matiza o ilustra una generalización que podría quedar sin anclaje o bajo una pretensión demasiado abstracta y totalizante⁸.

A modo de ejemplo, en el apartado en que Pilar Calveiro analiza la lógica de los campos de concentración argentinos, repasa diversos aspectos en los que la separación esquizofrénica y la combinación de elementos contrarios le dan forma a un tipo de racionalidad fraccionada y contradictoria muy funcional a los objetivos del poder concentracionario. Para comprender esa lógica no del todo coherente resulta fundamental la ilustración con ejemplos a través de anécdotas, breves relatos y datos que reunidos ponen de manifiesto la articulación oculta entre lo legal y lo ilegal, los campos de concentración y la sociedad, evidenciando la racionalidad perversa del poder militar:

⁸ En sus textos teóricos clásicos, Hayden White postula que la narración que organiza una secuencia de eventos no se separa de la explicación de los mismos; narración y explicación no son operaciones escindidas del discurso histórico, puesto que en la construcción de una trama hay ya una forma de dar significación; la narración misma es de por sí un modo de comprensión (*El contenido de la forma*, 1992: 183-7).

Los intentos de reparación que realizaban los torturadores sobre sus propias víctimas, y la extraña convivencia de la crueldad con la clemencia, sin solución de continuidad, aparecen en muchísimos testimonios, en una suerte de mosaico “enloquecido”; “lo normal eran las categorías demenciales” diría Geuna. Un mismo hombre podía hacer matar a decenas de prisioneros y compadecerse de otro. Los responsables de decenas de muertes, casi siempre, ‘salvaron’ a alguien. El capitán Acosta, después de exhibir frente a los prisioneros el cadáver acribillado de Maggio, seleccionó a un grupo y lo obligó a cenar con él como si nada hubiera ocurrido. El comandante Quijano, que amaba a los animales, después de secuestrar a Geuna y participar en el asesinato de su esposo le dijo que ya se había encargado de colocar al gato y al perro, así que se quedara tranquila por los animales. ¿Actos de reparación? Bondad y maldad, superpuestas y separadas, sin posibilidad de una mínima congruencia.

Rupturas brutales entre el discurso y la práctica o entre dos momentos del discurso o de la práctica, es indiferente, nos muestran a oficiales de inteligencia que afirman con convicción que “el fin no justifica los medios” (Escuela de Mecánica); torturadores y asesinos que reprochan la utilización de palabras soeces a los secuestrados (La Perla); torturadores que se niegan a violar el secreto del voto (Cuerpo I de Ejército); militares que desean “Feliz Navidad” y brindan con los prisioneros (Escuela de Mecánica). Todos estos elementos coexistiendo sin contradicción aparente, en una atmósfera de locura, que resulta increíble, que “enloquece”. Blanca Buda, militante del Partido Intransigente, hace un relato desopilante. Dice que después de las torturas comenzó un interrogatorio más tranquilo: “— ¿Estás completamente segura de que no sabés por quién votó tu gente? — Señor, no puedo decirle por quién votaron ellos, pero —acoté— ¿quiere que le diga por quién voté yo? Saltaron dos o tres al mismo tiempo. No supe si me tomaban el pelo o si los atacaba una reacción ‘legalista’ cuando los oí gritar indignados: —¡No, eso no! ¡El voto es secreto! Al principio no entendí. Cuando mi confundido cerebro captó el verdadero sentido de la frase

no pude contenerme y lancé una carcajada... Me torturaron bestialmente pretendiendo saber los íntimos detalles de mi vida, la filiación política de mis vecinos, cuántas ollas populares habíamos impulsado, la capacidad organizativa de los partidos políticos de la localidad y ahora salían con que el voto era secreto” (Calveiro, 1998: 84-85).

Resulta difícil escindir narración de explicación, quizás la excepcionalidad de este texto esté dada no sólo por un análisis sociológico profundo del modo de funcionamiento de los campos de concentración argentinos resuelto en el género tesis y luego ensayo, sino también por la articulación del testimonio, la sistematización de fuentes documentales diversas y la reflexión teórica. La clave no está tanto en la escisión o en la compartimentación del saber procedente de la experiencia y el saber teórico, sino, por el contrario, en las conexiones y articulaciones entre zonas discursivas y regulaciones disciplinares que no siempre se iluminan mutuamente como en este caso.

3.2.2. El concepto de experiencia benjaminiana en el ojo del debate

El cuestionamiento del giro subjetivo que —según la crítica de Sarlo— ha entronizado a la primera persona en los usos culturales e ideológicos del testimonio se basa también en una lectura de Benjamin que hace foco en la declinación de la experiencia. Lo primero que retoma Sarlo del clásico ensayo sobre el narrador⁹ es el quiebre producido por la Primera Guerra Mundial que tornó en inasimilables los horrores vividos, razón por la cual los soldados regresaban mudos del frente de batalla: entonces, en este primer movimiento crítico, el quiebre de la experiencia provoca la imposibilidad de un relato sobre lo ocurrido

⁹ Las consideraciones de la autora se refieren a: Benjamin, Walter. “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov”. *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.

y por ende, una interrupción en la cadena de transmisión de la experiencia. En segundo lugar, Sarlo pone énfasis en que la melancolía benjaminiana se debe a que la caída de la experiencia habría acontecido mucho antes del *shock* de la Gran Guerra: en efecto, en los albores de la modernidad, el narrador que imprimía sus huellas en el relato, que le daba vida a través de su gesto y su voz frente a un auditorio presente, empieza a perder centralidad frente al avance de la novela, que establece una cierta distancia y cuando no, cierta ironía respecto de lo narrado. Sarlo subraya que en el momento en que el relato se separa del cuerpo del narrador, la experiencia pierde su sentido y refuerza la idea utópica benjaminiana, ubicada en el pasado, respecto de la posibilidad de transmisión de la experiencia por parte de un narrador que se convierte en testigo de la vivencia y puede transmitirla con plenitud de sentido a un auditorio que escucha sin distancia ni ironía. El desacople entre el cuerpo del narrador, el relato, la experiencia y la posibilidad de transmisión a los destinatarios o a generaciones que no vivieron experiencias que constituyen un quiebre violento, arroja como tesis concluyente la incoherencia teórica de que el testimonio pueda transmitir o legar algo de lo vivido:

Si se sigue a Benjamin, resulta contradictorio en términos teóricos y equivocado en términos críticos afirmar la posibilidad del relato de la experiencia en la modernidad y, especialmente, en las épocas posteriores al shock de la gran guerra. ¿Si esta desgarró la trama de la experiencia y discurso, qué desgarramientos no produjo el Holocausto y, después, los crímenes masivos del siglo XX, el Gulag, las guerras de limpieza racial, el terrorismo de estado? (Sarlo, 2005: 33)

Una segunda objeción hecha por Sarlo advierte sobre el vínculo entre la caída de la experiencia y la benjaminiana hipótesis redentora del pasado que interpela al presente a

través de la memoria. Para Sarlo, hay una aporía que clausura la posibilidad de la redención en el presente a través de la memoria: por un lado, la disolución de la experiencia y la caída del relato anulan la posibilidad de articular una experiencia en la Modernidad; por otro, la crítica al historicismo es encarada a través de la redención del pasado que vuelve a instalar una subjetividad impedida de articular esa nueva experiencia en el presente:

Esta aporía no se resuelve, porque las condiciones de redención de la experiencia pasada están en ruinas. El pensamiento de Benjamin se mueve entre un extremo y su opuesto, reconociendo por un lado, las imposibilidades y, por el otro, el mandato de un acto mesiánico de redención. Podría decirse que las aporías de la relación entre historia y memoria se esbozan ya casi completamente en estos textos (Sarlo, 2005: 35).

El agotamiento de la experiencia en la Modernidad clausura también, para Sarlo, la apelación a la memoria y al pasado.

Otras lecturas¹⁰ sobre el corpus benjaminiano, sin soslayar la melancolía por la pérdida de la experiencia, enfocan, sin embargo, este problema de manera polisémica: aparece una poderosa vertiente sobre el concepto de experiencia benjaminiano en los artículos de juventud, opuesta a la experiencia kantiana subordinada a las categorías del entendimiento y reducida a un experimento científico determinado y controlado. Benjamin rescata otros ámbitos de la experiencia que habían quedado relegados frente a la hipótesis científicista de los neokantianos: ya se trate de la experiencia creativa, mística o política, todas estarán ligadas a su concepción adánica del lenguaje, en la que no hay una relación utilitaria, exterior o comunicativa respecto de las cosas, sino que el nombre entraña algo de

¹⁰ Resulta fundamental el texto de Jay, Martin. "El lamento por la crisis de la experiencia. Benjamin y Adorno". *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires, Paidós, 2009. 365-417.

la creación del mundo. Desde esta perspectiva, el lenguaje no resulta exterior a la experiencia, sino que ella se constituye *en ese medium* lingüístico sin contornos, donde la regla es la autoinmersión y la superación de la escisión entre el sujeto y el objeto, propia de la ciencia y del lenguaje entendido como medio de comunicación¹¹.

Estos impulsos teológicos de su primera obra encuentran en el surrealismo un modelo para combinar los elementos materialistas ligados al marxismo. En el artículo “El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea”, el concepto de iluminación profana de inspiración materialista y antropológica remite a la experiencia de las drogas, al sueño, al *flâneur* que se pierde en la ciudad, son experiencias basadas en la autoinmersión, donde el yo forma parte de ese *medium* y accede a una nueva experiencia, del mismo modo que ocurría con la concepción de lenguaje. En efecto, el tipo de imágenes surrealistas se oponen a la comparación contemplativa, son imágenes que tienden a la acción; de ahí que en el concepto de iluminación profana haya también una teoría del conocimiento y un programa de acción estético-político.

En los últimos textos junto con la crisis de la experiencia, se va imponiendo una concepción temporal capaz de trasladar las huellas de los acontecimientos del pasado a los recuerdos del presente, preservando una relación alegórica y no causal entre el pasado y el presente o el futuro potencial. Esta propuesta redentora puede ser leída para la época en clave revolucionaria, lo que subsiste como propuesta teórica es el cuestionamiento del tiempo lineal y sucesivo de la historia positivista y un “hacer saltar el *continuum* de la

¹¹ Esta interpretación también se ha hecho en torno al texto benjaminiano “Experiencia y pobreza” (1933), la experiencia se entiende como un acto de discurso y no como vivencia previa al acto de alocución, por eso la experiencia encuentra su sentido en el lenguaje tal y como Benjamin lo concebía como *medium*, a diferencia de otras concepciones que tratan de contrastar la verdad de los enunciados a posteriori de los hechos empíricos. Véase: Link, Daniel: “Qué sé yo. Testimonio, experiencia y subjetividad”, 2009: 123.

historia” que tiene que ver con una impronta política que suspende el tiempo sucesivo, funda otro tiempo y hace historia. La aporía señalada por Sarlo cuestiona la posibilidad de que una nueva experiencia pueda constituirse a través del trabajo de la memoria, pero no tiene en cuenta que el énfasis está puesto en la interrupción de la sucesividad histórica y en una intervención política a través del montaje temporal¹².

Para acceder a la posición de Giorgio Agamben, podemos remitirnos a su temprano ensayo sobre la destrucción de la experiencia¹³, escrito veinticinco años antes que sus textos

¹² Georges Didi-Huberman ha considerado en todo su potencial la conexión entre el uso del montaje en la obra de Benjamin y su concepción del tiempo basado en una tendencia anacrónica que conecta fragmentos del pasado irrumpiendo en el presente: “Montaje y anacronía caracterizan bien el *gestus* filosófico de Benjamin en su totalidad. No cabe oponer un Benjamin ‘modernista’ que practica el montaje en sus textos como Raoul Hausmann hacía en sus imágenes, y un Benjamin ‘pasatista’ que busca orígenes y supervivencias en el drama barroco como Aby Warburg lo hacía en la pintura renacentista. El valor asombroso de la mirada de Benjamin sobre la historicidad en general sería el mantenerse constantemente en el umbral del presente, a fin de ‘liberar el instante presente del ciclo destructor de la repetición y sacar de la discontinuidad de los tiempos la oportunidades de un cambio’, como bien resumió Guy Petitdemange. Teológicamente hablando —ya que Benjamin también manejaba este lenguaje—, esto significa que no hay redención futura sin la exégesis de los textos más antiguos, no hay mesianismo posible sin pensamiento, sin repensar las fundaciones. Psicológicamente hablando, significa que no hay deseo sin trabajo de la memoria, no hay futuro sin reconfiguración del pasado. Políticamente hablando, esto significa que no hay fuerza revolucionaria sin remontajes de los lugares genealógicos, sin rupturas y retejer de los vínculos de filiación, sin reexposiciones de toda la historia anterior. He aquí por qué el elemento más ‘vanguardista’, en Benjamin, nunca existe sin el anacronismo de junción con algo como una ‘arqueología’. Con la condición, claro está, de no reducir la modernidad a un puro y simple olvido de la historia. Con la condición de no reducir la arqueología a un puro y simple amor por los escombros. ‘La doctrina de los escombros producidos por la época, escribe Benjamin en 1930, debe completarse con una doctrina del proceso de desmontaje que es tarea del crítico’. (Didi-Huberman, 2008: 156-7).

¹³ El ensayo “Infancia e historia” fue publicado en 1978 y vincula la concepción de historicidad como disrupción muy afín a la óptica benjaminiana con la teoría de la enunciación de Benveniste surgida en esos años. Véase: Agamben, Giorgio. “Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia”. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001: 5-91.

sobre Auschwitz y los campos de concentración, donde profundiza la tesis de Benjamin acerca del agotamiento de la experiencia sin necesidad de focalizarse en la catástrofe, sino en la alienación que produce la vida cotidiana en cualquier gran ciudad¹⁴. Agamben historiza en clave filosófica la pérdida del concepto de experiencia tradicional cuyo último exponente fue Montaigne, a expensas del nacimiento de la ciencia moderna: la experiencia tradicional tenía como fin conducir al hombre a la madurez y a una anticipación de la muerte, era algo finito que se podía hacer y se podía tener. Pero la experiencia ligada a la ciencia se vuelve infinita, nunca alcanza su madurez, se trata de algo que es posible hacer pero no tener. Esta pérdida de la experiencia es entonces una expropiación que está implícita en el proyecto de la ciencia moderna, que redujo la multiplicidad de la experiencia a un experimento controlado y repetible. Por eso, Agamben encuentra en los modelos literarios de la Modernidad algunas claves: desde Baudelaire en adelante, la poesía no se funda en una experiencia, sino en su carencia: lo nuevo no es la búsqueda de la experiencia, sino la suspensión. Con Proust esto se radicaliza, por cuanto se ponen en duda las condiciones kantianas de la experiencia como el tiempo y el espacio, tampoco hay sujeto ni objeto, sino un singular materialismo, una infinita deriva entre objetos y sensaciones: rechazo y negación de la experiencia en toda la línea.

¹⁴ “Pues la jornada del hombre contemporáneo ya casi no contiene nada que todavía pueda traducirse en experiencia: ni la lectura del diario, tan rica en noticias que lo contemplan desde una insalvable lejanía, ni los minutos pasados al volante de un auto en un embotellamiento; tampoco el viaje a los infiernos en los trenes del subterráneo, ni la manifestación que de improviso bloquea la calle, ni la niebla de los gases lacrimógenos que se disipa lentamente entre los edificios del centro, ni siquiera los breves disparos de un revólver retumbando en alguna parte; tampoco la cola frente a las ventanillas de una oficina o la visita al país de Jauja del supermercado, ni los momentos eternos de muda promiscuidad con desconocidos en el ascensor o en el ómnibus. El hombre moderno vuelve a la noche a su casa extenuado por un farrago de acontecimientos – divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros– sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia.” (Agamben, *Infancia e historia*: 8)

Hasta aquí, la lectura de Agamben, en cuanto a la experiencia, coincide con el diagnóstico de Sarlo, pero se diferencia en que, sin reponer una metafísica de la plenitud de la experiencia ni del sujeto, piensa justamente la relación entre experiencia y lenguaje desde la carencia, es decir, se pregunta qué implica que haya un momento de experiencia muda, que exista la infancia, un estadio en el que carecemos de habla y por ende, en un momento determinado debemos acceder a la lengua. Agamben discute con la tradición filosófica que va de Kant a Husserl el hecho de que no hay un sujeto trascendental preexistente al lenguaje; así, recalca en Benveniste para advertir que el sujeto se funda en el acto de enunciación, en la entrada en el discurso, gracias a los deícticos. De este modo, infancia y lenguaje se remiten en sus mutuos orígenes: el lenguaje es constitutivo de lo humano, no hay algo humano previo al lenguaje y este punto no puede ser historizado porque es historizante, funda por sí mismo la posibilidad de que exista algo llamado "Historia". Como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico: que el hombre no sea desde siempre hablante constituye la experiencia. El lenguaje es el lugar donde la experiencia debe volverse verdad y la verdad no se define como un estado de cosas o como una adecuación entre objeto y lenguaje porque infancia, verdad y lenguaje se limitan y se constituyen mutuamente en una relación original e histórico-trascendental. Agamben ve algo fundamental en la escisión entre lengua y discurso: el hombre no está desde siempre en la lengua, debe entrar en ella y constituirse en sujeto en el discurso a partir de decir "yo". La infancia escinde e introduce la discontinuidad entre lengua y discurso y en esa discontinuidad encuentra su fundamento la historicidad del ser humano. Por eso, Agamben piensa la historia no como un progreso continuo de la humanidad hablante a lo largo del tiempo lineal, sino como intervalo y discontinuidad. En el modo en que vincula lenguaje e historia recupera la huella benjaminiana: en lugar de la perspectiva

edénica del lenguaje, Agamben ilumina el punto a la vez trascendental e histórico que es autofundante de lo humano: el pasaje de la infancia (la experiencia muda) a la entrada en el lenguaje, el punto en el que a partir del discurso el sujeto se apropia de la lengua que no le era natural. La infancia, ese momento despojado de lenguaje, es —sin embargo— condición de posibilidad de la Historia. Aquí, al igual que en Benjamin, hay una crítica a la historia lineal, puesto que lo histórico se manifiesta como irrupción y discontinuidad. Por eso, cada vez que algo de lo humano hace historia, vuelve a ese despojo, a esa infancia, a ese vacío de experiencia que es condición de posibilidad de lo histórico.

Para pensar el testimonio, Agamben parte de una imposibilidad lógica —igual que para abordar el problema de la experiencia partía de la ausencia—: en el testimonio hablan dos sujetos: el superviviente que puede hablar pero no tiene la experiencia del testigo integral devenido en *musulmán*¹⁵ y éste último, que tiene mucho para decir pero no puede hablar. Así, el testimonio contiene una laguna dada porque no hay nadie que pueda contar su propia muerte ni el proceso de destrucción que lleva a la fabricación en serie de cadáveres vivientes. Entonces, para Agamben, el testimonio vale no porque cuente, refleje

¹⁵ Es el nombre que se le ha dado en la jerga de los campos de concentración a aquellas personas tan debilitadas y enfermas que se desplazaban como un cadáver ambulante reuniendo sólo algunas funciones vitales. Giorgio Agamben dedica buena parte de su reflexión a la figura del musulmán, quien no está en condiciones de hablar ni de testimoniar, la gran mayoría no ha sobrevivido y son los únicos que han experimentado lo inhumano hasta el final. Como una caracterización por demás contundente, transcribo parte de una cita de Primo Levi que toma el propio Agamben: “Su vida es breve pero su número es desmesurado; son ellos, los *Muselmänner*, los hundidos, el nervio del campo; ellos, la masa anónima, continuamente renovada y siempre idéntica, no hombres que marchan y penan en silencio, apagado en ellos el brillo divino, demasiado vacíos ya para sufrir verdaderamente. Se duda en llamar muerte a su muerte, frente a la cual no albergan temor porque están demasiado cansados para comprenderla. Pueblan mi memoria con su presencia sin rostro, y si pudiera encerrar todo el mal de nuestro tiempo en una imagen, escogería esta imagen que me resulta familiar: un hombre demacrado, con la cabeza inclinada y la espalda encorvada, en cuyos ojos no se puede leer ni rastro de pensamiento (Levi citado por Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, 44).

o coincida con la plenitud de una experiencia (hablante y viviente no coinciden), sino por lo que falta en él. Quien asume la carga de testimoniar por los testigos integrales sabe que se topa con la imposibilidad de testimoniar y esto cambia tanto el valor como la índole enunciativa del testimonio. El testimonio señala un sistema, un lugar donde se produce el nexo entre los procesos de subjetivación y desubjetivación de ambos tipos de testigos: el superviviente que puede hablar pero no tiene qué contar y el testigo integral que, pese a haber padecido la experiencia, no puede hablar ni dar cuenta de la novedad que han producido los campos de concentración: su estado de muerte en vida, la prolongación de la vida biológica sin conciencia, ni dignidad, producto de una indistinción entre la vida y la muerte. Agamben señala que en el testimonio se produce una “intimidad indivisible” entre estas dos posiciones subjetivas que, sin embargo, se hace cargo de lo lacunar, de lo imposible de decir. De esa forma, el testimonio articula una enunciación ética y política al albergar lo inhumano en lo humano, ya que la ambición suprema del biopoder es producir en un cuerpo la separación absoluta del viviente y el hablante, del no hombre y del hombre, puesto que las nuevas tecnologías políticas y científicas ya no persiguen como el viejo poder soberano la máxima de “hacer morir y dejar vivir” ni la más actual de “hacer vivir y dejar morir”, sino que surge una tercera más adaptable y móvil que es “hacer sobrevivir”. Por eso, la posición filosófica de Agamben apuesta por una respuesta ética y una crítica política que discute la indecibilidad de Auschwitz, ya que si se piensa al musulmán como una realidad absolutamente separada del lenguaje y si se cancela ese nexo entre la imposibilidad y la posibilidad de decir que constituye el testimonio, se estaría apoyando la hipótesis de los nazis, al afirmar que los musulmanes no eran parte de lo humano o que Auschwitz era indecible. Nuevamente, el testimonio no garantiza la verdad factual, ya que el superviviente no testimonia acerca de las cámaras de gas, sino que testimonia por el

musulmán: habla sólo a partir de la imposibilidad de hablar. Este testimonio no puede ser negado, porque tiene otro estatuto:

Eso significa que las tesis 'yo testimonio por el musulmán' y 'el musulmán es el testigo integral' no son juicios constatativos ni actos ilocutorios ni enunciados en el sentido de Foucault; articulan más bien una posibilidad de palabra sólo por medio de una imposibilidad y, de este modo, marcan el tener lugar de una lengua como acontecimiento de una subjetividad (*Lo que queda...* 2005: 172).

El modo en que Agamben concluye *Lo que queda de Auschwitz* evidencia este carácter dual del testimonio: al final aparecen las citas de los pocos sobrevivientes que durante un tiempo fueron musulmanes, en todas se confirma la imposibilidad de hablar. acompañada por un vaciamiento de la conciencia y por la pérdida de toda voluntad por sobrevivir:

También yo fui un musulmán, desde 1942 hasta principios de 1943. No era consciente de serlo. Y creo que muchos musulmanes no se daban cuenta de que pertenecían a esta categoría. Pero al dividir a los internados me pusieron en el grupo de los musulmanes. En muchos casos, era el aspecto de los internados lo que decidía que los inscribieran en este grupo... (Jerzy Mostowsky, citado por Agamben, 2005: 175).

Quien no ha sido él mismo durante algún tiempo un musulmán, no puede imaginarse hasta qué punto eran profundas las transformaciones psíquicas que sufría un hombre. Uno se hacía en tal medida indiferente a su propia suerte que ya no se quería nada de nadie y se esperaba en paz la llegada de la muerte. Ya no se tenían fuerzas ni ganas para luchar por la supervivencia cotidiana; nos bastaba con el hoy, uno se contentaba con la ración o con lo que encontraba entre los desperdicios... (Karol Talik citado por Agamben, 2005: 175).

Al recoger la palabra de los ex testigos integrales convertidos en supervivientes que atestiguan dando cuenta de lo que fueron, el texto recorre el camino inverso a la partición biopolítica llevada adelante por el nazismo, ésa es su apuesta ético-política. En este punto es donde la posición de Agamben se diferencia de la de Sarlo: la imposibilidad lógica de testimoniar no clausura el testimonio, sino que dicha laguna es la prueba de la operación biopolítica y en los dichos de los testigos supervivientes y parciales está lo no dicho o imposible de decir en tanto experiencia plena¹⁶. Y también podría agregarse, lo imposible de escuchar, puesto que Agamben señala que se tardó cincuenta años en poder darle lugar y empezar a comprender los testimonios que daban cuenta de la operación biopolítica que implicó la producción en serie de poblaciones enteras reducidas a la condición de musulmanes, de muertos vivos. Esta potencialidad para crear una supervivencia acorde con las necesidades políticas no ha dejado de practicarse en campos de refugiados, en campos de concentración y en las prácticas médicas que regulan el límite entre la vida y la muerte. Seguramente no es cualquier tipo de testimonio el que se hace cargo de la imposibilidad de testimoniar, pero, antes que un agotamiento o una clausura, Agamben señala más bien la necesidad de comprender hasta qué punto hace falta una crítica ética, filosófica y política para poder pensar las formas en que se ha ampliado, profundizado y difundido en nuestros días lo que pasó en Auschwitz¹⁷. De ahí que este tipo de testimonio que participa de una

¹⁶ La posición de Agamben en cuanto al lenguaje, no sólo se vincula con la experiencia límite de Auschwitz, sino que es coherente con la constitución subjetiva en el mismo acto de enunciación que explicaba en "Infancia e historia", el sujeto de la experiencia o de la vivencia se desubjetiva para constituirse en sujeto lingüístico con la entrada al discurso y ahí habla o es hablado por la lengua; siempre habrá desacople entre el sujeto de la vivencia y el "yo" que aparece en el discurso.

¹⁷ En consonancia con esta hipótesis de que la postura de Agamben instala otra vertiente en relación con el testimonio, podemos citar la interpretación de Daniel Link: "La teoría de Agamben, que intenta liberarse de las dicotomías metafísicas del humanismo, hace del testimonio un espacio lacunar en el cual lo que se deja

metasemántica de la enunciación no caduque y no pueda ser archivado, ya que no garantiza la verdad factual de un enunciado guardado en el archivo, sino la particular asociación enunciativa de dos posiciones de sujeto que cifran la asociación de lo humano y lo inhumano en nuestra contemporaneidad.

La posición de Agamben marca otra diferencia: la mencionada asociación de imposibilidades que constituye el testimonio habilita a la poesía o, podríamos extender, a la literatura. Por lo tanto, hay una habilitación que abre un abanico de posibilidades; no se trataría de pensar sólo en términos antinómicos el vínculo con la literatura. Como se especificó en el capítulo 2, el libro de Sarlo termina con la apelación a algunos textos literarios que, a diferencia de la mayoría de los testimonios que la autora critica, tendrían la cualidad de distanciarse e imaginar otras posibilidades frente a la catástrofe. Consideramos que la estrategia de diferenciación es una de las posibilidades ensayadas por los textos literarios, pero no es la única, habrá textos literarios que encuentran la manera de convertirse ellos mismos en novelas-epitafio y de algún modo rearmen ficcionalmente la paradoja de la enunciación demostrada por Agamben, sólo que en clave ficcional¹⁸. Además, se pueden pensar maneras no antinómicas de leer la diferencia de los textos de

leer es una falla colosal, un hueco y una ausencia. El testimonio no está del lado de la verdad, sino del lado de la experiencia. Y la experiencia no es previa al acto de discurso en el que se constituye (la narración), como tampoco puede ser previo el sujeto al proceso mismo de subjetivación y de desobjetivación (ascesis) del que paradójicamente depende. Por eso mismo, la fuerza pedagógica del testimonio no se resuelve en sede judicial, epistemológica o estética, sino en sede ética” (Link, “Qué sé yo. Testimonio, experiencia y subjetividad”, 2009: 126).

¹⁸ La novela de Luis Gusmán, *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002), ficcionaliza la búsqueda de un hijo del lugar donde han sido enterrados los restos de sus padres y la reconstrucción de su historia; el clímax de la novela tiene que ver con el momento de la inscripción de los nombres de los padres en la calera donde yacen dispersos anónimamente sus restos. Todo el texto se convierte en una novela-epitafio, por lo tanto la ficción aparece en una cierta continuidad con la escritura testimonial.

ficción respecto de los testimonios; justamente porque hay un piso de cuestiones aseguradas por el testimonio es que la ficción puede diferir. En otros casos, veremos que hay horizontes que han sido despejados de manera complementaria por los testimonios y las novelas, como si culturalmente los límites de interpretación, imaginación y conocimiento del horror se fueran ensanchando de manera porosa entre los diversos géneros, donde el juego entre las distancias y los regímenes de verdad pudieran explorar diversas dimensiones que cada momento del presente busca y reinventa en relación con el pasado.

3.3. La complejidad de la enunciación testimonial

Así como Agamben lee en el testimonio de Primo Levi esta particular posición frente a la carencia de la experiencia de lo inhumano (al hablar por el musulmán que no puede testimoniar, o al dar cuenta de la vergüenza de presenciar la pérdida de la dignidad, ya no de la vida, sino de la muerte sufrida por otros), podría leerse la complejidad enunciativa de algunos testimonios y ensayos del ámbito nacional teniendo en cuenta distintas estrategias de configuración subjetiva, muchas de las cuales exceden al “yo” e incluso le hacen lugar a la imposibilidad discursiva de testimoniar por los desaparecidos. Antes de analizar el modo en que se constituyen estos dispositivos de subjetividad, a menudo plurales y con múltiples alternativas, conviene reponer algunos hitos que habilitan la emergencia y los vaivenes de la memoria testimonial.

3.3.1. Para una periodización de la memoria testimonial

En el ámbito argentino ha surgido una distinción de dos ciclos del testimonio claramente diferenciados que, a su vez, tienen estrecha relación con las fases de la memoria. Bruno Groppo retoma la teoría de Bronislaw Baczko sobre cómo se forjan los imaginarios sociales

para delinear los ciclos o fases “calientes” y “frías” que atraviesa la memoria de la dictadura militar argentina¹⁹.

En este sentido, el lapso que va desde la inauguración democrática en diciembre de 1983 hasta el final del Juicio a las Juntas Militares en diciembre de 1985 puede reconocerse como un período “caliente” por la irrupción en la escena pública del tema de los desaparecidos, las denuncias de torturas y la represión generalizada, acompañadas por la iniciativa del gobierno alfonsinista de responder a la demanda de justicia de los organismos de Derechos Humanos. Este impulso inicial —dado por los decretos que derivan en los juicios y en la creación de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) — coloca al poder judicial como nuevo actor en la escena política, en contraste con el protagonismo que el poder ejecutivo se había atribuido a lo largo de la historia argentina²⁰. En efecto, la ley no juega sólo un papel esencial en el equilibrio de poderes, sino que también acuña significados culturales y simbólicos. La declaración de los testigos y sobrevivientes insta en los tribunales la verdad ocultada por la historia oficial y posibilita la acusación contra los nueve comandantes que poco tiempo atrás habían sido dueños de la vida y de la muerte en Argentina, al tiempo que, por primera vez, un país

¹⁹ Groppo, Bruno: “Traumatismos de la memoria e imposibilidad de olvido en los países del Cono Sur” en Groppo, Bruno y Flier, Patricia (comps.): *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, La Plata, Eds. Al Margen, 2001: 19-42.

²⁰ La visibilidad de la justicia será un rasgo clave en los primeros veinte años de democracia, en el que se basan los estudios sobre el fenómeno de judicialización de la política y de un nuevo tipo de control social que la ciudadanía ejerce sobre los poderes públicos. Véase en este sentido a Catalina Smulovitz: “Constitución y poder judicial en la nueva democracia argentina. La experiencia de las instituciones” en: Acuña Carlos (ed.): *La Nueva Matriz Política Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1995. Y, de la misma autora, “Judicialización y *accountability* social en Argentina” 2001. Mimeo.

juzga los delitos cometidos por sus propias fuerzas armadas²¹. Este primer ciclo del testimonio se encuentra claramente enmarcado en la escena judicial como molde organizador de los relatos en elementos de una prueba pública. Hugo Vezzetti señala en un artículo titulado “El testimonio en la formación de la memoria social” (2009), que este primer ciclo del testimonio encuentra un límite circunscripto a los crímenes del Terrorismo de Estado y a la situación de las víctimas; la escucha social no admitió que los testigos se exhibieran sobre la razón de sus luchas ni sobre motivos políticos o ideológicos:

Una primera formación de la memoria, que está bien encarnada en las repercusiones del *Nunca más*, recuperaba a las víctimas como tales, incluso destacaba lo que algunos han llamado las hipervíctimas, víctimas en estado puro, que mostraban su costado más inocente: niños y adolescentes, monjas, embarazadas. Esas figuras, despegadas del marco político de las luchas y de la masacre, se acomodaban mejor en el humor colectivo al perfil de víctimas que la sociedad admitía y, en cambio, dejaba fuera a los testigos que buscaban reasumir su pasado como militantes revolucionarios (Vezzetti, 2009: 27).

Paralelamente, el bombardeo mediático convirtió los testimonios que salían a la luz en la exhibición del horror como mercancía, que en vez de interpelar la memoria de una sociedad implicada en la historia, la volvían a convertir en tercero excluido, tal y como había hecho el orden pretoriano con la *teoría de los dos demonios* —al referirse a la Triple A y los movimientos guerrilleros— y tal como se siguió aplicando después al equipararse la

²¹ Según McAdams, desde los ochenta Argentina se ha convertido en el primero de cuatro casos mundiales — los otros serían Bolivia, Guatemala y Sudáfrica— en que un gobierno civil lleva a cabo juicios y sentencias contra un régimen militar saliente por violaciones a los derechos humanos. Para más información, véase James Mc Adams: *Transitional Justice and the Rule of Law in New Democracies*, Notre Dame, University of Notre Dame, 1997.

actuación de dictadura y guerrilla²². En un artículo revelador sobre esta imposibilidad de escucha de este primer ciclo del testimonio, Claudia Feld rastrea el enigmático periplo de las imágenes filmadas del Juicio, que tardaron trece años en ser exhibidas en televisión. Analiza también el modo en que los códigos escénicos del medio transforman la verdad demostrativa del juicio en una exhibición encabalgada en formatos y géneros como el policial o el melodrama, propios de la manipulación mediática que rige la sociedad del espectáculo²³.

El balance descorazonador entre la importancia simbólica del Juicio y la imposibilidad de apropiación del mismo por parte de la sociedad queda esbozado en la siguiente respuesta de Pilar Calveiro a Sandra Lorenzano:

Creo que el juicio a las Juntas fue algo fundamental y siempre hago mucho énfasis en la importancia que tuvo en nuestra sociedad. Fue el modo de hacer innegables los hechos; tuvo que haber un acto de reconocimiento social de esta verdad y tuvo que haber también un acto de reparación social. El Estado reconoció que había sido un crimen de Estado y asumió su responsabilidad. Durante mucho tiempo me quemó la pregunta de por qué si nosotros como sociedad pudimos hacer esto que los otros países de América Latina no pudieron hacer –ni

²² En un libro anterior al artículo citado, Hugo Vezzetti indaga en las razones históricas de por qué pudo implantarse la teoría de los dos demonios y llega a la conclusión de que las condiciones estuvieron dadas mucho antes del Juicio, puesto que surgen de la etapa previa al golpe. Tanto guerrilleros como miembros de la Triple A y represores coincidían en una fe militarista que los alejaba de las bases sociales. A la vez, parte de la sociedad se colocó como espectadora de estos combates, en ocasiones delegando cierta representatividad en secuestros extorsivos producidos por los grupos guerrilleros en apoyo a una huelga, sin asumir los costos de esas acciones. Esa cesura entre la sociedad y los grupos armados posibilitó la imagen de dos demonios, sin que la gente común asumiera su responsabilidad en este proceso. Véase Hugo Vezzetti: “El juicio a las Juntas y ‘los dos demonios’” en *Pasado y presente...* 2002: 121-28.

²³ Claudia Feld: “Memoria colectiva y espacio audiovisual: historia de las imágenes del Juicio a las ex Juntas Militares (1985-1998)”, en: Bruno Groppo y Patricia Flier (comps.): *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, La Plata, Eds. Al Margen, 2001: 103-114.

los chilenos ni los uruguayos pudieron; sus sociedades dijeron no-, por qué, sin embargo, teníamos el nivel de fragmentación y de descomposición política que vive nuestro país. Qué pasaba, por qué ese acto de reparación no había generado una suerte de “sanación”, digamos, aunque fuera en algún nivel. Una de las cosas que probablemente haya ocurrido es que, para muchos sectores, el hecho de realizar los juicios puede haber funcionado, más que como un proceso de toma de responsabilidad, como un proceso de designación de culpables. Como si hubiera habido un borramiento de todas las otras responsabilidades y lo que aparece a cambio es la designación de un culpable²⁴.

La segunda fase o etapa “fría” de la memoria está dada por un lento y creciente proceso de repliegue y limitación de la justicia que culminó en la impunidad de los represores. Es en este lapso cuando se acuña otra de las teorías explicativas que tendió a justificar el genocidio cometido durante el Proceso: en abril de 1986, el Ministerio del Interior dictó instrucciones a los fiscales militares para que desprocesaran a quienes “habían cumplido órdenes”, instaurando *avant la lettre* el principio de “obediencia debida”. La otra explicación proveniente del sector militar era la de los “excesos” cometidos por algunos subordinados “incontrolados” que habían actuado en una guerra “no convencional” o “sucía”. Así, la acción de la justicia debería haberse extendido a los comandantes de zona y a quienes hubieran tenido capacidad operativa directa. Sin embargo, en diciembre de ese año el Congreso sancionaba la Ley de Punto Final, que limitaba a un lapso de dos meses el plazo de presentación de las nuevas causas que sumarían a las ya abiertas y que ascendían a 6000. La rebelión militar de los “carapintadas” en la Semana Santa de 1987 logró la

²⁴ Sandra Lorenzano: “Pilar Calveiro. Legados de la experiencia y la narración”, *Mil palabras —letras y artes en revista—*. número 5, otoño 2003: 73.

sanción de la Ley de Obediencia Debida, que amparó a quienes “hubieran obedecido órdenes de la superioridad” durante la represión. Estas concesiones del debilitado gobierno democrático no sirvieron para aplacar al sector “carapintada” de los militares, que en 1988 encabezó dos rebeliones más en las que pedía la reivindicación de lo hecho por las fuerzas armadas. Los temas de Derechos Humanos habían pasado a un segundo plano ante la severa crisis económica que, tras el brote hiperinflacionario, echó anticipadamente del poder al primer presidente democrático y precipitó al gobierno a Carlos Menem, representante de la implantación del modelo neoliberal que continuó con la política económica de la dictadura. El punto culminante de este retroceso democrático se da sucesivamente en 1989 y 1990 por el Indulto a los excomandantes, a los “carapintadas” y a algunos líderes exguerrilleros bajo pretexto de alcanzar la “reconciliación nacional”. De este modo, quedó definitivamente sin efecto la sanción emanada del Juicio a las Juntas. Durante la primera presidencia menemista, la memoria de los años del Proceso se encriptó en la lucha solitaria de los organismos de Derechos Humanos, que recurrieron a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos por encontrar clausurada la vía nacional de acceso a la justicia. De este modo, consiguieron abrir la brecha de las “Causas por el Derecho a la Verdad” y mostraron el camino hacia la internacionalización de la justicia, que posteriormente se consolidaría como opción a partir del arresto de Pinochet y de las peticiones de extradición de militares argentinos por diversas causas hacia España, Francia, Italia y Alemania²⁵.

²⁵ Para profundizar en las implicaciones de esta vía judicial véase a Patricia Valdéz: “Tiempo óptimo para la memoria”, en Bruno Groppo y Patricia Flier (comps.): *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, La Plata, Eds. Al Margen, 2001: 63-82.

La tercera fase “caliente” o de “eclosión de la memoria” puede rastrearse desde 1995, momento en que una acumulación de acontecimientos de distinta índole redundó en nuevas miradas sobre el pasado reciente. Podría decirse que, así como la memoria necesita anclarse en nombres de calles, monumentos o sitios clave de la ciudad o del territorio nacional, los flujos del recuerdo pueden ser convocados imprevistamente desde el presente por cualquier hecho que despierta resonancias del pasado. Fue lo que ocurrió cuando salió a la luz el testimonio del capitán retirado Adolfo Scilingo²⁶, en el que relataba los pormenores de los “vuelos de la muerte”. El acontecimiento no era tan significativo por la revelación de este método de desaparición de personas, que en la época de los juicios había sido reconstruido por los sobrevivientes de la ESMA, sino por el acto mismo de enunciaci3n por parte de uno de los militares que particip3 en los vuelos. Esta confesi3n voluntaria demostraba que una parte de la verdad hist3rica pod3a hallarse en el imaginario de los represores, en la ideolog3a que los llev3 al totalitarismo mesi3nico y en el sistema burocr3tico que les permiti3 perpetrar, bajo la faz de la rutina, “la banalidad del mal”. Una de las consecuencias oficiales de la confesi3n de Scilingo fue la autocr3tica que el entonces teniente general del ej3rcito, Mart3n Balza²⁷, dirigi3 al pa3s, en la que por primera vez el

²⁶ Horacio Verbitsky: *El vuelo*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta, 1995. Este libro de Verbitsky presenta en su estructura agon3stica el di3logo mantenido por el periodista con el represor. El testimonio roza, incluso, la hipot3tica ficci3n, ya que en la confesi3n de Scilingo, por momentos culpable y en otras ocasiones soberbia; 3ste reconoce que podr3a haber matado a quien conf3a voluntariamente su relato, puesto que el propio Verbitsky hab3a sido militante montonero y escapado de los grupos de tareas que integraba Scilingo. Esta identificaci3n traum3tica refleja el profundo desgarramiento que la dictadura produjo en el tejido de la sociedad argentina, y explica las enormes repercusiones de la publicaci3n del libro. En marzo de 2005 termin3 el juicio contra Scilingo en Madrid y 3ste fue condenado a prisi3n de por vida, con lo cual, de alg3n modo, en un caso singular se cumpli3 el paso de la memoria recuperada a la memoria ejemplar.

²⁷ La recopilaci3n de la misma puede hallarse en In3s Dussel, Silvia Finocchio, Silvia Gojman aut.: *Haciendo memoria en el pa3s del nunca m3s*, Buenos Aires, Eudeba, 1997, p. 143.

jefe del ejército reconoció que, durante la dictadura, esa fuerza había transgredido los principios elementales de la vida civilizada, pidió perdón a los familiares de las víctimas y afirmó —en abierta oposición al criterio de la obediencia debida— que nadie está obligado a cumplir una orden inmoral o apartada de las leyes y reglamentos militares.

También en 1995 aparece públicamente el último de los organismos de Derechos Humanos, Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.), que junto a las Abuelas y a las Madres completa la pieza que faltaba en el entramado familiar que rodea a los desaparecidos. Los Hijos²⁸ son la tercera generación y se han constituido como herederos y depositarios de la memoria familiar y social de sus padres:

Reafirman su derecho a preguntar y hablar públicamente acerca de las historias de sus padres y sus propias historias, reivindicando los ideales —aunque no siempre los métodos— de sus padres, y rechazan categóricamente los decretos de amnistía, perdón y punto final a los militares por inmorales e inconstitucionales. Trabajan por la condena moral de los perpetradores de las desapariciones y muertes de sus padres, contestando a la versión militar de que esos crímenes estarían justificados por la defensa de la ‘seguridad nacional’ propugnada por la infame Doctrina de Seguridad Nacional.²⁹

²⁸ Una de las acciones directas más conocidas que han realizado los H.I.J.O.S. en términos de sanción moral contra los represores es el denominado “escrache”. En el año 2003, la Academia Argentina de Letras incorporó en el *Registro del habla de los Argentinos* esta acepción del término: “m. fig. coloq. Denuncia popular en contra de personas acusadas de violaciones a los derechos humanos o de corrupción, que se realiza mediante actos tales como sentadas, cánticos o pintadas, frente a su domicilio particular o en lugares públicos” (298).

²⁹ Fried, Gabriela: “Memorias que insisten: la intersubjetividad de la memoria y los hijos de detenidos desaparecidos por la Dictadura Militar Argentina (1976-1983)”, en: Groppo, Bruno y Flier, Patricia (comps.) (2001), *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, La Plata, Eds. Al Margen, 2001: 137.

En 1996, al cumplirse el vigésimo aniversario del comienzo de la dictadura, se celebraron innumerables actos, conciertos y homenajes recordatorios. Luis Gusmán señala que recién en 1996, luego de la marcha por los veinte años del golpe, comienzan a aparecer en los recuadros-lápidas publicados en el diario *Página/12* la condición militante de los desaparecidos. Previamente, este autor releva todas las formas de destacar las virtudes morales e intelectuales de los desaparecidos, en respuesta al prejuicio que circuló durante el Proceso difundido en la frase: “Algo habrán hecho”, con que los militares justificaban cualquier atrocidad. La condición de militantes revolucionarios costó mucho que se reconociera, junto con la evaluación de que se trató de una lucha política (Gusmán, “El derecho a la muerte escrita”, 325-356). La progresiva resistencia de los movimientos populares a los efectos de la devastadora crisis económica producto de la aplicación de políticas neoliberales fue un factor que ayudó a rescatar ejemplos de anteriores experiencias de militancia política tomadas de la historia reciente. Es en esta etapa que puede reconocerse un segundo ciclo del testimonio donde se dejó de lado el interés jurídico de la etapa del Juicio a las Juntas, en que los testigos hablaban de las víctimas y por las víctimas, y comenzó una etapa en que los testigos hablan por sí mismos, asumiendo su propia voz.

Vezzetti distingue así las características de este segundo ciclo del testimonio:

Los testimonios de los que hoy se habla, que buscan fundarse en la evidencia de los vivido, en el peso de la primera persona, en una idea de “verdad” sostenida en la fuerza de los vínculos y las convicciones personales (es uno de los temas del último libro de Beatriz Sarlo —se refiere a *Tiempo pasado*—), creo que tienden a prevalecer en un segundo momento de la memoria social; o al menos encuentran mejores condiciones de recepción. (Vezzetti: 2009: 29).

En la oleada de textos y testimonios que aparecieron promediando los noventa hasta la actualidad, aparecen las discusiones, críticas y autocríticas vinculadas a los proyectos de cambio social, al uso de la violencia revolucionaria y al predominio de la lucha armada por sobre la política. Esta etapa de eclosión de la memoria aún no ha terminado; tal vez podría decirse que ha derivado, a partir de las presidencias kirchneristas, en una cuarta etapa en la que el gobierno recobró la iniciativa: derogó las leyes de impunidad, puso en marcha nuevamente los juicios a militares y civiles vinculados a la dictadura —alcanzando, incluso, a responsables de la política económica genocida—, se instalaron diversos Museos de la Memoria a lo largo del país, de los cuales el más emblemático funciona en la ex ESMA. El efecto de reparación simbólica derivado de la aplicación de la ley y la continuidad de los juicios es un factor que habilita una apertura de los textos tanto testimoniales como ficcionales hacia nuevos horizontes de elaboración que habrían sido impensables en las etapas previas. Incluso han surgido testimonios que son fuertemente críticos con la defensa y adopción de la política oficial por parte de muchos de los organismos de DDHH, y ha habido debates que reclaman abiertamente la asunción de responsabilidad por las muertes y atentados causados por exmilitantes de organizaciones guerrilleras³⁰. Aun estas voces que —en algunos casos, peligrosamente—, equiparan el

³⁰ En el año 2004 una entrevista hecha en la revista cordobesa *La Intemperie* a Héctor Jouvé, protagonista y sobreviviente de la guerrilla guevarista contiene el relato del ajusticiamiento de dos de sus compañeros, sospechados de amenazar la seguridad del grupo. El entrevistado se había opuesto sin éxito a estas muertes y el peso de la responsabilidad lo seguía acompañando hasta el presente. Esta entrevista suscitó, en la misma revista, la carta del filósofo y también exmilitante Oscar del Barco, quien clama por la responsabilidad de esas dos muertes y de todas las propiciadas por las ideologías revolucionarias, introduciendo un planteo sobre la ética y la responsabilidad sobre la vida del Otro como valor supremo y límite de toda acción política. Las respuestas y debates compilados han dado lugar a dos volúmenes que superan las setecientas páginas, factor que demuestra la necesidad de elaboración y debate de cuestiones que no llevan a un cierre concluyente, pero

terror estatal y la política genocida con la violencia insurreccional de las organizaciones guerrilleras³¹ pueden alzarse, enriquecer el debate y tener escucha a causa de la acción de los organismos de DDHH y de la profundización de la justicia, que ha despejado los principales obstáculos que impedían nuevas elaboraciones del pasado.

3.3.2. *Dispositivos complejos de enunciación testimonial*

Dentro de los textos que incorporan testimonios que aparecieron promediando los noventa, conviene detenerse en algunos que pueden mostrar que la complejidad de la enunciación testimonial excede el uso dominante de la primera persona. En esta línea se inscriben los ensayos testimoniales de Pilar Calveiro: *Poder y desaparición* (1998) y *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70* (2005), de Miguel Benasayag: *Utopía y libertad. Los derechos humanos: ¿Una ideología?* (escrito en 1986 y publicado en español en 1998) y el ensayo filosófico-literario “El derecho a la muerte escrita” de Luis Gusmán. La elección de estos textos responde a la recurrente reflexión acerca de una enunciación ética y política; quizás por eso se preguntan *cómo se constituye la voz que enuncia*, cuestionan *la función autor individual* y buscan inscribirse en un relato argumentativo que ensaya diversas posiciones de *enunciación en plural* o con formas

que intentan traducir para el presente los legados y cuentas pendientes frente a los valores éticos actuales y, en tal caso, para futuras invenciones de cambio social libres de la repetición de algunos de estos “errores”.

³¹ Un ejemplo reciente es el libro del exmilitante y actual profesor universitario Héctor Ricardo Leis que combina análisis ensayístico y testimonio, titulado: *Un testamento de los años 70. Terrorismo, política y verdad en la Argentina*. Katz editores, Buenos Aires. 2013. En ese texto se hace tan responsable de la catástrofe a los militares y a la acción de la Triple A como a las organizaciones guerrilleras. Luego de un análisis de la presencia atávica de una cultura violenta en la Argentina, se cuestiona que la acción de la justicia sólo haya alcanzado a los militares y no a los responsables de las organizaciones guerrilleras y se propone una nueva política estatal que instaure el perdón y la inscripción de todos los nombres alcanzados por la violencia, como forma de superación del pasado traumático.

diversas de la impersonalidad: en ocasiones es un plural que articula un nosotros con los sujetos presentes o futuros que estén dispuestos a recuperar este legado³².

Los ensayos *Poder y desaparición* de Pilar Calveiro y *Utopía y libertad* de Miguel Benasayag presentan algunos puntos de afinidad: ambos textos han sido escritos por exmilitantes montoneros sobrevivientes de los campos de concentración y articulan la lógica testimonial con la reflexión teórica (la teoría política y la sociología de corte foucaultiano, para el caso de Calveiro y el psicoanálisis y la filosofía, para el caso de Benasayag). La clave de ambos textos es el modo en que la lógica testimonial se combina con la reflexión teórica que culmina en la forma ensayo. La posición dominante en sede académica consagra la legitimidad del discurso de la historia, la teoría política o sociológica por sobre el testimonio o “las escrituras del yo”, puesto que la enunciación subjetiva impediría acceder a la construcción de un saber general o legitimado por las diversas disciplinas. Ambos textos realizan una doble operación: por un lado, integran sólidos desarrollos teóricos con el conocimiento surgido de la experiencia de haber sobrevivido al paso por la ESMA; como demostrábamos en párrafos precedentes, no hay una escisión sino una conexión que se interpela mutuamente. Por otro, tramitan lo excesivo de la experiencia —tanto personal como vicaria, al ser los sobrevivientes que hablan por aquellos que no han podido salir del ámbito concentracionario— no desde una subjetividad plena, sino desde diversas posiciones que articulan momentos de subjetivación y desubjetivación y que dejan entrever la imposibilidad del testimonio pleno e incluso se abren a una impersonalidad

³² Una versión anterior sobre las características de la enunciación de estos ensayos testimoniales ha sido publicada en: Imperatore, Adriana: “El ensayo como debate y transmisión del legado político de los desaparecidos”, en: Maíz, Claudio (comp.) *El ensayo latinoamericano: revisiones, balances y proyecciones de un género fundacional*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 2010, 317-330.

plural que cuestiona los reductos subjetivos, porque estos textos apuestan a un legado para la comprensión de lo ocurrido. Como afirma Martin Jay “a pesar de que la experiencia es algo que debe ser atravesado o sufrido de manera indirecta, puede volverse accesible para otros a través de un relato *post facto*, una suerte de elaboración secundaria en sentido freudiano, que la transforma en una narrativa llena de sentidos” (*Cantos de experiencia* 17). Veamos de qué modo este saber que proviene de la experiencia no se desdeña, sino que se articula y retroalimenta con los saberes disciplinares en un tono ensayístico que no pierde la tensión vivaz que proviene del saber testimonial. Calveiro, en ocasiones, mantiene esta distancia media en una tercera persona que la incluye como una más:

Desde la llegada a la cuadra de La Perla, a los pabellones en Campo de Mayo, a la capucha en la Escuela de Mecánica, a las celdas en el Atlético o como se llamara el depósito correspondiente, el prisionero perdía su nombre, su más elemental pertenencia y se le asignaba un número al que debía responder. Comenzaba el proceso de desaparición de la identidad, cuyo punto final serían los NN (Lila Pastoriza: 348; Pilar Calveiro: 362; Oscar Alfredo González: X51). Los números reemplazaban a los nombres y apellidos, personas vivientes que ya habían desaparecido del mundo de los vivos y ahora desaparecerían desde dentro de sí mismos, en un proceso de “vaciamiento” que pretendía no dejar la menor huella. Cuerpos sin identidad, muertos sin cadáver ni nombre: desaparecidos. Como en el sueño nazi, supresión de la identidad, hombres que se desvanecen en la noche y la niebla. (Calveiro, *Poder y desaparición*, 47).

Otro texto publicado posteriormente, *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, completa el texto sobre los campos de concentración, ya que vincula la existencia de este dispositivo represivo con su objetivo político, que fue la destrucción de los movimientos armados y de cualquier otra forma de resistencia que

vehiculizara un proyecto político de corte nacional y popular. Se trata de un ensayo más interpretativo, por eso el uso de la tercera persona alterna con la primera persona, en tanto exmilitante que arriesga la construcción de sentido de ese acto de memoria, puesto que la responsabilidad política no acaba con el enjuiciamiento a los genocidas, sino que sin caer en la “teoría de los dos demonios”, reconoce que una parte de la reconstrucción del saber y de la atribución de sentido les cabe a los militantes de esa época:

Los sobrevivientes, los militantes, los actores políticos principales de entonces, tienen que retomar la palabra, una palabra crítica que dé cuenta de los sentidos y los sinsentidos de lo actuado. Mientras eso no ocurra, buena parte de la memoria se replegará a los espacios privados y eludirá la dimensión política que le correspondió a aquella práctica. No es la sociedad en general la que tiene que ‘destruir ese poder que tiene la tiranía de mantener prisioneras a sus víctimas y testigos mucho después de desmantelada la prisión’, quitándoles la posibilidad de una voz legítima; son los protagonistas de entonces quienes tienen el deber de ‘pasar’ a los que vienen detrás algo más que los jirones de una historia (Calveiro, *Política y/o violencia* 21-22).

El texto se asume como un ejercicio de memoria interpretativa y crítica, teniendo en cuenta la distancia temporal y los enormes cambios políticos, económicos, sociales y culturales que cavan un abismo entre las concepciones de sujeto y de sentido de los años setenta y los de la primera década del nuevo milenio. Por eso, los juicios y evaluaciones no coinciden ni con la visión personal y privada que en ocasiones se reivindicó desde la óptica de los Derechos Humanos, sin tener en cuenta que la elección de muchos exmilitantes fue una lucha política, ni tampoco cede a una recreación heroica de esos ideales, sino que se recupera una mirada crítica desde el presente dirigida a recuperar la reflexión política para

indagar cómo el miedo instaurado por la feroz represión forjó los límites de lo pensable e imaginable en términos políticos:

El rescate de la militancia política para su 'imitación', la exaltación de vidas 'heroicas' que no están sujetas a crítica realiza otra sustracción: impide el análisis, la valoración de aciertos, de errores, y con ello, la posibilidad de revisar la práctica y actuar en consecuencia. En suma, es otra forma de sustracción de la política.

La memoria, en cambio, puede hurgar por los vericuetos no de una verdad única pero sí de verdades parciales, sucesivas, que reconstruyan los hechos, que los interpreten desde distintos ángulos y que *nos*³³ permitan acabar con las diversas impunidades (Calveiro, *Política y/o violencia...* 18).

La derrota política de la izquierda, en general, y de la izquierda peronista, en particular, precedió a la derrota militar y la hizo posible; allí hay responsabilidades diversas. Por su parte, la causa de la aniquilación no puede buscarse en otro lugar que en el terrorismo de Estado y su institución medular, el campo de concentración, pero la insistencia en lo militar y las dos 'contraofensivas' la sirvieron en el plato que los militares deseaban; allí hay otras responsabilidades. Es importante rastrear cómo contribuyeron en ello las prácticas políticas de las propias organizaciones, no para atenuar la responsabilidad militar, sino para reconocer la otra, la que nos cabe a nosotros, los que fuimos militantes y participamos del desastre, en algunos casos propiciándolo y, en otros, sin ser capaces de evitarlo. ¿O a *nosotros* no nos cabe responsabilidad alguna? (Calveiro, *Política y/o violencia* 186).

³³ Se trata del nosotros inclusivo que incluye a los destinatarios actuales, tanto a los que fueron militantes como a los que no lo fueron o no vivieron esa época.

La primera persona no aparece para reproducir o transmitir la experiencia revolucionaria plena, sino para hacerse responsable en el presente de las acciones del pasado, en todo caso lo que restituye ese “nosotros, los militantes” es el sentido de esa lucha política vista desde la actualidad. Y se asume que es una parcialidad sujeta al análisis y al debate con otras interpretaciones, que es una prueba más del tránsito y la complementariedad entre los usos de la tercera y la primera persona, una forma de hacer ese pasaje o transferencia al presente y al futuro. Hay un resto o un exceso que supera al “yo” tan temido del clásico relato testimonial, dado por la complementariedad entre la tercera persona que generaliza y desubjetiva al “yo”, el “nosotros” inclusivo que interpela a los destinatarios actuales y el “nosotros los antiguos militantes”; todas estas configuraciones subjetivas coexisten sin monopolizar el sentido, demostrando que el saber teórico puede articularse con el saber testimonial en un ensayo de carácter interpretativo y crítico³⁴.

³⁴ Otra posición cercana a los planteos de Hayden White y Giorgio Agamben es la que sostiene la cronista y escritora María Moreno, quien piensa la pluralidad del testimonio desde su misma constitución, además de hacerles lugar a la imaginación y al poder metafórico que en nada cuestionan la autenticidad del discurso testimonial. Otra marca intertextual a destacar son los modelos discursivos previos en los en que se basan los testimonios, si en las figuras retóricas de Primo Levi, estaba presente Dante, en lo relatado por Lila Pastoriza, María Moreno reconoce a Primo Levi: “(en relación con el libro *Tiempo pasado* de Sarlo) Es muy cuestionable todo lo que dice acerca de la idea de testimonio. A veces pensamos lo mismo pero con conclusiones opuestas. Por ejemplo, ella dice que el problema del testimonio es el exceso de imaginación, de subjetividad, y que no tiene sus pruebas más que fuera de él. El testimonio nunca es individual. En los campos como la ESMA ciertos prisioneros ya se comunicaban y construían un relato común. Entonces lo que va al tribunal ya no es *su* historia, ya no es lo que le pasó sin mediaciones: es lo que le pasó desde el trabajo con los otros, el hablar con los otros, planear estrategias con los otros. Otra cosa: no se puede pensar el testimonio sin la mediación. Es decir, sin pensar la transferencia. También diría que no hay testimonio sin la lectura de los precedentes. Cuando Lila Pastoriza me dice que los prisioneros tendían a organizarse en parejas, con otro con el que protegerse y en el que depositar su confianza, no se trata sólo de su experiencia con Pilar Calveiro: es porque leyó esa observación en Primo Levi. Hoy se piensa en el testimonio sin la precariedad de lo

El texto de Miguel Benasayag, por su parte, rompe con todas las clasificaciones: tempranamente, en 1986, critica la reducción de la propuesta política de las organizaciones armadas argentinas y latinoamericanas a la lógica de la fuerza de las armas, pero a la vez, cuestiona ciertos tópicos vigentes en la época sobre la ideología de los Derechos Humanos y el borramiento de cualquier horizonte o proyecto político alternativo. Es decir, que a poco de la recuperación democrática, desde Francia, este texto cuestionaba los dos temas tabúes del momento. En relación con la crítica que Sarlo realizaba, también aquí en el origen se exhibe el testimonio; en algunos capítulos recurre a la narración del episodio de la captura personal para reflexionar filosóficamente sobre la tortura como una violación de la prohibición fundamental por parte del Estado moderno que tiene que ver con tocar el cuerpo de los prisioneros. El hecho de reponer el modo en que se desarrollaba la escena de la tortura echa luz sobre el argumento filosófico de cómo pensar la política de los Derechos Humanos en particular y la relación con las utopías políticas en general; por lo tanto, también aquí la primera persona singular de la experiencia no es obstáculo para elaborar una de las críticas más tempranas a la concepción espectacular de los Derechos Humanos y a una vinculación del pensamiento político con la filosofía de Alain Badiou³⁵. El análisis en

meramente fáctico. Ciertos sobrevivientes de Auschwitz testimoniaron que veían el fuego de las chimeneas de los hornos y esas chimeneas eran ignífugas. Era una metáfora del infierno, ¿por qué eso no sería un testimonio?" (70).

³⁵ Miguel Benasayag basa su análisis en la importancia de la dimensión simbólica en la construcción del poder para no caer en *la lógica de la relación de fuerzas* típica del militarismo. Nota un síntoma psicótico recurrente en casi todos los testimonios de torturas (que revelaría la naturaleza constitutiva del orden totalitario): la escisión entre el torturador y el funcionario del Estado. En efecto, los funcionarios militares en los momentos de la tortura se hacían pasar por integrantes de la Triple A o por otros, pero no por integrantes de las fuerzas armadas. De ahí que todas las campañas humanitarias tendieran a demostrar el vínculo entre el carácter estatal de la represión con la tortura y las acciones ilegales. La coherencia de esta locura se explicaría porque históricamente, a partir de la Modernidad, en la mayor parte de las sociedades, si el Estado toca el

tercera persona de Benasayag alterna a veces con la primera persona del plural para recuperar y socializar la experiencia del cautiverio. En este párrafo se refiere al contacto distante y poco implicado de los representantes de la Cruz Roja Internacional en oposición a otro tipo de militancia por los DDHH:

(...) es casi cómico recordar nuestra alegría al enterarnos que un grupo de Amnesty International escribía, NOS escribía. La 'eficacia' de su gestión podía ser relativa en lo que se refería a nuestras esperanzas de liberación, pero era inmediata y considerable al menos para dos personas: en primer lugar, para el militante que escribía, que hacía saber que no podía soportar esta privación de libertad, y eventualmente, cuando la noticia llegaba, para el prisionero. Este tipo de lucha por los DDHH, no espectacular, es fundamentalmente eficaz por cuanto participa activamente en la creación libre de un proyecto de mundo diferente". (Benasayag, 82).

Conjugando el saber procedente de la experiencia y los saberes teóricos, ambos textos realizan dos críticas fundamentales: *la crítica a la lógica del poder desaparecedor* y *la crítica al militarismo de los movimientos revolucionarios*, reúnen y conectan en un análisis

cuerpo de un prisionero se vuelve ilegítimo, esto no fue siempre así, ya que en etapas premodernas el Estado reivindicaba el derecho de martirizar el cuerpo de los prisioneros y fundaba su legitimidad en otros principios. La violación de la prohibición fundamental que se estaría dando en la tortura tiene que ver con la supresión del orden simbólico, es decir del orden de la cultura o de la ley que regula en un momento y en una sociedad determinados los límites entre los sujetos: "En la relación dual que establece la díada torturado-torturador, ya no hay bambalinas. La tortura es una relación de incorporación del otro, una fusión arcaica que constituye un atentado psicótico contra la base de la civilización humana: es por eso que los 'paramilitares' argentinos se obstinaban en decir que no era el Estado el que torturaba. No es en absoluto necesario ser psicoanalista o filósofo para saber que no hay que violar las prohibiciones constitutivas de una sociedad. Es por eso que los militares argentinos, lejos de ser clarividentes, saben que para existir legítimamente deben negar que violan la prohibición fundamental de nuestra sociedad, que hace imposible el establecimiento de una relación dual entre los representantes del Estado y sus opositores" (Benasayag, 46).

crítico lo que aparecía separado en los ciclos del testimonio: la experiencia de haber sido víctima y la experiencia del militante.

Por último, hay un ensayo que no es testimonial, sino que reflexiona particularmente sobre las escrituras en torno a la muerte y la desaparición, dándole lugar al problema de cómo se inscribe la muerte en la cultura. El texto “El derecho a la muerte escrita” (2005) de Luis Gusmán se pregunta por los efectos de la política de la desaparición de personas y centra su análisis en la conceptualización de la muerte y sus modos de registro histórico-culturales. El hecho de dar sepultura y dejar escritos el lugar y el nombre del muerto ya sea en una lápida, en una esquila o recordatorio en papel, marca la escena en que se inscribe la transmisión generacional, puesto que el ritual de la muerte tiene sentido para los vivos. Esta escena, que culturalmente rubrica la entrada en el mundo de los muertos, es —además de la aniquilación física— la pieza escamoteada por la política genocida. De ahí que Gusmán ubique los recordatorios de los desaparecidos publicados en *Página/12* como textos que forman parte de las escrituras que consignan la muerte. No obstante, estos recordatorios constituyen un tipo de texto incómodo que no se ajusta del todo a ninguno de los modelos que articulan la genealogía de las escrituras para la muerte, por eso valdrá la pena preguntarse por la singularidad de estos textos que no cumplen la función de rubricar la muerte, sino que la rodean a causa de la desaparición forzada.

En principio, así como Benasayag destacaba la importancia del registro simbólico como ese tercer término mediador que constituye la cultura, Gusmán constata que hay rasgos en estos textos que no terminan de simbolizar la muerte, puesto que el registro simbólico no llega a cubrir algo de la escena siniestra de lo real que retorna “en su estructura monótona, repetitiva, estereotipada” y en el uso de un presente que nunca termina de pasar. Por lo tanto, estos recordatorios rehúyen cualquier fórmula de estetización

de la muerte y en ese rechazo es donde Gusmán ubica una política de la memoria, en tanto y en cuanto habría otra forma de inscribir la muerte que reclama y denuncia la desaparición, a diferencia de la estetización proveniente tanto de la tradición de la derecha como de las políticas estatales en tiempos de guerra, que recubren con metáforas heroicas su masacre. Si en la década del '30, Benjamin³⁶ advertía sobre los efectos siniestros de la estetización de la política a manos del nazismo y llamaba, en consecuencia, a politizar el arte, Gusmán, de algún modo, se pregunta por cuál sería una política diferente de los restos. Del mismo modo que Agamben con respecto al testimonio, hay una búsqueda ética y política que permite reflexionar sobre el sentido, en este caso, del genocidio y la desaparición de los restos, así como denunciar la posible continuación de su lógica en la actualidad. Para ilustrar la supervivencia de la lógica de los sectores procesistas, Gusmán cita las políticas editoriales del diario *La Nación*, cuando todavía en 2004 repone el grado militar quitado por la justicia en el recordatorio de un represor muerto, al tiempo que se niega a inscribir la condición de “desaparecida” en un aviso que debería haber ido publicado en la misma sección. Ahí es donde reivindica el “derecho a la muerte escrita” enunciado en los

³⁶ Esta relación entre estética y política enunciada como una ya famosa fórmula de respuesta se encuentra en el siguiente ensayo: Benjamin, Walter (1936), “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989. El libro ya citado de Éric Michaud, *La estética nazi*, profundiza la hipótesis benjaminiana demostrando las operaciones políticas vehiculizadas a través de la estetización. En principio, la figura del Führer legitima su poder con derechos terrenales y divinos al ampararse bajo la figura del genio artístico, en virtud del prestigio de la figura del artista como garante de la memoria nacional; el deslizamiento de la libertad ilimitada —heredada del derecho artístico— hacia la figura del jefe de Estado devenido en dictador no se hizo esperar. Además, la pintura, la escultura y la arquitectura mantenían su carácter conservador y eterno amparados en la legitimidad del arte clásico alemán, de ahí que la visión estética nazi, que por cierto distaba de ser contemplativa, transfiguraba el mundo y los cuerpos para hacerlos familiares según ese ideal clásico y político, eliminando todo lo que fuera extraño. Así, la estética jugaba un doble rol en cuanto legitimación e ideal performativo que llevaba a la práctica un proyecto biopolítico sin precedentes.

recordatorios de *Página/12* y crítica en dos editoriales de la revista *Confines* de 2001, en las posiciones de Nicolás Casullo y Horacio González³⁷, algunos deslizamientos de sentido que comparten, inadvertidamente, el imaginario indiferenciado de los genocidas. Como señala Gusmán, “el discurso oficial de un país tiende siempre a hacer abstracción del horror” (331) y la mención de ideales nobles y compartidos culturalmente puede ser un mecanismo eficaz, similar a la proyección monumental y artística sobre los modelos clásicos implementada por los nazis.

La crítica está dirigida a la estetización de la muerte en que incurrirían los ensayos de Casullo y González al referirse a los desaparecidos y en la asignación de la culpa del genocidio a un concepto de comunidad indiferenciada acerca de los muertos en general. Gusmán sostiene que la diferencia está en el plano de la escritura y la enunciación, como en los recordatorios de *Página/12*, donde la estructura, la enunciación fija y un uso del presente que escapa a los vaivenes temporales, señalan la falta que no alcanza a cubrir el registro simbólico y que puede interpretarse como una diferencia para no confluir con estetizaciones típicas de las políticas genocidas.

Gusmán se pregunta dónde se sitúa la transmisión, si en el enunciado o en la enunciación y, analizando el presente de los recordatorios, responde que se halla en la enunciación. Justamente, como hemos visto, el texto de Pilar Calveiro, elige predominantemente la tercera persona para referirse a su nombre y número de detenida junto al de otros detenidos-desaparecidos. Esta tercera persona fue interpretada de muchas maneras: como elogiosa distancia del relato testimonial que permite la reflexión sobre el

³⁷ Gusmán polemiza con los siguientes textos: González, Horacio “Una imagen filmada de Azucena Villaflor” y Casullo, Nicolás, “Memoria para las muertes en Argentina”, *Pensamiento de los Confines* 9/10, primer semestre de 2001, Buenos Aires, Paidós.

pasado (Beatriz Sarlo, 2005) o, por el contrario, como una tercera persona que está a la altura de las memorias de los otros detenidos mencionados y que forma parte de un plural no cerrado, de un nosotros que incluye la reflexión sin desdeñar la experiencia y el pasaje por el testimonio³⁸. También Benasayag elige un modo de enunciar que recupera un plural en la reflexión de la experiencia concentracionaria, sin descartar el futuro que podría tener un pensamiento que planteara en nuevos términos el cambio social.

Por último, Gusmán afirma que no se puede invocar una “autoría intelectual” en este campo, por eso sobre el final declara: “este trabajo, como tantos otros, fue escrito para que se sepa... para que se sepa, incluido el sonido y la furia que hay en el derecho a la muerte escrita” (“El derecho a la muerte escrita”, 356). El texto de Gusmán tanto como los de Calveiro y Benasayag coinciden en abrir espacios enunciativos diferentes para pensar el legado político de los desaparecidos y, quizás por eso en la transmisión de ese legado no reivindican la función autor en términos individuales o en su propio nombre; antes bien, habilitan una posición plural que reconoce un diálogo actual y futuro.

3.4. A modo de síntesis

El testimonio relacionado a las experiencias traumáticas de los campos de concentración es uno de los discursos privilegiados de la memoria: además de caracterizarse como prueba judicial y fuente histórica, posee resonancias sociales y culturales que permiten diversos entramados. De acuerdo con la posición más tradicional, el testimonio estaría atado a las nociones de autenticidad y referencialidad. Según Hayden White, esta pretensión se asienta

³⁸ Esta interpretación fue esbozada por Ana Longoni, junto a Lila Pastoriza y María Moreno en la presentación del libro *Política y/o violencia*, celebrada en diciembre de 2005 en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

en el antifiguralismo que afirma una concepción de verdad asentada en premisas lógicas y conceptuales, así como en la preeminencia de la función referencial asociada con cierta idea de literalidad capaz de comunicar los hechos. Para este autor, lo relevante no está dado por la veracidad de la información, sino por la forma en que tropos, figuras y personificaciones convierten dicho relato en artístico, trascendiendo así la distinción entre verdad y realidad.

Por otra parte, en la cultura memorialística contemporánea puede rastrearse un debate que coloca en el centro dos cuestiones cruciales sobre el testimonio: las relativas a la *subjetividad* y a la *experiencia*. Para abordarlas, se ponen en diálogo dos posiciones: la de Beatriz Sarlo y la de Giorgio Agamben. La primera señala las limitaciones teóricas de la confianza en el discurso testimonial, que sostiene la ilusión referencial sin someterse a las reglas de otros discursos que también reconstruyen e interpretan lo acontecido pero con cierta vigilancia epistemológica, como el histórico. Giorgio Agamben, por su parte, encuentra algunas claves en los modelos literarios de la modernidad: desde Baudelaire en adelante, la poesía no se funda en una experiencia, sino en su carencia. De igual modo, el testimonio vale no porque cuente, refleje o coincida con la plenitud de una experiencia, sino por lo que falta en él. Y es aquí donde su posición se diferencia de la de Sarlo: la imposibilidad lógica de testimoniar no clausura el testimonio; en los dichos de los testigos supervivientes y parciales está lo no dicho o imposible de decir en tanto experiencia plena.

En el ámbito argentino, se presenta una distinción de los ciclos o fases “calientes” y “frías” que atraviesa la memoria de la dictadura militar argentina. En este sentido, el lapso que va desde la inauguración democrática en diciembre de 1983 hasta el final del Juicio a las Juntas Militares en diciembre de 1985 puede reconocerse como un período “caliente” por la irrupción en la escena pública del tema de los desaparecidos, las denuncias de torturas y la represión generalizada, acompañadas por la iniciativa del gobierno alfonsinista

de responder a la demanda de justicia de los organismos de Derechos Humanos. La segunda fase o etapa “fría” de la memoria está dada por un lento y creciente proceso de repliegue y limitación de la justicia que culminó en la impunidad de los represores, a través de las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida. La tercera fase “caliente” o de “eclosión de la memoria” puede rastrearse desde 1995, momento en que salió a la luz el testimonio del capitán retirado Adolfo Scilingo, en el que relataba los pormenores de los “vuelos de la muerte”. Esta confesión voluntaria demostraba que una parte de la verdad histórica podía hallarse en el imaginario de los represores, en la ideología que los llevó al totalitarismo mesiánico y en el sistema burocrático que les permitió perpetrar, bajo la faz de la rutina, “la banalidad del mal”. Si durante el primero de los ciclos los testigos hablaban de las víctimas y por las víctimas, ahora los testigos hablan por sí mismos, asumiendo su propia voz. Podríamos incluso decir que esta etapa de eclosión de la memoria ha derivado, a partir de las presidencias kirchneristas, en una cuarta etapa en la que el gobierno recobró la iniciativa al derogar las leyes de impunidad, poner en marcha nuevamente los juicios a militares y civiles vinculados a la dictadura e instalar diversos Museos de la Memoria a lo largo del país. El efecto de reparación simbólica habilita una apertura de los textos tanto testimoniales como ficcionales hacia nuevos horizontes de elaboración, impensables en las etapas previas.

Dentro de los textos que incorporan testimonios y que aparecieron promediando los noventa, nos detenemos en algunos que muestran que la enunciación testimonial excede el uso dominante de la primera persona: en esta línea se inscriben los ensayos testimoniales de Pilar Calveiro y de Miguel Benasayag y el ensayo filosófico-literario “El derecho a la muerte escrita” de Luis Gusmán. Los textos de Calveiro y Benasayag realizan una doble operación: por un lado, integran sólidos desarrollos teóricos con el conocimiento surgido de

la experiencia de haber sobrevivido al paso por la ESMA. Por otro, tramitan lo excesivo de la experiencia desde diversas posiciones que articulan momentos de subjetivación y desubjetivación y que dejan entrever la imposibilidad del testimonio pleno e incluso se abren a una impersonalidad plural que cuestiona los reductos subjetivos, porque estos textos apuestan a un legado para la comprensión de lo ocurrido. Por último, el ensayo no testimonial: "El derecho a la muerte escrita" (2005), de Luis Gusmán, centra su análisis en los modos histórico-culturales de registro de la muerte: constata que los recordatorios de los desaparecidos publicados en *Página/12* rehúyen cualquier fórmula de estetización de la muerte y en ese rechazo ubica una política de la memoria. Tanto el texto de Gusmán como los de Calveiro y Benasayag coinciden en abrir espacios enunciativos diferentes para pensar el legado político de los desaparecidos y, quizás por eso en la transmisión de ese legado no reivindicán la función autor en términos individuales o en su propio nombre; antes bien, habilitan una posición plural que reconoce un diálogo actual y futuro.

Capítulo 4: La enunciación del mal

“Para mí y para todos los de la segunda generación después de la guerra, el nacionalsocialismo era una historia del terror o del horror, pero nuestros profesores, o incluso nuestros parientes, aquellas personas que admirábamos y queríamos de alguna manera habían sido parte de este horror porque permitieron que sucediera. El problema que plantea el libro es el problema de mi generación: esas personas que cometieron monstruosidades no necesariamente eran monstruos. Creo que sería mucho más fácil vivir si aquellos que cometen cosas monstruosas tuvieran caras de monstruos. Esto no sólo se puede aplicar a Alemania, me parece que es una experiencia similar a lo que ocurrió en Argentina con la dictadura militar”.

Bernhard Schlink, entrevista de Silvina Frieria: “Cuando uno toma distancia, es más fácil ver los matices”, *Página/12*, 4 de mayo 2005, p. 15.

4.1. Persistencias y rupturas en las novelas de la dictadura

En el ámbito de la literatura argentina que narra el trauma de la última dictadura militar, la crítica registra la persistencia de ese foco de interés y elaboración así como una ruptura en las formas narrativas previas que se produce promediando la década de 1990 con la publicación de la novela *Villa* de Luis Gusmán.

La caracterización de la poética previa puede leerse en un artículo fundacional titulado “Política, ideología y figuración literaria” que fue publicado en 1987 en el libro *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*; allí Beatriz Sarlo establece algunas líneas interpretativas clave que serán retomadas en futuras lecturas sobre un destacado conjunto de novelas producidas durante la dictadura militar, es decir, entre 1976 y 1983. La primera de las hipótesis establece que, durante los años de plomo, la

privatización de la vida social, la censura y clausura en la circulación de los discursos produjeron las condiciones para que se generara una cultura del miedo. No obstante, la pretendida reglamentación y consecuente homogeneización de todos los planos de la vida social ofreció grietas y fisuras que posibilitaron la resistencia a través de discursos y de prácticas¹. La literatura fue uno de esos discursos, por el lugar específico que el arte desempeña en algunas situaciones límite:

Enfrentada con los límites (el sufrimiento exasperado, la muerte), la literatura despliega un discurso significativo para la sociedad, porque, justamente, no hay muchos otros discursos que puedan trabajar como el arte, en un mundo laico y abandonado por los dioses, sobre los límites extremos. En un espacio difícilmente ocupable en los años del proceso, la literatura intentó, más que proporcionar respuestas articuladas y completas, rodear ese núcleo resistente y terrible que podía denominarse lo real (Sarlo, 1987: 35).

La segunda postulación, que se desprende de la anterior, tiene que ver con las estrategias que el discurso literario adopta no sólo para eludir la censura, sino para oponerse al lenguaje autoritario de carácter monolítico, aseverativo y excluyente, que pretendió eliminar la ambigüedad de los sentidos bajo la aparente transparencia absoluta que oculta la opacidad de las operaciones del poder represivo. Por lo tanto, si el poder autoritario monopolizaba el discurso a través de los medios de comunicación y de la publicidad oficial que homologaba en comparaciones banales la dupla país/familia, la literatura adoptaba el

¹ Además del protagonismo que tuvieron los organismos de Derechos Humanos, en el ámbito cultural hubo otros discursos resistentes como las letras de rock nacional ligadas a la cultura juvenil, la publicación de revistas culturales y los grupos de estudio tanto psicoanalíticos, filosóficos y de teoría literaria, que nuclearon a profesores e intelectuales expulsados de la universidad por la política represiva. Para estos aspectos véase: Francine Masiello: "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura". AAVV. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. 1ª edición: Buenos Aires-Madrid: Institute for the Study of Ideologies & Literature-University of Minnesota, 1987: 11-29. Impreso.

camino opuesto: proponía la pluralidad de sentidos, la ambigüedad y la interrogación acerca de los modos de representar lo real. Una de las estrategias será criticar el presente apelando al pasado histórico como la dictadura de Rosas. Novelas paradigmáticas en este sentido serán *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia o *En esta dulce tierra* de Andrés Rivera. Otras estrategias serán apelar a la elipsis, la alusión o la figuración alegórica como en *Nadie nada nunca*, de Juan José Saer, o al discurso del psicoanálisis para representar las voces y el relato cifrado de la represión y el exilio, como en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, de Manuel Puig.

Trabajos críticos posteriores profundizan estas hipótesis y amplían el corpus de novelas analizadas referidas siempre a las producidas durante la dictadura o las publicadas en los primeros años de democracia². Hay un trabajo que explícitamente polemiza con el abordaje de Sarlo en relación con la concepción autónoma reservada para la literatura y los valores ideológicos puestos en juego. Se trata de *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso* de José Javier Maristany³ (1999), y reserva al discurso literario un lugar mucho menos autónomo que el que le otorgaba Sarlo en su ensayo inaugural. Desde la sociocrítica y la teoría bajtiniana, Maristany analiza el modo en que los géneros y los desplazamientos ideológicos atraviesan los discursos sociales, entre los que se encuentra la literatura. De este modo, puede distinguir procedimientos ficcionales en los discursos oficiales o históricos y no sólo en la narrativa. Esto le permite rastrear las alegorías ideológicas del poder como el “relato médico” de la Doctrina de Seguridad

² Jorgelina Corbatta expande el análisis incorporando a autoras como Luisa Valenzuela y Ana María Shúa, así como el cine de Lita Stantic y María Luisa Bemberg. Véase: Corbatta, Jorgelina. *Narrativas de la guerra sucia en Argentina*, Buenos Aires: Corregidor, 1999. Impreso.

³ José Javier Maristany: *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*, Buenos Aires, Biblos, 1999. Impreso.

Nacional, según el cual el tejido social estaba enfermo y había que someterlo a una intervención de cirugía mayor para extirpar los cuerpos extraños que lo atacaban. Su análisis no difiere en las consideraciones y complejidades formales del discurso literario, sino en su valoración ideológica: no todos los textos literarios habrían utilizado estrategias de resistencia o rebelión frente al discurso autoritario, también habría habido textos literarios que, de manera más o menos velada, se habrían adscrito a las fabulaciones del poder. Tal es el caso de *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, de Jorge Asís, y en este punto discrepa con la temprana valoración de Sarlo sobre el mismo texto.

Otro modo de analizar la literatura en una relación de contigüidad y mutua intertextualidad con otras producciones culturales podemos hallarla en *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura* (2001) de Sandra Lorenzano. Analiza dos novelas: *En breve cárcel*, de Sylvia Molloy y *La casa y el viento*, de Héctor Tizón, dos extremos que reúnen la problemática de una literatura menor marcada por el exilio. La primera pone en cuestión los cánones autoritarios a través del tema del amor entre mujeres; la segunda se conecta con la literatura latinoamericana e interroga al autoritarismo dominante desde la región jujeña, replanteando las relaciones con el relato nacional y el universalismo. El concepto de “desterritorialización” atraviesa diversos planos como el cuerpo, el territorio nacional y los textos. A partir de teorías postestructurales como las de Lacan, Deleuze-Guattari, Barthes, Kristeva y la crítica feminista, Lorenzano pone en diálogo distintos textos como consignas coreadas en marchas de Derechos Humanos, canciones del rock nacional, fotos, textos críticos y teóricos. Disuelve, en un análisis riguroso, las fronteras entre los discursos teóricos, sociales y literarios, logrando una reconstrucción del trabajo de escritura y memoria como dos pilares de la resistencia durante el exilio.

En los trabajos brevemente reseñados hasta aquí el corpus literario está claramente delimitado por los textos producidos durante la dictadura o en la temprana posdictadura, pero promediando la década de 1990, una confluencia de diferentes sucesos políticos y culturales de distinta índole dan forma a uno de los reflujos de la memoria que ya hemos caracterizado en el capítulo 3⁴ y se registra un cambio en la poética de las novelas de la posdictadura pensable a partir de la publicación de *Villa* de Luis Gusmán en 1995. Algunos artículos críticos coinciden en la caracterización formal de este cambio y discrepan con relación a la incidencia de los cambios político-culturales que lo rodean, como María Teresa Gramuglio y Miguel Dalmaroni. Gramuglio (2002) retoma, como punto de partida, la caracterización realizada por Sarlo en 1987:

Como se ha señalado varias veces, incluso en las páginas de esta misma revista (se refiere a *Punto de Vista*) en el transcurso de la dictadura, y luego en balances posteriores realizados por diversos críticos, en algunas de esas novelas abundaron procedimientos que hacían de la ambigüedad y el enrarecimiento uno de los registros principales; en sintonía con las tendencias literarias y teóricas más reconocidas de la segunda mitad del siglo XX, elaboraron narrativas oblicuas, alusivas, fragmentarias, que transformaban o directamente eludían las convenciones de la mimesis tradicional; propusieron verdaderos ejercicios de desciframiento, de lectura entre líneas, para unas historias y unos personajes dotados a veces de fuerte carga simbólica o alegórica (Gramuglio, 2002: 10).

Y cuando se refiere al corte que produce *Villa*, lo hace en relación con la poética del autor que, efectivamente, pasa de novelas vanguardistas de experimentación formal a partir de las cuales no se podía armar el hilo de una historia, sino que había tonos y voces diversas que

⁴ Véase la periodización realizada en el punto 3.3.1., “Para una periodización de la memoria testimonial”, del capítulo 3.

se articulaban a través de fragmentos que reunían materiales de la cultura popular y tópicos de la alta literatura⁵, a un estilo más legible. Según el propio Gusmán, había notado que no se podía ‘abandonar el relato lineal al enemigo’ (como le gustaba decir por entonces) (Link, 2004: 215). En términos de Gramuglio:

Trabaja (de un modo riguroso pero no convencional, como se podrá suponer) con procedimientos propios de la representación realista: la articulación de la historia sobre el orden temporal-causal; las nociones precisas de nombres, tiempos y lugares; la estabilidad del punto de vista narrativo; el despojamiento de los recursos retóricos que marcan el lenguaje poético. Elimina la ambigüedad, salvo aquella ineliminable que hace de cada destino humano, por inexorable que se lo presente, un enigma (Gramuglio: 2002, 12).

Pero esta lectura elige mantenerse dentro de los límites de la autonomía literaria y cuando conecta estos cambios con algún acontecimiento histórico de peso, señala el Juicio a las Juntas Militares y esa primera etapa testimonial, aunque en 1995, con las leyes de impunidad y el indulto sus efectos habían caducado por completo. Quien lee los cambios contextuales que acompañan la publicación de *Villa* es Miguel Dalmaroni y reconoce una nueva fase de posdictadura a partir de las confesiones de marinos de la ESMA y de Adolfo Scilingo en el libro *El vuelo* de Verbitsky, la autocrítica del jefe del Ejército Martín Balza, una nueva toma de conciencia general a partir de las movilizaciones por los veinte años del golpe de 1976 y nuevas publicaciones de exmilitantes de agrupaciones políticas

⁵ Alcanza con citar los tres primeros libros de Gusmán (*El frasquito*, 1973; *Brillos*, 1975 y *Cuerpo velado*, 1978) para situarlo como uno de los escritores emblemáticos de la generación del '70 por haber manifestado a partir de *El frasquito* un estilo vanguardista que se apropia de ciertas matrices borgeanas (el tema de los dobles, los espejos y el linaje; la sintaxis y algunos términos como “arrabal” o “andurriales”) para retratar un universo que se recrea en los sectores populares de la sociedad.

radicalizadas que comenzaban a reflexionar sobre los años previos a la dictadura reivindicando y/o haciendo autocríticas sobre las alternativas de la militancia y la revolución en pos de interpretar una parte de la historia que no había podido ser escuchada en la primera fase testimonial del Juicio a las Juntas. A la vez, parte de esos relatos se constituyen en un legado para la última de las agrupaciones de Derechos Humanos, los HIJOS que se consolida en el bienio 1995-96, donde interviene una nueva generación con un presente muy diferente al de sus padres desaparecidos. Si bien Dalmaroni no establece férreas determinaciones causales, sí conecta, para dar cuenta de los cambios formales, lo que en nuestro capítulo 3 denominamos como segunda fase de testimonios con una serie de novelas como *Villa y Ni muerto has perdido tu nombre* de Luis Gusmán, *El fin de la historia* de Liliana Heker, *Dos veces junio* de Martín Kohan, *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro y *Calle de las Escuelas N° 13* de Martín Prieto:

Tomando el corpus inicial, es posible pensar en una nueva novelística sobre la dictadura que contrasta con los rasgos que se atribuían a los modelos previos, identificados grosso modo en las novelas de Piglia y Saer citadas: ahora (desde —digamos— *Villa* en adelante) lejos de la oblicuidad, de la fragmentación o del ciframiento alegórico, algunas novelas a las que los circuitos de lectura más o menos consagradoria concedieron importancia procuran abrir la posibilidad de narrar refiriendo *por completo*, y de modo *directo*, los sucesos y acciones más atroces o inenarrables; no obstante, parece necesario anotar que tanto los registros de los narradores como las construcciones de la trama, por más que remitan a cierto impulso realista o literal respecto de lo representado, tienen poco de “prosa diáfana” o de relato lineal (Dalmaroni, 2004: 160).

El aporte que pretende hacer este capítulo a lo ya expuesto se vincula con una lectura del dispositivo de enunciación de la novela *Villa* y de cómo la emergencia de un texto hace historia o constituye una marca histórica similar a un acontecimiento, desde el momento en que una nueva configuración enunciativa reclama nuevos modos de leer que permiten reinterpretar claves culturales, éticas y estéticas que hasta ese momento eran invisibles o no interpelaban de ese modo al lector. Con respecto al corpus de novelas escritas durante la dictadura, este texto marca un hito: por primera vez se le da la voz a un represor y el lector conoce su cosmovisión. Además, inaugura un tipo de literatura no complaciente, que incomoda y obliga a interrogar las propias creencias: este camino lo seguirán una serie de novelas como *Dos veces junio*, de Martín Kohan o *El fin de la historia*, de Liliana Heker. Estos textos amplían el horizonte de comprensión de lo ocurrido en la dictadura, incorporando nuevos actores que interpelan el papel de la sociedad e introducen variantes críticas sobre el sentido común que tiende solamente a congelarse en la división dual entre víctimas y victimarios.

Como sentencia Arfuch (2013) “cada relato transforma la vivencia, la dota de otro matiz. Cada relato anota también una diferencia en el devenir del mundo. Inscribe algo que no estaba” (15). Entonces, se trata de darle lugar a la circulación de los sentidos posibles a partir de leer esta nueva inscripción que no estaba, por lo tanto no es igual leer *Villa* de Luis Gusmán publicada en 1995 y *Dos veces junio* de Martín Kohan publicada en 2002 como paralelas y suspendidas en el tiempo, sino leer la segunda novela en la huella de la primera; así como los horizontes ficcionales que ambas novelas abren, tanto en las configuraciones subjetivas individuales y colectivas como en las diversas tramas que recorren la cadena de responsabilidades que le caben a la sociedad. En este sentido, en este capítulo se explora el dispositivo enunciativo que *Villa* inaugura y *Dos veces junio* cita y reformula, así como en

el camino de la responsabilidad civil colectiva ubicaremos *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro y en las derivaciones de los sujetos impunes en democracia analizaremos *Ni muerto has perdido tu nombre*. En estas últimas el protagonismo de los personajes hijos de desaparecidos será un eslabón que nos conecte con el capítulo 5 donde se aborda la enunciación de los hijos.

4.2. Claves para el advenimiento de un relato legible

Como ya hemos dicho, *Villa* se publica en 1995⁶, con una distancia de aproximadamente veinte años con respecto a los hechos históricos que enmarcan la ficción: la muerte de Perón ocurrida en julio de 1974, la influencia decisiva del Ministro José López Rega en la represión ilegal de las guerrillas y los movimientos sociales y, por último, el golpe militar de marzo de 1976, que convirtió en sistema la desaparición de personas clandestina e ilegal. La distancia temporal permite narrar desde dentro los engranajes del poder y sus transformaciones como no se había hecho antes. En este sentido, Bernhard Schlink, autor de *El lector*⁷, aporta una interesante reflexión sobre el hiato cronológico como condición necesaria para la aparición de una memoria crítica:

⁶Una versión más abreviada y preliminar de este análisis puede leerse en: Imperatore, Adriana. "Memoria crítica en la literatura, a propósito de dos novelas de Luis Gusmán". *De memoria*. Ana María Zubieta. Comp. Buenos Aires: Eudeba, 2008, 71-87. Impreso.

⁷ Se trata de un escritor alemán contemporáneo, quien además de ser juez y profesor de derecho, es autor de una novela que despertó una aguda polémica sobre la representación del pasado nazi. *El lector* narra la ocasional historia de amor entre un adolescente de quince años y una mujer de treinta seis hasta que ella abandona la ciudad. Años después, el protagonista, un estudiante avanzado de derecho, asiste al juicio de un grupo de mujeres que habían sido guardianas en un campo de concentración y descubre entre las acusadas a su antigua amante, quien no responde las acusaciones por ser analfabeta. El texto generó mucha controversia porque la guardiana presenta rasgos demasiado humanos y contradictorios con el estereotipo del funcionario

La memoria acerca del nacionalsocialismo lleva más de cincuenta años y esto hace que se vaya transformando y adoptando formas diferentes. En algún momento lo más importante era juzgar de manera clara, pero en la medida en que uno se va distanciando temporalmente es más fácil ver los matices. Mi libro se publicó justamente en un momento de quiebre entre un período en el que sólo se buscaba juzgar y otro en el que se necesitaba la distancia para mirar. Y creo que mi novela ha aportado algo a este cambio, generó un sentimiento hacia esa complejidad: quienes participaron del nazismo y cometieron monstruosidades no son necesariamente monstruos (Bernhard Schlink en Frieria, 2005: 15).

Análogamente, *Villa* es el primer texto literario narrativo en incorporar la cosmovisión de los represores⁸. Además, cuenta cómo un oscuro funcionario estatal se convierte en copartícipe directo de secuestros, torturas y desapariciones de detenidos. La novedad del punto de vista amplía el horizonte de comprensión de lo ocurrido y cuestiona las versiones del sentido común que tienden a desvincular este pasado doloroso y excepcional del resto de la sociedad. Por eso, consideramos que literariamente este texto inaugura el corpus de la memoria crítica. Como afirma Schlink, “La única certeza es que juzgar a los que cometieron delitos de lesa humanidad no eximía a toda una generación de la vergüenza” (Schlink en Frieria, 2005:15). Hay una verdad de la ficción que se pronuncia entre los límites y resquicios de testimonios, biografías y textos periodísticos. En este sentido, la

nazi, además de que el analfabetismo podría interpretarse como una justificación para la aceptación del empleo en el campo de concentración.

⁸ El teatro incorpora tempranamente la voz de los represores, en principio como denuncia y contrapunto de la visión de las víctimas. Algunas de las obras más representativas de la etapa cercana a los hechos son *El señor Galíndez*, de Eduardo “Tato” Pavlovsky y *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro, entre otras. No obstante, para dramatizar el punto de vista del otro transcurren varios años. Así, una obra que introduce esta novedad en 1998 es *Los impunes*, de Ariel Barchilón. Véase Barchilón, Ariel. *Los impunes*. *Revista Hispamérica* n° 113. Director: Raúl Sosnowsky. Rockville (USA). 2009: 69-103. Impreso.

novela ensaya una de las respuestas a la pregunta éticamente inagotable de cómo fue posible el horror de la dictadura.

4.2.1. El relato de los hechos

Villa es un médico asistente que trabaja en el Ministerio de Bienestar Social bajo las órdenes del doctor Firpo, en un clima de tensión creciente frente a la inminente muerte de Perón y a las manifestaciones populares que se dan cita a diario en la Plaza de Mayo frente al ministerio. El jefe, Firpo, fue el funcionario políticamente responsable de haber montado en el pasado un servicio sanitario con aviones, helicópteros y ambulancias que atendió la epidemia de polio en la década del '50 y luego extendió su cobertura a accidentes y catástrofes en todo el país. Firpo ha asistido como médico a figuras de primer nivel mundial como Charles De Gaulle y el Sha de Persia cuando visitaron la Argentina. Su prestigio se apoya, además, en la influencia de su mujer, descendiente directa de una rica familia francesa, los Piccardo, dueños de plantaciones de tabaco en el Paraguay. La decadencia de Firpo se debe a la muerte de su esposa y a la creciente influencia política de la gestión de López Rega en el Ministerio, que introduce funciones de control y seguridad, en desmedro de los objetivos sanitarios. Otro hombre, Villalba, paulatinamente se irá convirtiendo en el nuevo jefe, e introducirá maniobras clandestinas a lo largo del país a través de radios, teléfonos e intercomunicadores en clave.

Villa entró en el Ministerio como cadete. Iba a estudiar derecho por tener buena memoria, pero bajo el consejo de Firpo se licencia en medicina. Le repugnan la sangre, las heridas y los cadáveres. Su ejercicio de la medicina es una tarea burocrática, pues no se siente cómodo en su profesión. De este modo, se configura su lugar de segundo en tanto asistente de Firpo. Villa forja este rol subalterno y dependiente de una figura principal a

partir del oficio de “mosca”, que desempeñó en su juventud como secretario de jugadores de póker en el Racing Club de Avellaneda, una zona periférica al sur de la ciudad de Buenos Aires. El Polaco, personaje que le enseñó el oficio, es recordado por el médico con afecto y retrospectivamente trae varias anécdotas de ese mundo masculino y popular ligado a los bares, los clubes de barrio y a los viejos ídolos deportivos como el corredor Delfo Cabrera, icono de la época de esplendor del peronismo.

Todo en la vida de Villa resulta accidental o definido por otros, ya se trate de la elección de su profesión o de las mujeres. La única que amó fue su primera novia de la época del servicio militar, Elena Espinel, hija de un periodista alcohólico que en cierto momento se traslada a Corrientes. De allí los rescata Villa cuando consigue afianzarse en el Ministerio y los lleva a vivir a su barrio, los Olímpicos, en Avellaneda. Llegan a comprometerse y a tener cada uno las clásicas medallas partidas con el nombre del otro, pero a causa de sus celos enfermizos, el futuro médico corta la relación con Elena.

Otra mujer aparece en su vida diez años más tarde cuando su tía Elisa, quien ha ocupado el rol de los padres y ha criado a Villa, siente que va a morir y le indica que busque una esposa. Acude a otro típico personaje popular femenino de la periferia bonaerense, la vidente Cuca Cuquilla, quien le indica que su futura esposa es Estela Sayago, la enfermera que trabaja en los vuelos sanitarios y le recomienda que se aleje de Firpo para progresar en su carrera.

Previsiblemente se casa con Estela. Firpo es desplazado de su cargo y en un episodio confuso se suicida. A partir de ese momento, Villa se siente cada vez más inseguro y temeroso. Su único refugio secreto es el club Arsenal, donde va guardando en una caja de seguridad bajo llave algunas pertenencias como la media medalla con el nombre de Elena, el alfiler de oro de cabeza de caballo que le roba a Firpo cuando muere y futuros objetos

que irán definiendo su destino. Su mujer, ostensible amante de Villalba, comienza a manejarle la vida, pero Villa parece incapaz de interpretar las pruebas que tiene ante la vista.

El protagonista se siente perdido; queda un tiempo sin funciones hasta que Villalba le presenta a dos agentes de inteligencia, Cummins y Mujica, que lo convocan como médico fuera del horario de trabajo en operaciones especiales. Se suceden de forma vertiginosa los hechos comprometedores, que Villa acepta realizar de manera sumisa mientras se autojustifica y naturaliza estas tareas como gajes del oficio. Así, firma actas de defunción falsas, atiende un herido de bala sin hacer la denuncia policial, se dirige a un domicilio donde Cummins y Mujica han picaneado a un muchacho y lo revive para que lo sigan interrogando. El hecho más atroz ocurre cuando debe reanimar a una guerrillera, capturada por proteger heroicamente a sus compañeros de lucha. La joven, pese a su deteriorado estado de salud, consigue hablarle y le pide que la ayude a morir porque, en caso de seguir viva, podría quebrarse y delatar a sus compañeros. Villa le aplica un calmante mientras se da tiempo para pensar. Entonces, como teme que los torturadores se den cuenta del engaño, decide escuchar su pedido y le aplica una inyección de potasio que la mata instantáneamente. Igual que como hizo con Firpo, le roba a la muerta su colgante. Pero su papel no termina ahí. Firma el acta de defunción, mientras los torturadores planean el modo de enterrarla en el cementerio de la Chacarita con un nombre cambiado. A esa altura, Villa ve su nombre en el colgante y reconoce a Elena en la mujer que ha asesinado; quizás por eso pide a los torturadores que le pongan flores en la tumba.

A modo de descargo empieza a escribir un informe en clave donde consigna todas las operaciones ilegales que conoce y guarda el texto, junto con la medalla que perteneció a Elena en la caja del club Arsenal. Con el golpe de estado se hace cargo de la dirección del

ministerio un coronel, Matienzo, sargento muy temido por Villa en la época en que hizo el servicio militar. Villa, al igual que con sus anteriores jefes, trata de buscar seguridad y protección poniéndose a las órdenes de Matienzo, quien lo interroga en sucesivos encuentros. Obsesionado por contar su versión de los hechos, traduce el informe para presentárselo a Matienzo. El militar rechaza el texto y echa a Villa de su despacho. Tras esta humillación, Villa se dirige al cementerio, busca la tumba de Elena y se confiesa ante ella.

Finalmente, Matienzo cesa en sus funciones y Cummins llama a Villa, quien telefónicamente le comunica que será trasladado a Resistencia para seguir colaborando con el régimen. Villa comprende lo que implicará su trabajo y siente que se hunde una vez más. Advierte que su mujer estaba enterada del traslado porque lo había arreglado con Villalba, quien los va a despedir el día de la partida. Por primera vez, se da cuenta de la evidente infidelidad de su esposa, mientras ella le pregunta qué significa ser “mosca”. La novela se cierra con la respuesta evasiva de Villa.

4.2.2. Las caras de un mundo kafkiano

En sus primeras novelas, Gusmán prioriza la experimentación con la escritura, en coincidencia con los años signados por su participación en *Literal*. Las historias que narra se condensan en escenas encadenadas y los personajes representan apenas roles en los intercambios y relaciones de poder que se dan en el contexto familiar. En cambio, los personajes adquieren singular relevancia en la novela que analizamos, tal como reconoce el propio Gusmán: “Creo que a partir de *En el corazón de junio* me fui corriendo de la escritura, del proceso escritural, para concentrarme en las historias. Y que a partir de *Villa* pude articular la presencia de personajes de carne y hueso” (Gusmán en Hopenhayn, 1997).

La identidad de los personajes se constituye desde los lugares tramados por la jerarquía burocrático-ministerial. Aunque su contexto es literariamente kafkiano, los personajes distan de ser abstracciones resumidas en una inicial impersonal⁹. Por el contrario, sus nombres están cargados de connotaciones que se suman a los rasgos propios de la novela realista. Gusmán señala que para imaginar a Villa tuvo en cuenta el modelo del arribista representado por el Rastignac de Balzac y el relato lineal que contiene *La muerte de Iván Ilich*, de Tolstoi (Gusmán en Hopenhayn, 1997). En una eficaz combinación entre lo universal y lo particular, el orden jerárquico y funcional del mundo kafkiano está habitado por personajes muy marcados histórica y culturalmente.

Las características de los personajes surgen de una síntesis entre rasgos generales y específicos. Por ejemplo, la representación general del médico en una época determinada se combina con cualidades contingentes del personaje; de esta forma, Firpo y Villa representan dos tipos de médico muy distintos. Esta síntesis entre cualidades generales y particulares del ámbito histórico-social fue tratada por Lukács¹⁰; si bien actualmente no puede suscribirse la idea de una determinación de lo social como causa final y totalizadora, sus consideraciones acerca de la composición de los personajes típicos en la novela realista clásica tienen vigencia. No obstante, esta combinación de rasgos que aportan cierta verosimilitud no deben verse en términos esenciales, sino de modo relacional: en ese orden jerárquico y burocrático se constituyen las identidades con la complejidad y las contradicciones que plantea una novela capaz de narrar las implicaciones de un dilema histórico y ético.

⁹ Véase Walser, Martin. "La funcionalidad como característica de los personajes". *Descripción de una forma. Ensayo sobre Franz Kafka*. Buenos Aires: Sur, 1969: 52-78. Impreso.

¹⁰ Véase Lukács, Gyorgy. *Prolegómenos a una estética marxista. Sobre la categoría de particularidad*. México: Grijalbo, 1965: 293. Impreso.

Desde el inicio del texto, el orden jerárquico trama las identidades. Firpo se presenta como el jefe, puesto que le ordena a Villa que le dé el periódico interpelándolo en calidad de subalterno, sin anteponerle el título de doctor y con una economía verbal típica de aquel que repite el rol de un guión rutinario: “Villa, *La Prensa*”¹¹ (p. 13). Ese diario, partidario de la derecha antiperonista, coloca a Firpo en un espectro ideológico afín a las clases altas; de hecho, el militar que ocupa su cargo al final lo define como un conservador. Pero ni siquiera Firpo se sostiene por sí mismo. Su pertenencia social está respaldada por su mujer, una de las Piccardo, integrante de una rica familia francesa y dueña de plantaciones de tabaco en el Paraguay. El dominio del francés, idioma prestigioso por excelencia en la Argentina, y el hecho de haberse recibido de médico le dieron el valor suficiente para casarse con alguien de un nivel social más alto que, de por vida, lo vincularía con el entorno de presidentes y embajadores. En un orden burocrático, el prestigio social se adquiere por contigüidad con una instancia superior a la cual remitirse y de la cual emanan el brillo y el esplendor. Aunque el poder central se encuentre relativizado (como cuando se evidencia que, por trabas burocráticas, no se conseguían los tubos de oxígeno para atender al propio Perón), la reproducción del orden jerárquico se sostiene por la creencia en la superioridad del que se halla en el nivel siguiente. Firpo exhibe dos anécdotas como condecoraciones en su carrera de médico: la de haber hablado a solas con De Gaulle y el haber atendido al Sha de Persia. De hecho, el eclipse de Firpo sobreviene a causa de la muerte de su mujer, sustento de su visión de mundo, basada en el prestigio y en la ambición de lo alto.

¹¹ Luis Gusmán: *Villa*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995. Todas las citas corresponden a esta edición.

Firpo representa al médico con cierta ética profesional, dado que ha sido el fundador del servicio sanitario de aviación creado especialmente para atender a las víctimas de la epidemia de poliomielitis en la década del '50. Desde ese lugar, critica las maniobras de seguridad que progresivamente van desarrollándose en el ministerio y los turbios traslados de heridos y cadáveres por el territorio. Su adscripción ideológica ajena al peronismo y su dedicación a la medicina le permiten cuestionar el enrarecimiento del clima político bajo el lopezrreguismo, cuando un ministerio supuestamente dedicado a la salud comienza a llenarse de armas:

Sólo Firpo se oponía (a las armas) y casi por un problema estético. Él mismo lo decía: 'Fíjese, Villa, en mi carrera y en mi especialidad tuve que abrir cuerpos con el bisturí y no me tembló el pulso, incluso practiqué caza menor y mayor. Pero cada cosa en su lugar. Esto parece un aguantadero, no un Departamento de Aviación. En esa foto Onganía está inaugurando la red sanitaria entre Buenos Aires y el resto del país. Y en esa otra, Illia está entregando las ambulancias Ramblert. Y esa casi borrosa es el capellán naval bendiciendo el 'Esperanza'. ¿Usted ve armas? Esto es una banda, Villa (p. 79).

Este juicio moral coincide con la connotación de su nombre, que evoca a un ídolo popular del boxeo argentino. Luis Ángel Firpo peleó en 1923 contra Jack Dempsey por el Campeonato Mundial de los pesos pesados en Nueva York¹². Se considera una de las peleas más grandes de todos los tiempos: Firpo cayó en el primer round, pero se recuperó y tiró a Dempsey fuera del ring durante 17 segundos. El arbitraje fue muy controvertido porque, de haber concluido la pelea en ese momento, Firpo habría sido campeón; pero perdió por

¹² Véase Pignatelli, Adrián. "A 90 años de la histórica pelea de Firpo contra Dempsey". Web. 14/02/2014 <<http://www.ambito.com/noticia.asp?id=706802>>

knock out en el segundo round. Para el imaginario popular argentino se ha convertido en un campeón moral, y se recuerda más la hazaña de haber tirado al norteamericano fuera del ring que su derrota definitiva. Del mismo modo, pese a que el médico es desplazado de su puesto de director y termina suicidándose, el hecho de tener una visión reprobatoria de los oscuros sucesos durante el *lopezrreguismo*, lo remite a la historia de ese otro Firpo, ubicado en las antípodas de su estatus social.

Carlos Villa es el personaje que da título a la novela. Parte de la novedad del texto responde a la paradoja de que narra el protagonismo de un subalterno desde su punto de vista. Se trata de una protagónica subordinación puesta en primer plano, que no es lo mismo que el protagonismo de un segundo: no se produce la compensación poética de mostrar el mundo al revés, sino que la misma estructura jerárquica es narrada por uno de sus burócratas.

Asimismo, es interesante recuperar la asociación que evoca Gusmán y que le permitió encontrarle nombre al personaje: “Al escribir Villa, había una imagen que insistía en volver: el barrio de mi infancia y mi juventud. Situado al sur de Avellaneda, si es que todavía puede haber algo más al sur, se llamaba Villa Perro, porque en esas calles vagaban los perros sin que nadie supiera quiénes eran los dueños. De ahí toma el nombre el personaje”¹³. De algún modo, la carencia, el vacío y la chatura forman parte de este personaje cuya existencia podría pasar desapercibida, si no fuera porque Gusmán encuentra algunas claves culturales que traman una historia indigna que merece ser contada.

¹³ Gusmán, Luis: “Historia de una sumisión”. Web. 21/02/2014.

<<http://www.tyhturismo.com/data/destinos/argentina/literatura/escritores/Gusman/gusman-villa.html>>

La identidad subalterna de Villa se constituye a partir de su primer oficio, definido como el de “mosca”, una especie de asistente o mandadero que revolotea alrededor de alguien con poder: un puntero político, un jugador de póker o un deportista. Aprende determinadas reglas del oficio: no mentirle al jefe, no hablar de más, saber siempre para quién trabaja y no destacar demasiado. Estas premisas aplicadas de manera obsecuente con cada jefe le dan sensación de seguridad a Villa. Su estatuto de “mosca” no se modifica por más que se convierta en médico; de hecho, casi nadie lo llama “doctor”, le cuesta dar órdenes y la única vez que es reconocido y consultado como médico por Firpo acerca de los pronósticos sobre la salud de Perón siente vértigo y se marea.

Rechaza cualquier circunstancia en la que haya que actuar o tomar decisiones. Tal vez lo que mejor explicita su rol subalterno sea su rechazo a ser protagonista: en el cortejo fúnebre en el que “corteja” a Estela Sayago se coloca al final; cuando Elena y su familia abandonan Buenos Aires y están haciendo la mudanza, deja que el exnovio los ayude y define así su dudosa ubicuidad: “es como si siempre estuviese caminando fuera de lugar” (63).

Cuando se casa con Estela y conversan acerca de las posibilidades de ascenso en su carrera como médico, se produce un diálogo que reafirma su voluntaria elección de un lugar secundario:

— ¿Qué te preocupa?

— Mi carrera. Necesito tiempo para ascender.

— ¿Qué pretendés? ¿El lugar de Villalba?

— Él no es médico.

— ¿El de Firpo?

— Eso me queda grande. No me gusta dirigir, prefiero estar al lado de un grande y ser su hombre de confianza (77).

Esta elección trae aparejada como consecuencia el hecho de que las decisiones sean tomadas por otros: Villa estudia medicina y no derecho a instancias de Firpo, se casa cuando su tía Elisa se lo indica y luego, Estela, su mujer, le impone la interpretación de lo que ocurre y lo conduce a tomar gran parte de sus decisiones.

Si en novelas anteriores Gusmán situaba la escasa acción en el ámbito familiar, en este texto las relaciones burocráticas se cruzan con los lazos familiares: Firpo hace las veces de padre para Villa; de hecho, en su funeral todos lo saludan como si fuera un familiar; el punto de máxima imbricación de los dos ámbitos se da en la escena de la boda. A la vez, es el fugaz momento de encuentro de dos mundos que en la vida de Villa han estado la mayor parte del tiempo escindidos: el masculino y el femenino. La relación con su primera novia, Elena Espinel, coincide con el punto de mayor distancia entre esos dos mundos: el gusto por el ballet que cultiva Elena “formaba parte de otra vida: el mundo de las mujeres, lejano del mundo de los moscas. Era una música que no había escuchado nunca. Guardé el secreto porque me daba vergüenza que se enteraran de que iba a ver ballet” (62). A la vez, su noviazgo transcurre durante el servicio militar, situación que exagera sus celos cuando no puede salir del cuartel o cuando los otros soldados miran a la chica en demasía. Elena representa un primer amor del que Villa nunca escapará. Este rasgo junto con las repetidas anagnórisis que se dan en distintos momentos son los elementos del texto que retoman la novela sentimental como un determinismo que se cumple de manera funesta, en clave trágica pero sin personajes nobles.

Elena es la contracara de Villa. Único personaje heroico de esta historia oscura, no se resigna y trata de cambiar la situación política que le ha tocado vivir. Es la que más se transforma: de ser una hija sumisa muy pendiente de sus padres y de Villa, pasa a mantener su hogar, rompe su relación con Villa, se casa, tiene un hijo, se divorcia, milita en el

comunismo, se convierte en representante sindical, ocupa importantes puestos políticos, ingresa a las filas de Montoneros, se arriesga en una acción guerrillera por salvar la vida de otros e incluso en el momento de la tortura no delata a nadie. Por otra parte, baila rock, se interesa por la política, valora el peronismo y se involucra en la experiencia revolucionaria como joven típica de los '60 y '70. Si bien Villa se convierte en médico por los mismos años, no comprende los cambios políticos y estructuralmente se sigue comportando como un "mosca"; por lo tanto, no puede transformarse y su inercia lo arrastra a ser un funcionario del aparato represivo. Estas diferencias alejan a Elena de Villa: se le vuelve tan extraña que resulta trágicamente coherente que sea él quien termine con su vida. El desconocimiento del otro y el rechazo a lo diferente, propios de la sociedad que permitió que asesinaran a una generación, se espectacularizan en la misma historia de amor y muerte. En la confesión final ante su tumba, aparece esta lógica de exclusión de la otredad:

Cuando te digo que no te reconocí tengo el mismo sentimiento que tuve cuando te vi avanzar por el muelle en Corrientes y te habías cortado y teñido el pelo. Era un sentimiento de enojo pero también de indiferencia, como si me dijera: esa mujer no tiene nada que ver conmigo. Como si hubiese sido la fotografía de una extraña; por eso no quise ninguna foto hasta que no te vi crecer el pelo. Si eras una desconocida no me importaba nada de lo que te pudiera pasar (216).

Estela Sayago, la enfermera que se termina casando con Villa, aparece descrita de manera opuesta a Elena. En el modo de nombrarlas se nota la distancia: Villa la menciona siempre con nombre y apellido; en cambio Elena es la única; para llamarla sólo necesita su nombre. Estela representa la relación conveniente para ubicarse en el ministerio tras el declive de

Firpo. A la vez, puede manipular a Villa a través de la sensación de seguridad y protección que le brinda.

Si Elena tiene a Villa hipnotizado, Estela lo lleva de la mano por la vida. La tía Elisa y la vidente, Cuca Cuquilla, completan la influencia femenina sobre Villa. La primera le indica cuándo debe casarse y la segunda le pronostica con quién. Ambas representan la idea de protección para Villa.

El Polaco es el único amigo de Villa; le ha enseñado el oficio de mosca y también es una figura protectora. Es su "alter ego"; desde su código moral no se puede ser mosca de cualquiera: hace distinciones sobre los buenos y malos jefes. Representa el personaje que puede discernir y eventualmente tener un punto de vista propio frente al poder. En su boda, trata de advertir a Villa que la desaparición de personas tiene que ver con el Ministerio de Bienestar Social. Esta advertencia, que no es escuchada, clausura la relación entre los amigos:

Como de costumbre, fue muy claro: Villa, no me gusta la gente con que andás. Vos sabés lo que te digo, la gente del Ministerio. Están pasando cosas pesadas en el país. Hay gente que desaparece y dicen que la central de operaciones es ese Ministerio. Villalba es el que menos me gusta, y el otro, el doctor del que a veces me hablás, creo que se llama Firpo, me parece que no tiene ningún poder (76).

La figura de Firpo, a los ojos de Villa, se ve engrandecida por oposición a los otros personajes que luego ocupan su cargo: Villalba y Matienzo. En principio, ninguno de los dos son médicos, lo que se explica en consonancia con la degradación general de la situación política. Villalba es un director administrativo que, de manera oportunista, se coloca bajo las órdenes de José López Rega, el Ministro de Bienestar Social que gobierna al

país desde las sombras tras la muerte de Perón. Es un personaje sumamente representativo de esa época de transición en que las instituciones democráticas se convirtieron en bancos de prueba para el terrorismo de Estado: prácticamente se ensayaron de manera artesanal todas las formas de controlar, intimidar, atormentar y dar muerte que luego mudarían en sistema. Él mismo define su nombre a través de un chiste, colocando a Villa bajo su tutela: “¡Ah, se llama Villa, entonces es una parte mía ya que yo me llamo Villalba!” (35). Tal vez por no reconocer ningún límite, controla la existencia de Villa ayudado por Estela Sayago, convertida ostensiblemente en su amante.

Su modo de llegar al cargo preanuncia su *modus operandi*: ha sido subordinado de Firpo, pero en cuanto se produce un resquicio le retacea información y comienza a trepar hasta que lo desplaza denigrándolo: le niega el uso de coches oficiales y lo destina a un despacho menor. Este personaje representa un tipo de funcionario siniestro y corrupto, que opera entre bambalinas y utiliza su cargo para fines personales. Así, volviendo de Mar del Plata a Buenos Aires en avión ordena a Villa que utilice la ambulancia para llegar a tiempo a sacarle entradas de cine. Representa el eslabón clave en el sistema represivo que coordina acciones legales y clandestinas: subrepticamente define cuáles son los muertos que se blanquean y pone a Villa a las órdenes de dos torturadores simulando ignorar el tipo de acciones que éstos llevan a cabo. Opera como un filtro poroso entre lo visible y lo que hay que ocultar; por eso, su poder pasa por implementar un sistema de comunicaciones con radioperadores en clave, con el que nadie duerme. Bajo su gestión, el ministerio se convierte en una suerte de corte lopezrreguista donde abundan los mensajes cifrados, los delatores y torturadores mezclados con suboficiales y excustodios de Perón reciclados en agentes de inteligencia, todos recelándose mutuamente. La vigilia permanente de Villalba evidencia su pretensión de omnipotencia: “Lo de Villalba es otra cosa, una curiosidad

exacerbada; si él pudiera, como Dios, estaría en todos los lugares a la vez” (123). Así lo define Pontorno, uno de los radioaficionados.

Matienzo aparece dos veces en la vida de Villa. En la época del servicio militar fue el teniente más temido por éste, y luego lo encuentra como coronel interventor al frente del ministerio. Es un hombre de acción y desconfía de la burocracia de los civiles. En la novela, es el último eslabón de las transformaciones operadas en el poder: representa la lógica fría y pretendidamente aséptica del militar, repite que lo importante es el funcionamiento y no las personas. Por eso, rechaza el informe autojustificador de los actos ilegales cometidos por Villa, dado que contienen un punto de vista particular. Para que no queden dudas acerca de la continuación de la represión por medios más sistemáticos, Matienzo agrega: “Por otra parte, esto recién empieza. Mi diferencia con esta gente es metodológica, pero el enemigo es común” (207).

El recurrente tema del doble en Gusmán aparece en esta novela en los personajes secundarios. La pareja de torturadores, Cummins y Mujica, son la cara y el reverso del “policía bueno y el malo”. A tal punto aparecen identificados que Villa los percibe del siguiente modo: ...“me dedicaba a leer libros de mitología llenos de historias de traiciones y amores desgraciados, donde aparecían casi siempre dos gemelos como réplicas de Cummins y Mujica” (198). El primero se presenta como un hombre considerado; nunca llama a las cosas por su nombre y trata de disfrazar hasta el último momento el tipo de colaboración “médica” que van a pedir de Villa; en cambio, el segundo representa la cara más brutal del torturador. Ambos ejercen sobre Villa un juego de presiones opuestas y complementarias, similar al que en la época realizaban los agentes que interrogaban a los detenidos. Pontorno y Pizarro son la pareja de radioaficionados a las órdenes de Villalba,

ambos discapacitados, que también aparecen duplicados y completan el escenario grotesco del cuadro ministerial.

4.2.3. La máquina burocrática

La subalternidad de un personaje como Villa, con una peligrosa pasividad que termina traicionando, casi sin intención, los más elementales principios morales y éticos, se ubica en un determinado contexto. Se trata del tópico denominado por la crítica como “máquina burocrática”, una serie de dispositivos, sistemas y órdenes jerárquicos que produce un determinado tipo de subjetividad en la relación cambiante e histórica con las instituciones. En efecto, la máquina burocrática articula y superpone procesos administrativos, judiciales, médicos y militares, tal como sucede en esta novela: sólo basta detenerse en la variedad de funciones superpuestas que alberga ese ministerio y en la heterogeneidad de los personajes analizados.

Jorge Panesi en su artículo “Villa, el médico de la memoria” (2003) señala dos procedencias de este concepto. Literariamente se ubica en los relatos de Kafka: el universo narrativo que pudo prever los *procesos* alienantes y burocráticos de los totalitarismos del siglo XX y sus sistemas de castigo, con la inscripción de la ley en el cuerpo como sucede con la máquina de tortura denominada “rastra” en el cuento “En la colonia penitenciaria”. Desde el punto de vista teórico, procede de las formulaciones de Deleuze y Guattari¹⁴, quienes explicaron distintas dimensiones superpuestas del funcionamiento de la máquina poniendo en relación la macro y la micropolítica: es decir, lo que sucede en ese ministerio no sólo se explica por los avatares de personajes históricos como Perón o López Rega, sino

¹⁴ Véase Deleuze, Gilles y Félix Guattari: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2000: 213-237. Impreso.

también por los intercambios que se dan en los segmentos menores, piezas como Villa, los radioperadores o los torturadores.

Para estos autores, toda sociedad está atravesada por dos tipos de partición o formas de segmentación que operan a la vez: una *molar*, que reúne a los grandes conjuntos macropolíticos (hombres y mujeres, el Este y el Oeste, las clases sociales) y otra *molecular*, que da cuenta de las relaciones micropolíticas (los dos sexos a su vez remiten a distintas combinaciones; en algún momento las relaciones entre el Este y el Oeste se vieron fragmentadas molecularmente por algún pueblo menor que tenía que ver con la traza Norte-Sur; del mismo modo, las clases sociales remiten a masas que no tienen el mismo movimiento, distribución u objetivos). Los profundos movimientos que sacuden a una sociedad comienzan por el flujo molecular (las costumbres, los jóvenes, las mujeres, los locos) aunque luego se representen como un enfrentamiento entre segmentos molares. Siempre fluye algo que escapa a las organizaciones binarias o macropolíticas. Valga como ejemplo que dan estos autores del Mayo francés como movimiento molecular de protesta de obreros y estudiantes, que no fueron comprendidos desde el punto de vista de la macropolítica (el PC francés no entendió a qué se debía ese movimiento):

Se dice equivocadamente (sobre todo en el marxismo) que una sociedad se define por sus contradicciones. Pero eso sólo es cierto a gran escala. Desde el punto de vista de la micropolítica, una sociedad se define por sus líneas de fuga, que son moleculares. Siempre fluye o huye algo, que escapa a las organizaciones binarias, al aparato de resonancia, a la máquina de sobre-codificación: todo lo que se incluye dentro de lo que se denomina “evolución de las costumbres”, los jóvenes, las mujeres, los locos, etc. Mayo del 68, en Francia, era molecular, y sus condiciones tanto más imperceptibles desde el punto de vista de la macropolítica. En esas circunstancias, se da el caso de que personas muy moderadas o

muy viejas captan mejor el acontecimiento que los hombres políticos más avanzados, o que se creían tales desde el punto de vista de la organización. Como decía Gabriel Tarde, habría que saber qué campesinos, y en qué regiones del Mediodía, han empezado a negar el saludo a los propietarios de su entorno. A este respecto, un viejo propietario desfasado puede evaluar mejor las cosas que uno progresista. En Mayo del 68 ocurrió lo mismo: todos los que lo juzgaban en términos de macropolítica no comprendieron nada del acontecimiento, puesto que algo inasignable huía. Los hombres políticos, los partidos, los sindicatos y muchos hombres de izquierda no comprendieron la situación; repetían sin cesar que no se daban las “condiciones”. Daba la impresión de que se les había privado provisionalmente de toda la máquina dual que los convertía en los únicos interlocutores válidos. Extrañamente, de Gaulle e incluso Pompidou comprendieron mucho mejor que los otros. Un flujo molecular se escapaba, primero minúsculo, luego cada vez más inasignable... No obstante, lo contrario también es cierto: las fugas y los movimientos moleculares no serían nada si no volvieran a pasar por las grandes organizaciones molares, y no modificasen sus segmentos, sus distribuciones binarias de sexos, de clases, de partidos. (Deleuze y Guattari, 2000: 220-1).

La máquina burocrática también se define a partir de estas dos dimensiones: la segmentación dura o molar se da entre los despachos contiguos, con los jefes de sección y la correspondiente centralización; a la vez, hay una flexibilidad molecular, traducida como una comunicación entre despachos, una perversión burocrática que actúa con una inventiva permanente ejercida, incluso, contra los reglamentos administrativos. Esto se demuestra en el orden jerárquico y en la dependencia entre los distintos puestos: si Villa es un “mosca” de Firpo, éste a su vez depende del mundo de las altas esferas que le proporciona su mujer. Los intercambios moleculares se traman en los intersticios de estas relaciones. La ilegalidad

interior a la ley la hemos visto en la función que cumple un personaje como Villalba, quien articula secuestros y entierros clandestinos con la autoridad que le aporta el ministerio: “La gente decía que servía para enviar mensajes cifrados, que quince cajones de vacunas eran quince cajones de muerto, diez equipos fuera de servicio eran diez muertos; que un equipo mudo era un secuestrado a quien no se pudo hacer hablar” (122).

Otro ejemplo de distorsión desde lo molecular hacia lo molar se da en la ambigüedad que produce el propio orden jerárquico en un subordinado como Villa: por momentos se siente perdido, porque no sabe a qué jefe debe servir o no sabe cómo cumplir las órdenes. Esto le genera inseguridad y miedo, uno de los componentes indispensables para el funcionamiento de la máquina. A propósito de este punto, Deleuze y Guattari presentan una definición que se aplica perfectamente a la lógica simultáneamente racional y descontrolada del ministerio:

La administración de una gran seguridad molar organizada tiene como correlato toda una microgestión de pequeños miedos, toda una inseguridad molecular permanente, hasta el punto de que la fórmula de los ministerios del interior podría ser: una macropolítica de la sociedad para y por una micropolítica de la inseguridad (Deleuze y Guattari, 2000: 220).

El temor de Villa va *in crescendo*: sólo se siente fugazmente seguro bajo las órdenes de Firpo, con el Polaco, en el club Arsenal. El miedo lo lleva a buscar seguridad en las personas que lo terminarán hundiendo: Estela, Villalba, Cummins y Mujica, Matienzo. Así, reproduce en sus actos el terror que le infunde la incertidumbre burocrática. Es Matienzo quien define la lógica del miedo bajo el terrorismo de Estado: “El miedo es paradójico, es

la mejor metodología en algunos casos, pero al mismo tiempo escapa a toda metodología. Un hombre con miedo es como una granada siempre a punto de estallar” (207).

La máquina va sumando y superponiendo dispositivos, por lo que a la función médico-administrativa se agrega la militar. Estas transformaciones son fundamentales para explicar otro producto subsidiario del miedo: la muerte serial, sistemática, administrada a través de la división del trabajo lo suficientemente aceptada como para extraer información del detenido, atormentarlo, darle muerte y deshacerse del cadáver. En este punto no es casual que la función del médico se coloque en el centro de estos desplazamientos, en el arco que va de la medicina sanitaria bajo Firpo hasta el médico como asistente de la tortura en Villa.

Desde el punto de vista de Foucault¹⁵, la medicina es un saber-poder fundamental para las políticas de Estado desde mediados del siglo XIX, porque puede operar como tecnología de poder en dos escalas: a nivel del cuerpo individual y del cuerpo múltiple o de la población. Por eso, ha servido para bajar la tasa de enfermedad y establecer los mecanismos reguladores de la población en su conjunto. El control de las grandes epidemias es una demostración del poder estatal para *hacer vivir* y regular así la productividad y la extensión de la vida útil de la población. Se trata de la biorregulación por parte del Estado, evidente en el servicio de aviación sanitaria que combatía la polio bajo las directivas de Firpo.

Estas funciones de prevención, control y regulación no siempre se oponen a las funciones disciplinarias, de castigo y punición, sobre todo en etapas represivas. El rol disciplinario aplicado por el Estado se cumple sobre el cuerpo individual a través del

¹⁵ Véase Foucault, Michel. “Clase del 17 de marzo de 1976”. *Defender la sociedad. Curso en el College de France (1975-76)*. Buenos Aires: FCE, 2000: 217-237. Impreso.

encierro carcelario, por ejemplo. En épocas de terrorismo de Estado, cuando la máquina militar de guerra hace uso del saber médico, la intervención se realiza a doble escala: opera sobre el cuerpo del detenido para lograr su castigo y disciplina, y administra la muerte a un sector de la población estigmatizado como enemigo político. Por eso resulta sumamente pertinente que el General De Gaulle le cuente a Firpo que aprendió estrategia militar leyendo el manual de anatomía patológica de Bichat:

Era mi autor preferido durante la guerra. Para él, la enfermedad era una guerra contra el organismo, por lo tanto planeaba cómo defenderse y cómo atacarla. Tenía una visión de conjunto que me resultaba útil. En Bichat aprendí más estrategia militar que en otros libros dedicados al tema (18).

Como es sabido, el fenómeno de la acción guerrillera y de cualquier forma de protesta social fue metaforizado por la dictadura como un tumor que había que extirpar del organismo de la nación. De este modo, se entiende que el coronel Matienzo le recuerde a Villa: “El funcionamiento, siempre es importante conocer el funcionamiento. Sobre todo para un soldado, supongo que para un médico también. Los dos nos ocupamos de organismos” (180).

En este sentido, resulta pertinente la caracterización que realiza Ricardo Piglia sobre el modo en que concretamente funcionó esta metáfora y que fue citada por Eduardo Berg en su artículo “El presente del pasado (literatura y testimonio en *Poder y desaparición* de Pilar Calveiro, *Villa* de Luis Gusmán y *El vuelo* de Horacio Verbitsky)” (2010). En primer lugar, se produce una suerte de mutación por la cual el cuerpo social deja de ser una metáfora jurídica y política para pensarse en el horizonte del “relato quirúrgico” como “relato que trabaja sobre los cuerpos” del siguiente modo:

Ese relato médico que circulaba en la época, no sólo conformaba un modo de narrar, sino también, una estrategia de legitimación discursiva sobre la represión clandestina. Los militares, afirma Piglia¹⁶, hablaban de la Argentina como una suerte de cuerpo enfermo, que tenía un tumor o un cáncer que prolifera y se identificaba con la subversión y la función de los militares era operar, sin anestesia en una sala de operaciones, con cuerpos desnudos, ensangrentados, mutilados. Y en ese relato ficcional que usaba una metáfora médica, se decía la verdad y a la vez, se ocultaba y se encubría, en un relato alegórico, lo que en verdad estaba sucediendo (Berg, 2010: 296).

4.2.4. Villa, el memorioso

La memoria es el gran tema que recorre el texto no sólo en cuanto al contenido, sino también desde el punto de vista formal, aspecto que retomaremos en el capítulo siguiente. Villa había pensado en estudiar abogacía porque “se aprende todo de memoria” (23), pero Firpo lo conduce a estudiar medicina. El protagonista puede recordar el código aeronáutico, cualquier intersección de calles de punta a punta en la enorme ciudad, incluso utiliza un código cifrado con reglas mnemotécnicas para escribir su informe secreto. Según Panesi, “si Gusmán otorga a su personaje el don de la memoria, si le dona la memoria, es para decirnos que Villa no es un personaje o que es más que un personaje. Villa es la memoria. O el tributo que Gusmán brinda a la memoria” (2003: 23).

De un modo oblicuo, Villa recuerda a otro ilustre personaje de la literatura argentina que inscribe la memoria como tema. En “Funes, el memorioso”, la memoria eidética se multiplica infinitamente no sólo a partir de cada objeto que pasa por la conciencia, sino del

¹⁶ El texto de Ricardo Piglia citado por Berg es el siguiente: Piglia, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: FCE, 2001: 23-4. Impreso.

recuerdo de haberlo percibido e imaginado. Por eso, a partir del cuento de Borges la memoria minuciosa y exacerbada se opone a la capacidad de comprender. “Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos” (Borges, 1989: 490). Villa recuerda lugares, episodios, diálogos exactos, reconoce a distintas personas que aparecen más de una vez en su vida: como Otero, el agente de prefectura luego devenido en chofer del ministerio, la misma Elena, el coronel Matienzo. Su problema radica en que es incapaz de asignar sentido a lo que percibe o recuerda. El déficit de Villa es interpretativo: con las claves a la vista no posee el coraje de leerlas, porque eso implicaría cuestionar la visión del mundo que le da seguridad. El sentido sobre lo que ocurre viene dado por juicios ajenos; así pasa con los sucesos extraños que percibe el Polaco o con los rumores: “Se dice que Emergencias se usa para mezclar cajones legales con cajones clandestinos” (136). Interpreta menos de lo que es capaz de percibir, o lo hace cuando es tarde y los hechos están consumados. Por eso, su memoria es residual: en el informe cifrado narra en primera persona la mezcla de sus impresiones sobre Cummins y Mujica, el recuerdo minucioso de las direcciones y los nombres, los hechos de tortura y su relación con Elena. Según Matienzo, se trata del informe de un desesperado.

El informe, “ese engendro”, es la memoria del burócrata, funcionando como puesta en abismo de la misma novela. El excedente de memoria, cifrado en lo que Villa cuenta pero es incapaz de interpretar en su verdadera dimensión, se ofrece al lector como archivo de la memoria de la literatura. Se trata de la ficción de los procesos de internalización y obediencia en la conciencia subalterna de Villa y de gran parte de la población que, en la época, ocupó activamente el lugar del que no quiere ver lo que sucede.

4.2.5. *Lo popular*

La cultura popular aparece ubicada en una geografía y una época determinadas en la novela. Concretamente, en la zona de Avellaneda, un extenso municipio suburbano situado al sur de la Capital Federal, durante la infancia y juventud de Villa; es decir, desde fines de los cincuenta hasta mediados de los sesenta. Los ámbitos que aparecen son el Racing Club, donde se juega al póquer, otros clubes donde se hacen bailes, las zonas baldías cercanas a los ferrocarriles que contrastan con la fastuosidad del policlínico y el barrio de chalets creados por Perón. Michel de Certeau, en su libro *L'invention du quotidien* (1990), ha estudiado el barrio como zona intermedia entre la ciudad y el espacio íntimo, lo que permite que los sujetos que allí viven generen algunas prácticas culturales de apropiación. Para este autor, puede tratarse de determinadas costumbres o comportamientos muy sutiles que se explicitan en los espacios públicos como las maneras de vestirse, las reglas de cortesía, el ritmo de la marcha o las formas de usar las calles. En esos modos de comportarse, hay ciertos beneficios simbólicos que van tramando los códigos culturales del barrio y posibilitan la vida cotidiana. Desde esta perspectiva, el barrio no es un concepto geográfico aséptico, sino un enclave donde se expresan determinadas formas de coexistir con los otros en una proximidad que funda la identidad del ser vecino¹⁷. En la novela son fácilmente detectables estas prácticas culturales. El oficio de “mosca” es algo que Villa explica a Firpo con reglas precisas: se ejerce en el ámbito de los jugadores de póquer y describe a un asistente obligado a guardar discreción en todos los encargos. La novela demuestra que este tipo de prácticas forja identidades contrapuestas como la de Villa o la del Polaco:

¹⁷ Véase Ana María Zubieta (coord.): *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós, 2000: 76-96. Impreso.

El mosca de turno repartía su mirada entre la mesa de juego y la barra. Si algún jugador necesitaba alguna cosa y el mosca tenía que salir a buscarla, ya había otro reemplazándolo. Hacíamos una seña y rápido, otro mosca salía hacia la mesa. Así se nos iba la noche entre pasos de baile y miradas. Podíamos trabajar para el mismo jugador durante meses. Dependía de la suerte y de cómo venían las cartas. Si un mosca quedaba ligado a la suerte de un jugador, podía perder su trabajo para siempre (28).

Se trata de prácticas populares del mundo masculino parecidas a los códigos culturales del club Arsenal, donde, con sólo atravesar la puerta, el diálogo pasa por apostar algo: si va a llover o no, si Perón se va a morir, si la primera novia de Villa finalmente se ha hecho montonera. Esa apuesta, que comienza a manera de saludo, continúa en desafío o en broma pesada, atravesando todos los tonos y complicidades de la identidad masculina culmina con el pacto máximo entre caballeros que —todavía para la época— tiene que ver con “ir de putas”.

Villa compara el club Arsenal con la Bolsa. Resulta sumamente interesante que, en el mismo lugar donde se apuesta acerca de todo, él guarde su caja fuerte, donde esconde objetos comprometedores como la medalla de Elena, el alfiler de Firpo y finalmente, el informe. El club también funciona como reserva cultural de la conformación identitaria argentina, al resonar el *potpourri* de lenguas inmigrantes que han dejado su sedimento en esta sociedad:

Entrar en Arsenal era como entrar en el hipódromo o en la Bolsa: una conversación ruidosa que a veces llegaba hasta el grito, un coro de fondo que pronunciaba nombres de jockeys y caballos, mezclados con cifras, pesos, razas y colores. Como si se hablaran muchas lenguas,

como si toda la inmigración del país estuviese apostando en Arsenal. Cada una en su propia lengua y en todas a la vez (112).

Las leyendas de ese mundo popular están ligadas a los ídolos deportivos y el contacto con cualquiera de ellos adquiere un valor aurático, que genera la admiración con la que Villa contempla a los ídolos deportivos derivada del aura que el deporte tiene para la cultura popular¹⁸.

Villa atesora la anécdota del día en que vio entrenar al corredor olímpico Delfo Cabrera y corrió junto a él durante el entrenamiento para que al final le contara cómo fue su victoria en Wembley. La anécdota resulta ejemplar porque demuestra cómo la astucia aprendida en el mundo popular le sirvió para ser campeón olímpico. Cabrera le confiesa que iba detrás de todo el pelotón de maratonistas porque no conocía la ruta de la carrera y, si iba primero, se podía perder. Pero al entrar al estadio ya no teme perder el rumbo y se imagina que esa recta final replica el paisaje cotidiano del potrero, los corrales y la Gasógena. Una forma de apropiación del espacio o de una situación es volver familiar lo extraño y, en el relato, esa geografía de lo bajo triunfa en Wembley a través de las piernas de Cabrera. Las imágenes del Polaco y de este corredor son los recuerdos familiares que Villa evoca para sentirse seguro. No obstante, en su presente vertiginoso marcado por la inminente caída del gobierno peronista, el barrio también había dejado de ser ese lugar seguro desde que el perímetro que rodeaba el baldío y los corralones amaneció un día sembrado de cadáveres. Por eso, el territorio de lo popular se conjuga en pasado.

¹⁸ El concepto de aura fue aludido en capítulos previos; de todas formas, su referencia se ubica en el ya citado texto de Walter Benjamin: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

4. 3. La traición en cuestión

4.3.1. Dos modelos en la literatura argentina

En relación al tema del traidor y del héroe, podemos rastrear los modelos que Arlt y Borges han acuñado en la narrativa como dos grandes líneas sobre las cuales Gusmán produce un desplazamiento de nuevo tipo con *Villa*.

Los textos de Arlt abundan en personajes marginales como locos, inventores fracasados, utopistas, delincuentes, humillados, aventureros, pero todos presentan un rasgo excepcional y paradójico: son canallas pero soñadores. Jorge B. Rivera, en la "Introducción" del libro *Arlt: Los siete locos* (1985), atribuye este carácter a la herencia simbolista que Arlt lee en Baudelaire: el gusto por los desclasados y los excéntricos se combina con el interés por el nuevo tipo de experiencias que ofrece el ámbito de la ciudad. La búsqueda de la belleza del mal echa por tierra los valores de la moral burguesa: los pilares más cuestionados son la rutina embrutecedora del trabajo y el matrimonio. El deseo de aniquilación de esos valores lleva a los personajes a la exploración del crimen siguiendo la huella del Raskolnikov de *Crimen y Castigo* o el Rocambole de Ponson du Terrail. En *El juguete rabioso* Silvio Astier, el protagonista, traiciona a su compañero por una vitalidad excesiva que lo lleva a querer distinguirse en su vida monótona y mediocre. Así, a través de los antivalores, el protagonista se singulariza contra la rutina de la existencia. Dos citas memorables de la novela lo demuestran en el diálogo final con Vitri:

— (...) ¿por qué ha traicionado a su compañero?, y sin motivo. ¿No le da vergüenza tener tan poca dignidad a sus años?

Enrojecido hasta la raíz del cabello, le respondí:

— Es cierto... Hay momentos en nuestra vida en que tenemos la necesidad de ser canallas, de ensuciarnos hasta adentro, de hacer alguna infamia, yo qué sé... de destrozar para siempre la vida de un hombre... y después de hecho eso podremos volver a caminar tranquilos.

(...)

— Usted, dígame, ¿usted nunca ha estado enfermo?

Comprendí lo que él pensaba y sonriendo continué:

— No... ya sé lo que usted cree... pero escúcheme... yo no estoy loco. Hay una verdad, sí... y es que yo sé que siempre la vida va a ser extraordinariamente linda para mí. No sé si la gente sentirá la fuerza de la vida como la siento yo, pero en mí hay una alegría, una especie de inconsciencia llena de alegría.

Una súbita lucidez me permitía ahora discernir los móviles de mis acciones anteriores, y continué:

— Yo no soy un perverso, soy un curioso de esta fuerza enorme que está en mí... (Arlt, 1985: 236-238)

La traición en Arlt forma parte de un imaginario extremista¹⁹ que cuestiona la moral vigente y se convierte en instrumento de cambio del *statu quo*. Así, el traidor deviene lúcido antihéroe.

En Borges, la traición y la infamia intervienen en complejas tramas ficcionales. Adquieren dos formas de realización: la falsificación y la reversibilidad de los valores morales.

¹⁹ Véase Beatriz Sarlo: "Roberto Arlt, excéntrico" en Roberto Arlt: *Los siete locos / Los lanzallamas*, Barcelona: Archivos, 2000. Impreso.

Los relatos de *Historia Universal de la Infamia* (1935) abundan en la falsificación: adoptan personajes y leyendas antiguas para contar infamias poniendo el acento en la desproporción de estos actos. En el prólogo de 1954, Borges declara que estas narraciones: “Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias” (Borges, 1989: 291). Así, “El asesino desinteresado Bill Harrigan” cuenta cómo un sujeto marginal nacido en un “conventillo subterráneo de Nueva York” llega a convertirse en Billy the Kid (dentro de la falsificación se pueden observar las marcas típicas de la narrativa borgeana al darle un matiz rioplatense a una historia universal y colocar el término “conventillo” en la misma). Una frase del relato nos da la clave de lo que se necesita para ser infame: “Durante siete arriesgadísimos años practicó ese lujo: el coraje”. Para llevar adelante esos actos reñidos con la moral, hay que tener valentía.

El culto al coraje permite postular en relatos posteriores que la traición es contracara de la heroicidad. Por ello, según el punto de vista y el modo en que la historia se cuenta, sus valores son intercambiables: el traidor puede ser el héroe y viceversa. En “Tema del traidor y del héroe” se evidencia la postura nominalista de Borges: al indicar que cualquier elemento significativo que torne inteligible la realidad proviene de la imaginación, la razón o el arte. La ficción concebida por Nolan condiciona un siglo más tarde la reacción de Ryan y prefigura la muerte del presidente Lincoln. Tanto el papel de Nolan como el de Ryan falsifican la historia y crean una circularidad con leves diferencias en el tiempo. Así la similitud de las muertes de César, Lincoln y Kilpatrick lleva implícita la idea de que cualquier hombre es todos los hombres y que cualquier acontecimiento arrastra los ecos del pasado. La reversibilidad entre el traidor y el héroe se da en la relación entre el Kilpatrick

real y el personaje histórico creado por Nolan. La identificación de las dos caras se logra porque se trata de un solo hombre.

En “Tres versiones de Judas”, Cristo se identifica con su antípoda, Judas, en los libros de Runeberg, una suerte de gnóstico que escribe en el siglo XX una paradoja que identifica los opuestos. En principio, Judas acepta un destino increíble al asumir un inmenso sacrificio humano: se condena voluntariamente a la infamia eterna y al infierno. En segundo término, Judas presenta una motivación más heroica: como otros ascetas mortifican la carne, él mortifica el espíritu; como otros renuncian a los placeres terrenales, él renuncia a la salvación eterna. En estas dos etapas Judas presenta una capacidad sobrehumana para llevar adelante el sacrificio y la renuncia. En la tercera versión, esta capacidad es reemplazada por la identificación de Judas con Cristo:

Dios totalmente se hizo hombre pero hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos, pudo elegir cualquiera de los destinos que traman la perpleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió un ínfimo destino: fue Judas (Borges, 1989: 517).

4.3.2. La traición de Villa

Habiendo llegado a este punto, podemos volver a *Villa* y preguntarnos por el carácter del personaje: claramente no se trata de un héroe, pero tampoco presenta la canalla vitalidad de los traidores de Arlt, ni practica “el culto del coraje” de los infames borgeanos. La reversibilidad que hacía lógicamente posible que el traidor fuera el héroe aquí no se cumple. Villa es capaz de cometer las peores monstruosidades, pero carece del coraje que presentan los verdaderos monstruos. ¿Cuál es el estatuto de Villa? ¿Qué clase de enigmática traición presenta esta novela?

A diferencia de la rebelde distinción que buscaba en el crimen el héroe arliano, Villa cae en el delito por casualidad, a causa del designio de otros. Sigue la carrera de medicina porque Firpo se lo indica, se casa porque su tía Elisa le advierte que pronto va a morir y lo dejará solo y del mismo modo empieza a colaborar con los torturadores. Como señala Ana María Zubieta en “La tela de Penélope” (2004):

Es la novela de un médico burócrata, de un ser común, de una existencia destinada a no dejar rastro pero cuyo encuentro con el poder la arrancó de la noche en la que habría podido o debido permanecer, como dice Foucault, leyenda de hombres y mujeres a los que tocó la desgracia o simplemente el poder. Primo Levi dice que los monstruos existen pero son demasiado pocos para ser verdaderamente peligrosos²⁰; son más peligrosos los hombres comunes, los funcionarios dispuestos a creer y obedecer sin discutir (Zubieta, 2004).

El estatuto protagónico de Villa es el de un segundo; por eso la cita señala un nuevo tipo de infamia: la de esos seres, según Foucault²¹, que permanecerían ignotos si no fuera porque los ha iluminado algún dispositivo de poder. Es interesante el tipo de vinculación que un personaje como Villa establece con la política y con la propia acción. En principio, cree que el hecho de ignorar o de no querer saber de política lo exime de responsabilidad frente a los hechos. En este punto se abre un interrogante que recorre la novela: ¿cómo cuentan los indiferentes, los que creen que no participan? O dicho de otra manera: ¿cómo cuentan el desconocimiento y la indiferencia en las relaciones de poder? La única acción que Villa

²⁰ En nota al pie, la autora agrega: “Por eso la noción de monstruo de Foucault es más tolerable: ‘Lo que constituye a un monstruo humano en un monstruo no es simplemente la excepción en relación con la forma de la especie, es la conmoción que provoca en las regularidades jurídicas. El monstruo humano combina a la vez lo imposible y lo prohibido’”. Foucault, Michel. *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira, 1993: 84. Impreso.

²¹ Véase Foucault, Michel: *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira, 1993. Impreso.

reconoce consciente y activamente como política se da apenas conoce a Elena cuando se opone a una huelga estudiantil y recibe el apelativo de “carnero”. Pero para este gesto político se necesita algo de coraje, si pensamos que en el hecho de romper la solidaridad con sus pares se inscribe una cierta traición. En este sentido sería el único gesto en que el acto indigno entraña cierta valentía, como se daba en la poética borgeana:

A ella la conocí en una huelga de estudiantes. Fue ahí que por primera vez oí la palabra “carnero”. Me la gritaron y el grito me hizo arder la cara. Sin embargo, no podría decir que era de vergüenza. Era un sentimiento entre el estupor y el miedo. Fue a fines del verano del '63.

Estaba en quinto año del secundario y en esa huelga de estudiantes yo era un rompehuelgas. *Debe haber sido la única época de mi vida en que tuve valor para algo*²² (61).

Gusmán considera que el universo ético entraña problemas como el bien, el mal, el coraje, la cobardía, el odio, el amor. Todos estos valores aparecen en Borges pero, según su concepción, están ausentes en la literatura posterior, en la que el universo ético ha sido reemplazado por un universo ideológico, en el que desde el comienzo hay una toma de posición que delimita dónde está el bien y el mal. En palabras de Gusmán, la complejidad del universo ético estaría en que: “... hay más turbulencias, más contradicciones. Creo que los dos polos (el bien y el mal) deben tener mayor equilibrio. No ya de entrada la moraleja puesta de un lado. Me parece que la apuesta es mostrar un poco la miseria en la comedia humana” (Gusmán, “Historia de una sumisión”).

²² Las cursivas son mías.

En *Villa* se evoca siempre la falta de reacción ante sucesos que reclaman algún tipo de respuesta, por eso el universo ético brilla por su ausencia. Excepto por la fugaz escena de la huelga, en el resto de los actos del oscuro protagonista se impone la indiferencia, el hecho de escudarse en la medicina como una función meramente técnica o en el principio de la obediencia ciega. Para narrar esta ausencia de consideración por el otro, Gusmán señala dos antecedentes literarios muy significativos: *El americano impasible* (1955), del inglés Graham Greene, y *Mi jefe es un asesino* (1937), del francés Henri Millon de Montherlant²³.

La novela de Greene se sitúa en la guerra de Indochina de los años '50, en medio de una disputa amorosa por una joven nativa entre el narrador, un maduro cronista inglés crítico con el imperialismo de las potencias occidentales, y un joven soldado norteamericano, que cree ingenua y ciegamente en la intervención bélica de su país. El texto advierte del peligro latente en el americano impasible, el soldado que cree a pie juntillas en las órdenes y respeta puritanos principios morales; pero, por eso mismo, es capaz de colocar una bomba a una hora pico en una plaza pública y eliminar a cientos de víctimas civiles. Como sentencia el narrador, “se mete como un imbécil en lo que no entiende, y la gente tiene que pagar con la vida sus equivocaciones” (Greene, 1970: 201). Son las consecuencias de las acciones del que cree que su papel no cuenta por ampararse en el guión de un código militar o en la función burocrática, como hace Villa.

Montherlant narra “la relación de un burócrata con su jefe, gobernada por la sumisión, el odio, la pequeña mezquindad y, peor aún, el pequeño triunfo” (Gusmán,

²³ Véanse: Greene, Graham. *El americano impasible*. Madrid: Alianza. 1970. (1ª edición en inglés: 1955); Millon de Montherlant, Henri. *Mi jefe es un asesino*. Madrid: Bruguera. 1971. (1ª Edición en francés: 1937). Impresos.

“Historia de una sumisión”). Desde el punto de vista de un autor como Montherlant, muy cercano a la vitalidad y la voluntad de poder de Nietzsche, la vida de un hombre tímido, aislado por la aridez del clima norafricano y por su trabajo en una biblioteca poco frecuentada, constituye una crítica a la pérdida de sentido del ser humano por la racionalidad imperante en la sociedad contemporánea.

La novela de Greene, al igual que los relatos de Borges, plantea la diferencia entre ética y moral. Esta distinción se percibe claramente cuando el gesto ético se pronuncia a favor de un valor del bien que la moral vigente no puede garantizar. Mientras que la respuesta moral pertenece a lo escrito, a la ley, a la regla, la ética tiene que ver con el momento en que el ser humano encuentra en soledad respuestas fundamentales bajo la presión de una circunstancia comprometida. Como señala Miguel Benasayag en *Utopía y Libertad* (1998), cada persona constituye su rol social según el azar del nacimiento, la educación, la escala de valores que define su “moral”, un dispositivo en suma de enorme fuerza inercial. En el caso del americano impasible, su rol como agente del gobierno hace que repita un determinado guión. Si el personaje hubiera tenido una respuesta ética, debería haber renunciado a colocar la bomba en hora punta. La ética es lo que en determinado momento se puede oponer al control de esa moral omnipotente para juzgar y decidir en libertad. Permite renunciar a un bien preestablecido como “supremo” para reflexionar sobre él con sentido crítico.

En el famoso cuento de Borges “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” se narra una escena clave del *Martín Fierro* que tiene que ver con esta distinción: Cruz es un miembro de la partida que tiene que apresar al reo Martín Fierro. Sin embargo, cuando se reconoce en el otro, es capaz de renunciar al mandato moral que le impone su rol de policía para ejercer una acción ética: colocarse del lado del oprimido para pelear junto a él. En este

sentido, Badiou vincula la ética con el coraje y Foucault sostiene que, de haber una revolución, no será política sino ética²⁴.

Teniendo en claro el estatuto de segundón de Villa, que da lugar a su protagonismo de “infame” en tono menor, se puede pensar qué nuevo tipo de traición muestra esta novela. En el personaje se da una renuncia a asumir la acción tanto en términos morales como éticos. En cuanto a los códigos morales, se observa su abulia general, coincidente con el siguiente análisis de Beatriz Sarlo, publicado en “Coincidencias: *Villa*, de Luis Gusmán” (2004):

Su falta (falla) no es inmoral, sino amoral: Villa no tiene fuerzas morales para enfrentar los actos que siempre desencadenan otros, porque es un indiferente y, por incapacidad, un extranjero. El miedo le ha carcomido primero su voluntad, luego su capacidad de juicio moral. La indiferencia (una cualidad literaria en la novela del siglo XX) no es meramente, en Villa, un rasgo psicológico, sino un rasgo compositivo literario (Sarlo, 2004: 154).

En Villa está representada la indiferencia moral generalizada, que con su callado consentimiento posibilita el horror. En su apacible normalidad está cifrado su carácter monstruoso. De ahí que lo que más asuste en Villa no sea su sello de criminal, sino su extrema y familiar manera de no ver y aceptar lo dado. Villa es sólo un nudo del tejido social que, en determinado momento, se activa y sirve de soporte al terror. En este punto, la novela se erige en memoria crítica: la responsabilidad moral para decir “no” brilla por su ausencia. Así, Firpo duda acerca de los féretros, se hace preguntas y marca la diferencia con la actitud de su subalterno: “Villa, usted nunca quiere entender nada” (39).

²⁴ Véase Badiou, Alain. *¿Se puede pensar la política?*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1995. Impreso.

La respuesta ética tiene que ver con la situación en que el sujeto debe actuar: elegir o renunciar a determinado acto que diferencia el bien del mal²⁵. Ante la escena de reanimar a los detenidos prefiere autojustificarse bajo el principio de “obediencia debida”, borrando la decisión que implica pasar al acto. El hecho de que luego haya una confesión o una suerte de arrepentimiento demuestra que la decisión y la responsabilidad existen. En el caso de la participación en la tortura de Elena, la traición resulta doble, porque es un vínculo que lo atañe en lo estrictamente personal. La ironía está brutalmente subrayada al ser Villa quien mata a Elena por “conveniencia”, puesto que se podría haber visto involucrado en el ataque guerrillero y, luego, por una suerte de piedad, para que dejara de sufrir la tortura. Nuevamente, por la negación aparece delimitado el posible lugar de la respuesta ética. En palabras de Pilar Calveiro (*Poder y desaparición...*), se define así el efecto que la tortura o la muerte de otro producen en el victimario:

(...) por más desplazamientos que pueda hacer, hay algo que se agita internamente en un hombre que destroza a otro. Hay algo que reclama la afirmación de su propia humanidad, porque en el intento de despersonalización de la víctima él mismo se despersonaliza, se deshumaniza (Calveiro, 2001: 72).

En la descripción miope pero minuciosa de Villa, el efecto que le causa la muerte de Elena es narrado del siguiente modo:

Mujica y Cummins tuvieron que sacarme de encima del cuerpo de la mujer al que yo estaba prendido como una garrapata, hasta tal punto que uno de ellos me pegó una trompada y lo

²⁵ Véase Badiou, Alain. “La ética. Ensayo sobre la conciencia del Mal”. Tomás Abraham, Alain Badiou, Richard Rorty: *Batallas éticas*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1997: 97-158. Impreso.

último que sentí fue que yo también me desmayaba y me moría con ella porque entré en un vacío que no había conocido nunca (161).

4.4. La enunciación interpelante o qué significa “dar la voz”

Si “dar la palabra” implica dejar hablar, permitir que el otro pueda expresar su propio universo de significaciones —es decir, constituye una especie de habilitación concedida al otro para que este pueda decir y decirse—, “dar la voz” hace alusión, además, al acto mismo de la enunciación, en una lógica que trasciende el sentido de lo enunciado.

Iniciamos esta reflexión sobre el concepto de “voz” a partir del punto de vista de un autor como Mijail Bajtín, quien aporta una mirada en la que es posible una dimensión filosófica ligada a la problemática del lenguaje y su funcionamiento social. Dice al respecto Tatiana Bubnova en “Voz, sentido y diálogo en Bajtín” (2006) que para nuestro autor:

La voz es, pues, la fuente de un sentido personalizado: detrás de ella hay un sujeto persona; pero no se trata de una “metafísica de la presencia”, de los sentidos preexistentes e inamovibles, ni de algo fantasmal, sino de un constante devenir del sentido permanentemente generado por el acto-respuesta, que se va modificando en el tiempo al ser retomado por otros participantes en el diálogo (Bubnova, 2006).

Es decir que, detrás de ese concepto, se adivina un participante en el diálogo social, alguien que tiene como anclaje a la hora de transformarse en “voz” una acción responsiva frente a los diálogos y sentidos futuros. Su personalización se constituye en el irreplicable momento del diálogo, es su característica distintiva y su anclaje que en verdad no se detiene. Dicho anclaje no responde al sentido abstracto de la lengua, su existencia es un momento dialógico que no se detiene, personalizarse es ingresar en la historia y sus mutaciones

constantes. La misma Bubnova agrega en ese sentido que “Cada voz posee su cronotopía —su arraigo espacio temporal— que la sitúa como única, y su ideología, que la identifica como entidad social”. De modo que ese sentido personalizado al que llamamos “voz” tiene su marco de existencia, un tiempo y un lugar, y una ideología, que la inscribe en la historia en tanto consolidación de significado en perpetuo movimiento y plena de ajenidad, es decir de voces de otros que la habitan y la hacen ser quien es, singular y única. La voz bajtiniana se consolida, es parte de ese andamiaje de posiciones históricas de sentido que se personalizan y responde a un posicionamiento social, pero ello no la transforma en un elemento cristalizado de la lengua, su inscripción en el tiempo y el espacio es parte de esa forma de estar en el mundo, responde a algo y espera ser respondida.

Desde el punto de vista del psicoanálisis, para Jacques Lacan, el *objeto voz* conforma uno de los objetos pulsionales, junto con el objeto oral, el anal y la mirada. Los objetos oral y anal —que toma de las fases de desarrollo libidinal freudianas— integran el circuito de demandas y prohibiciones que articulan la palabra. La voz y la mirada, por el contrario, quedan por fuera de la lógica de la palabra y es precisamente esto lo que les otorga su potencia²⁶.

Existe toda una tradición lingüística que procura reducir la voz a sus diversos factores constituyentes: el timbre, la prosodia, el ritmo de las escansiones. A partir de allí, esta tradición procura estudiar la relación entre la voz y el problema de la significación²⁷.

²⁶ Para revisar los conceptos psicoanalíticos vertidos en estas páginas, véanse voces “pulsión” y “extimidad” en Evans, Dylan, *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós, 1997.

²⁷ Con diversas variantes propias de cada corriente, en psicología se suele afirmar que la comunicación puede descomponerse en un aspecto digital (palabra) y uno analógico (voz y gestualidad); que este último aspecto

Como si la voz fuera el soporte material de la significación y su única finalidad (*telós*) fuera producirla.

Y es también a través de la voz que arribamos a la conciencia como acto reflexivo de “escucharse hablar”. Lacan, en el Seminario 11, sugiere que el espejismo de la conciencia surge del acto reflexivo de “verse viendo”²⁸, como una espe(cta)cular *mise en abyme*. Verse-viendo, escucharse-hablando, entonces, en la reflexividad, se vuelve constitutivo de lo que llamamos la conciencia²⁹.

Tomar la voz como algo diferente de la significación³⁰ es lo que prepara el camino a poder considerar la voz como objeto. Con Kant, por ejemplo, nos encontramos con el imperativo categórico como ley que tiene que estar acompañada de la voz. Nos habla en segunda persona y nos dice “obra de tal modo que la máxima de tu voluntad siempre pueda valer al mismo tiempo como principio de una legislación universal”. Mladen Dolar en su libro *Una voz y nada más* (2007) se interroga:

¿Quién es el sujeto que enuncia el imperativo categórico? (...) ¿Qué autoridad se dirige a todo el mundo de ‘tú’ en una apelación que es a la vez íntima y universal? Es obvio que la fuente de esta

asigna al primero su valor de verdad, constituyéndose, por consiguiente, en una metacomunicación. Para una de las manifestaciones clásicas en este ámbito, véase Watzlawick, Paul, Janet Beavin Bavelas y Don D Jackson. *Teoría de la comunicación humana*. Barcelona: Herder, 1985.

²⁸ Véase Lacan, Jacques. *Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1989.

²⁹ Véase Alemán, Jorge, “La voz” Seminario Psicoanálisis y pensamiento contemporáneo. Noviembre 2007. Málaga. Texto establecido por Silvia Bermúdez. *Revista Consecuencias. Revista digital de psicoanálisis, arte y pensamiento*. Abril 2008. En línea. Disponible en:

<<http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/001/template.asp?arts/derivaciones/aleman.html>>

³⁰ “En el comienzo mismo de la filosofía, Pitágoras hablaba desde atrás de un telón —a este fenómeno se le llama acusmático—, para que sus alumnos [...] no se dejaran engañar por la pantalla de su presencia, por el espejismo de su imagen y se escuchara sólo su voz” (Alemán, 2008)

demanda no puede residir en el sujeto; nos habla desde un lugar que es inalcanzable para el sujeto, aunque se halla en el locus mismo de la autonomía del sujeto (111).

Observamos que la ley no puede reducirse a su sola significación y, por consiguiente, la voz no puede ser nunca absorbida en el campo del lenguaje. Nos referimos a una voz que, separada de la significación, puede perfectamente coexistir con el silencio. Porque en los efectos sobre la enunciación la voz sostiene un punto irreductible, que no puede circunscribirse dentro del campo de la significación.

Borges sostenía que la poesía debía ser leída en voz alta, señalando allí algo de lo que está en juego en el objeto voz: el lenguaje se constituye en relación a algo que no es lenguaje. O, como señala Barthes: “La voz, corporeidad del habla, se sitúa en la articulación entre el cuerpo y el discurso, y en este espacio intermedio es donde se va a efectuar el movimiento de vaivén del acto de escuchar”³¹.

Entonces, siguiendo a Barthes, la voz podría inscribirse en la intersección entre el cuerpo y el discurso: sin cuerpo no hay voz, y tampoco hay voz sin lenguaje. Pero esa intersección no pertenece ni al cuerpo ni al lenguaje. Este es uno de los presupuestos en los que Dolar se sostiene al referirse a la ética de la voz:

Cabe detenerse ante este extraordinario hecho de que a la ética se la haya asociado tan a menudo con la voz, que la voz haya sido el tropo que guió las reflexiones sobre las cuestiones morales, tanto en el razonamiento popular como en la gran tradición filosófica (103).

³¹ Barthes, Roland “El acto de escuchar”. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1986: 252. Impreso.

Ya en la antigüedad clásica aparece una de las más conocidas de las voces internas: la del *daimon* socrático. Esta voz, señala Dolar, “es una voz con la que no se puede discutir; no se trata de sopesar los pro y los contra. La voz siempre tiene razón, pero no sobre la base del argumento lógico: en última instancia, no es en absoluto una cuestión de *logos*” (105). Es una voz que pertenece a la ley moral, “en tanto opuesta a las leyes positivas escritas de la comunidad; la voz se sostiene en ‘la ley no escrita’ (105)”, es una “voz divorciada de la letra”.

Haciendo un recorrido histórico necesariamente incompleto, a la voz del *daimon* socrático se agrega la voz interior expresada por Rousseau en el *Emilio*, “la voz sagrada de la naturaleza” (106):

La dignidad humana no se la puede definir sólo por la razón y el entendimiento, porque estos no hacen sino llevarnos de error en error si no están anclados en la voz como su guía y su principio (...) “Parecería que la conciencia humana es un asunto vocal, es una lucha entre voces (...) y pese a todo en esta lucha la voz divina termina por imponerse, por ganar la partida, la voz verdadera contra las falsas voces. Esta voz está dotada necesariamente de una autoridad moral inmediata: por más que calculemos y discutamos acerca de la moralidad, nada en esto halla fundamento sin un asidero firme en la voz, en su intuición inmediata y en el sentimiento que conlleva (Dolar, 2007: 106-107).

Señala Dolar que el ámbito íntimo de la conciencia —la voz de la conciencia, la metáfora de la conciencia como ‘voz’— surge de un lugar que está más allá de la conciencia, “es una voz atópica que se dirige a nosotros desde el *atopos* interior”.

Más tarde, la dimensión ética de la voz reaparece en los desarrollos de Sigmund Freud acerca del superyó, cuya noción es retomada luego por Jacques Lacan: el superyó

también se expresa como voz, pero como voz excesiva, “no sólo el Otro de la ley, sino al mismo tiempo el Otro de su transgresión” (121). Al respecto, señala Dolar:

Esta parte obscena (“no universalizable”) del superyó es siempre confiada a la voz: podemos pensar en los rituales secretos y las reglas secretas que mantienen unidas a ciertas comunidades: reglas de iniciación (incluyendo la violenta humillación de los recién llegados), de pertenencia a un grupo dentro de un grupo, la línea divisoria entre los de adentro y los de afuera, y cosas por el estilo. Esas reglas no se pueden jamás hacer constar por escrito, tienen que ser susurradas, insinuadas y confinadas a la voz (121).

Más adelante, nos recuerda también la *hiancia* o escisión existente entre la palabra y la voz: “Existe una división crucial entre la palabra y la voz, un nuevo avatar de nuestra división inicial entre el significante y la voz, la cual tiene consecuencias políticas inmediatas y contundentes” (130).

La voz, desde su topología *extra-logos*, es, según Dolar, necesaria en determinadas situaciones sociales cruciales. Recupera, entonces, la noción de Althusser de los Aparatos Ideológicos del Estado —Iglesia, tribunales, universidad, elecciones— y sostiene que todos ellos circunscriben en su interior un área ritualizada, donde se efectúa (*perform*) su carácter ritual y, al mismo tiempo, se pone en escena su impacto simbólico.

Existe un vínculo estrecho entre la voz y esta dimensión de lo sagrado y lo ritual. En efecto, los rituales religiosos están conformados por palabras codificadas en el papel y en la memoria: sólo la voz les asegura su eficacia ritual; esto es, a través de la voz adquieren fuerza performativa.

La escritura, la letra sagrada, sólo puede hacerse efectiva si y cuando es asumida a viva voz.

Puede funcionar como lazo social, vínculo entre la comunidad de creyentes, sólo si y

cuando una voz pronuncia lo que está escrito desde el momento fundacional de origen y la tradición ha atesorado...” (132)

Dicho en otros términos: sólo la voz transforma los enunciados constatativos en performativos (134). Hasta aquí, la consideración de la voz como garante de la eficacia de la ley. Pero Dolar hace también referencia a otra clase de voz, que se alza como fuente de autoridad contra la letra y, de alguna manera, la suplanta: es la voz no atada por la letra, la voz como fuente y palanca inmediata de violencia.

De acuerdo con Dolar, un retrato sumamente convincente del uso estructural que se hace de la voz en el totalitarismo es la película de Chaplin, “El gran dictador”: en ella observamos al dictador de Tomania pronunciando una arenga en un idioma ininteligible: “es la voz y su teatro lo que se aísla como el rasgo esencial del dictador: la voz más allá del significado” (139). En dicha escena, un traductor de inglés va “interpretando el discurso”, es decir, dotándolo de significado. Dolar relata que una situación semejante puede observarse en la tribu Mosi, en Burkina Faso: allí el cacique o rey habla en una incomprensible voz baja, requiriendo por ello de un intérprete que transmita al pueblo lo que dijo realmente. “Queda claro para los entendidos que el dictador está diciendo algo que solo puede ser confiado a la voz, que no resiste traducción” (139).

El Führer bien puede ser el jefe de Gobierno del Tercer Reich, comandante en jefe del Ejército y desempeñar muchas funciones políticas, y sin embargo no es el Führer en virtud de las funciones políticas con que resulta estar investido, ni por elección ni tampoco a partir de sus capacidades. Es la relación de la voz lo que lo hace ser el Führer, y el lazo que vincula con él a los súbditos [*subjects*] es un lazo vocal; su otra parte es la respuesta a la voz mediante la aclamación masiva, que es un rasgo esencial del discurso (141).

A su vez —retomando el concepto de Agamben de “inclusión excluyente”³²—, Dolar señala que la soberanía se instaure como una paradoja, dado que el soberano está al mismo tiempo dentro y fuera del orden jurídico: se sitúa legalmente fuera de la ley. De allí, una consecuencia peligrosa:

La voz se halla situada estructuralmente en la misma posición que la soberanía, lo que quiere decir que puede suspender la validez de la ley e instaurar el estado de emergencia (...). La voz se halla precisamente en ese punto no localizable en el interior y en el exterior de la ley al mismo tiempo, y de ahí que constituya una amenaza permanente de estado de emergencia (145).

La voz, entonces, se sitúa en un lugar de *extimidad*: este es un neologismo pergeñado por Lacan y construido a partir del término “intimidad” para referirse a lo íntimo, lo más íntimo, pero que al mismo tiempo es exterior, como un cuerpo extraño o una fractura constitutiva. Como afirmara Agustín de Hipona en sus *Confesiones*, Dios es “más interior que lo más íntimo mío”³³; es decir, se ubica en posición de extimidad.

Dar entonces la voz al mal, al antagonista, al represor, no significa darle, simplemente, “la palabra”, sino posibilitar un acto de enunciación que, en cuanto tal, demanda respuesta; que convoca por ello a un lugar que puede devenir éxtimo con respecto a nuestra subjetividad, interpelándonos desde ese lugar íntimo y a la vez exterior a nosotros mismos.

³² Para profundizar el concepto de “inclusión excluyente”, véase Agamben, Giorgio. *Estado de excepción. Homo sacer II, 1*. Valencia: Pretextos, 2004. (Primera edición en italiano: 2003).

³³ San Agustín, *Confesiones*, Libro 3, cap. VI, § 11.

Más allá de las diferencias entre géneros discursivos diferentes, como son la entrevista periodística en *El vuelo* de Verbitsky y la novela en *Villa* de Gusmán, o la similitud en las respuestas evasivas amparadas en la obediencia debida por parte del enunciador Scilingo y del personaje Villa, hay un elemento poderoso que hizo de ambos textos acontecimientos enunciativos reveladores y es el hecho de haberle dado la voz a los individuos reales o ficcionales —según el caso— que interpretaron órdenes y las cumplieron necesariamente en calidad de sujetos, eso es lo revelador, y no de objetos.

4.4.1. Una política de la ironía: dar la voz al otro

En la literatura argentina, la ficción registra algunos momentos clave signados por disyuntivas políticas extremas que conllevan vencer al enemigo a través de un recurso que implica darle la voz narrativa. El carácter de esa otredad cambia históricamente y cubre un abanico que va del enemigo tradicional a nuevos sujetos sociales emergentes, vistos como una amenaza para el *statu quo*, o al que ejerce la violencia contra el más débil. Cuando el andamiaje de la enunciación presta su voz al otro presenta un desafío para el lector, quien deberá desplegar las competencias interpretativas necesarias a fin de reponer el contexto político, identificar a los actores representados e inferir la distancia entre lo que el texto dice y lo que da a entender.

Darle la palabra al antagonista es una de las fórmulas de la ironía, ya que se cambia el signo de las palabras a cargo del enunciador. Wayne Booth³⁴ distingue dos categorías principales dentro de la ironía: estable e inestable. La primera se refiere al ardid directo, clásico y reconocible a través de una reconstrucción verbal compleja por parte del lector. Este proceso de reconstrucción o asignación de sentido presenta cuatro pasos. Primero, el

³⁴ Véase Booth, Wayne C.: *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1986: 23-40 y 293-311. Impreso.

lector rechaza el significado literal por incongruencia entre las palabras y otro tipo de conocimiento sobre la situación; luego, arriesga explicaciones alternativas al sentido literal; en tercer lugar, toma una decisión acerca de las intenciones del autor implícito en la obra para establecer la distancia respecto del sentido literal, y por último reconstruye un significado de la ironía. En las ironías estables, si bien puede haber diversas interpretaciones, no quedan dudas: es inconcebible que el autor haya pronunciado seriamente el texto manifiesto; por lo tanto, es posible reconstruir un sentido firme. En cambio, la ironía inestable no permite que la asignación de sentido a través de la reconstrucción se consolide, ya que el autor se niega a declararse a favor de cualquier proposición estable. No hay una afirmación implícita, sino que persiste la negación de un orden insostenible. En las ficciones políticas que sirven de antecedentes a *Villa*, se observa claramente esta distinción.

4.4.2. Antecedentes en la literatura argentina

El primer texto de la literatura argentina que inaugura el recurso de darle la voz al otro en tanto enemigo político es “La refalosa. Amenaza de un mazorquero y degollador de los sitiadores de Montevideo dirigida al gaucho Jacinto Cielo, gacetero y soldado de la Legión Argentina, defensora de aquella plaza”, escrito por Hilario Ascasubi en su exilio montevidiano. Se trata de un poema gauchesco de la etapa de las luchas entre unitarios y federales que tiene como epicentro los gobiernos de Rosas (1829-1833 y 1835-1852). En este período, poetas como Ascasubi por el bando unitario y Luis Pérez, federal, entran al servicio de los partidos cumpliendo una función mediadora entre dirigentes y masas

analfabetas a través de las gacetas gauchipolíticas de la época³⁵. En el título, está explícito que la amenaza la enuncia un federal, miembro del grupo parapolicial formado por los partidarios de Rosas denominado Mazorca, que practicaba persecuciones, torturas y ejecuciones contra sus enemigos políticos.

En *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1989), Josefina Ludmer señala la distancia axiológica y jerárquica que separa al autor de la amenaza, quien aparece sin nombre y está connotado con los peores atributos, del destinatario, el gaucho Jacinto Cielo, ubicado en las antípodas. En su análisis se destaca que la violenta amenaza se dirige contra el que escribe dado que Jacinto Cielo es gacetero; por lo tanto el poema se conecta con la construcción del otro como bárbaro que victimiza al sujeto letrado, motivo presente en otros textos canónicos como “El matadero”, de Echeverría; “El sur”, de Borges y “La fiesta del monstruo”, de Borges y Bioy Casares. La eficacia del texto se cifra en la ironía de darle la voz al gaucho mazorquero para que describa con detalles sádicos y siniestros la forma de tortura y muerte que se le daba a la víctima al son de una composición musical danzada llamada “refalosa”. Ésta consistía en maniatarla, produciéndole algunos cortes con un cuchillo en la zona del cuello y luego desatándola para verla resbalar en la propia sangre al son de la música. Las últimas dos estrofas son muy significativas en este sentido:

(...)

¡Qué jarana!

nos reímos de buena gana

y muy mucho

³⁵ Véase Rama, Ángel: *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982: 61. Impreso.

al ver que hasta les da chucho;
y entonces los desatamos
y soltamos;
y lo sabemos
parar para verlo
refalar ¡en la sangre!
hasta que le da calambre
y se cai a patalear,
y a temblar
muy fiero, hasta que se estira
el salvaje; y lo que espira
le sacamos una lonja que apreciamos
el sobarla y de manea gastarla.
De ahí se le cortan las orejas,
Barba, patillas y cejas;
Y pelao lo dejamos
Arrumbao,
Para que engorde algún chanco,
O carancho.

Con que ya ves, Salvajón
Nadita te ha de pasar
Después de hacerte gritar
¡Viva la Federación!³⁶

³⁶ Ascasubi, Hilario: “La refalosa”. Web. 21/02/2014 <www.angelfire.com/stars2/musica/ascasubi.htm>.

El sentido firme de la ironía estable resulta un arma política sumamente eficaz porque el lector infiere que la barbarie y el salvajismo provienen del enunciador, que profiere la amenaza y sádicamente describe el modo en que normalmente la llevan a cabo. Las claves para interpretar lo contrario a lo que se dice aparecen en el título, donde la valoración coincide con la posición del autor, y en la última estrofa, donde la contradicción entre el detalle de la tortura y el “nadita te ha de pasar” resulta flagrante.

Borges y Bioy Casares conjuran con una formulación similar la amenaza de los sujetos sociales emergentes en el cuento “La fiesta del monstruo”³⁷, escrito en 1947 en la etapa de esplendor del peronismo pero publicado en Montevideo en 1956, tras la caída de Perón. En este caso la ironía juega con darle la voz a un personaje anónimo apodado “el Gordo”, representante de la masa peronista, quien en primera persona le cuenta a Nelly, su interlocutora, los festejos para conmemorar en 1947 la manifestación popular del 17 de octubre de 1945, hito fundacional del peronismo que provocó la excarcelación de Perón y su restitución en el gobierno.

El narrador cuenta lo ocurrido en el trayecto en que se dirigía con un grupo de compañeros desde Tolosa —un suburbio del sur bonaerense— hasta Plaza de Mayo para escuchar al líder, evidentemente Perón, aludido como “el monstruo”. La ironía comienza con el autorretrato del narrador, que coincide con el feísmo grotesco construido por la visión antiperonista para describir a los partidarios del gobierno: “Te prevengo, Nelly, que fue una jornada cívica en forma. Yo, en mi condición de pie plano, y de propenso a que se

³⁷ Además de la similitud temática y estilística, la filiación con “La Refalosa” se hace explícita en el epígrafe inicial de un verso tomado de dicho poema gauchesco. El mismo anuncia que se va a narrar un acto de violencia política: “Aquí empieza su aflicción”.

me ataje el resuello por el pescuezo corto y la panza hipopótamo tuvo un serio oponente en la fatiga...” (Borges y Bioy Casares, 1995: 392). Este tipo de descripciones despectivas se extiende hacia el sujeto colectivo que va en camión hacia la Plaza de Mayo, caracterizado como “la merza en franca descomposición”, “la turba”, “la merza hilarante”, “los resortes más finos del alma del popolino”. Susana Rosano, en su artículo “El peronismo a la luz de la ‘desviación latinoamericana’: literatura y sujeto popular” (2003: 12) señala que el uso de registros del lunfardo y la jerga callejera produce un fuerte efecto de desfamiliarización, cuyo sentido se repone con la interpretación de la ironía que muestra al otro como “bárbaro” en oposición a los valores de la “civilización”. La sobreabundancia de escenas que muestran la incorrección política y la violencia *in crescendo* van acompañadas del relato de situaciones que destacan todo el tiempo la coacción por parte del gobierno para que las masas acudan al acto, subrayando que no hay una conciencia política basada en la libertad ciudadana a través de los protagonistas, connotados desde el inicio como animales gregarios: “¡Lo que es la adhesión! La gallarda columna se infiltraba en las lagunas anegadizas, cuando no en las montañas de basura, que acusan el acceso a la Capital, sin más defección que una tercera parte, *grosso modo*, del aglutinado inicial que zarpó de Tolosa” (Borges y Bioy Casares, 1995: 399).

El episodio culminante se da cuando el grupo se encuentra con un rabino, al que dejan pasar, y luego con un joven estudiante judío que camina en dirección opuesta a la manifestación. Tratan de arengarlo y, cuando el joven se opone, lo encierran en un terreno baldío y lo apedrean hasta matarlo, como ocurre con el unitario en “El matadero”:

El primer cascotazo lo acertó, de puro tarro, Tabacman, y le desparramó las encías, y la sangre era un chorro negro. Yo me calenté con la sangre y le arrimé otro viaje con un cascote que le aplasté una oreja y ya perdí la cuenta de los impactos, porque el bombardeo

era masivo. Fue desopilante; el jude se puso de rodillas y miró al cielo y rezó como ausente en su media lengua. Cuando sonaron las campanas de Monserrat se cayó, porque estaba muerto. Nosotros nos desfogamos un rato más, con pedradas que ya no le dolían. Te lo juro, Nelly, pusimos el cadáver hecho una lástima. Luego Morpurgo, para que los muchachos se rieran, me hizo clavar la cortaplumita en lo que hacía las veces de cara (Borges y Bioy Casares, 1995: 401).

Tras esta atrocidad, los asesinos se apropian de pertenencias de la víctima como el dinero, la lapicera, el estuche de los anteojos y el reloj y siguen camino hacia la Plaza, desde donde “el discurso del monstruo se escucha en cadena”. El cuento reescribe, obviamente, el argumento de “El matadero”, haciendo uso de la ironía al darle la voz al otro como en “La Refalosa”. La intertextualidad con dos textos emblemáticos de la época rosista y el uso de la ironía persiguen como objetivo construir una imagen animalizada del enemigo en la escena política real. La crítica ha desmontado esta operación para señalar cómo la dicotomía civilización/barbarie, cuando es articulada desde el poder, entraña un juego de exclusión y diferencias con respecto a los no letrados. A modo de ejemplo de esta línea de lectura, resulta significativa la conclusión de Susana Rosano al respecto:

Si, como indica Viñas, la literatura argentina comienza con una violación, con sangre y violencia —la que se produce al final de *El matadero* por parte del unitario— esta última parece ser reeditada cada vez que una “amenaza” aparece a contrapelo en el escenario de la nación. Una vez más, en “La fiesta del monstruo” se postula la intraducibilidad de dos dimensiones sociales, el hiato inseparable entre letrados y plebeyos. Para el modelo liberal romántico, dirá Ludmer, la política se hace con la palabra; para el rosismo, actualizado en este relato de 1947 en la aparición del peronismo, con el cuerpo. Desde allí, entonces,

podríamos postular a “La fiesta del monstruo” como una cifra de las relaciones entre los intelectuales, la masa y la política (Rosano, 2003: 15).

El paradigma civilización/barbarie cambia el sentido de su polaridad en el cuento “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini, escrito en 1973, en la etapa inmediatamente previa al regreso de Perón y al comienzo de la dictadura en 1976. La ironía cobra toda su magnitud al ser el narrador un niño burgués, que junto a dos amigos de su misma clase se convierte en criminal que sádicamente viola y mata a un niño proletario. Susana Rosano (2003: 19-23) lee la ironía y la inversión en el texto con respecto a dos modelos previos: el que parte de “El matadero” hasta llegar a “La fiesta del monstruo” y otro relacionado con Cambaceres, puesto que en sus narraciones los criminales son proletarios o algún estereotipo social estigmatizado por el naturalismo argentino. Por el contrario, aquí el asesino es el niño burgués y la víctima se llama Stropani; así, a la condición social marginal se agrega la marca del apellido italiano, motivo de estigmatización para la elite ilustrada criolla de la época del Centenario. En el siguiente fragmento se explica la inversión con respecto a los relatos de Cambaceres:

En mi escuela teníamos a uno, a un niño proletario.

Stropani era su nombre, pero la maestra de inferior se lo había cambiado por el de ¡Estropeado! A rodillazos llevaba a la Dirección a ¡Estropeado! cada vez que, filtrado por el hambre, ¡Estropeado! no acertaba a entender sus explicaciones. Nosotros nos divertíamos en grande (Lamborghini, 1988: 63).

A través de su nítida crueldad, el cuento denuncia el molde que a lo largo de la historia cultural argentina ha determinado los límites de subalternidad y exclusión forjando los

sucesivos “otros”: indígenas, inmigrantes, “cabecitas negras”, pobres. La ironía cínica y el detalle con que se narran todas las formas de violentar el cuerpo de la víctima han llevado a interpretar este texto como la clausura de la etapa peronista y de un cierto proyecto de nación que, aun de manera subalterna, logró incluir a la clase obrera. A la vez, puede leerse como el relato anticipatorio de los tormentos que se desplegarían durante la dictadura.

4.4.3. La ironía inestable en Villa

A diferencia de los tres ejemplos anteriores, *Villa* es una novela y no un cuento. Esta obviedad hace que la ironía funcione de otro modo. En los cuentos, los personajes no tienen mayor desarrollo. Son puntos en el mapa de una trama; por eso, el hecho de darle la voz al otro se resuelve en una ironía estable y reconocible en el contraste entre un tono y la materia narrativa. En cambio, en la novela los personajes se transforman; por lo tanto, desarrollan una ironía en proceso, que va cobrando su verdadera dimensión a lo largo del texto. Desde el principio, queda claro para el lector en qué consiste la subalternidad de Villa y su condición de mosca, pero no la peligrosidad que entraña su manera de obedecer órdenes. La maquinaria de relojería que hace andar al texto depende de la enunciación irónica de un subalterno puesto a hablar en primera persona. Esa condición irá desencadenando en un proceso creciente nuevas situaciones que subrayan la ironía: Villa se convierte en médico pero se impresiona ante la sangre o las heridas; toma un curso de hipnotismo por correspondencia para tener influencia sobre las mujeres y termina hipnotizado por Elena; vive enfermo de celos tras ella y a su vez busca darle celos con otra, hecho que ocasiona el fin de la relación.

Todo el tiempo se pone en evidencia el temor a asumir una perspectiva o un punto de vista propio por parte del protagonista. Jorge Panesi (2003: 14) señala que la ironía está

dada porque Villa es un personaje que no tolera la relatividad de las perspectivas; necesita aferrarse a la seguridad de un punto de vista que le venga dado desde afuera: no soporta la ambigüedad segregada por la máquina burocrática ni los cambios. La novela exhibe el relato de una subordinación protagónica, que es lo contrario al protagonismo de un segundo. Gusmán señala que le resultaba muy difícil que el mismo personaje soportara todo el tiempo la primera persona. Por eso imaginó que “Villa, al contar la historia de otro personaje, Firpo, cuenta solapadamente su propia historia” (Gusmán, “Historia de una sumisión”).

Desde el punto de vista narratológico³⁸, se distinguen tres planos que se diferencian más fácilmente cuando no se superponen en el mismo personaje o, por lo menos, no con la misma intensidad: el actor, el focalizador y el narrador. En la primera parte del texto el protagonista es Firpo; luego habrá otros que ocupan ese primer plano —Villalba, Mujica, Cummins—. Por lo tanto, en términos de actuación el papel de Villa está oculto tras las acciones de los otros, rasgo que explica su condición subalterna. Esta falta de protagonismo en las acciones es puesta de manifiesto por otros personajes en los momentos más comprometidos, como cuando Mujica desenmascara el juego velado entre Cummins y Villa:

—Cummins, no sé para qué lo llamaste a este inútil, no sirve para nada. Este hombre ya es un muerto. No hace falta un médico, hace falta un hoyo donde dejarlo. Y estoy cansado de tu estilo empalagoso con este Villa. Que sepa de una vez de qué se trata. Que él también está hasta las manos. Estoy harto de su inocencia y de que esté distraído como si fuese un convidado de piedra. Sépalo, Villa, usted también es parte del festín (141).

³⁸ Véase Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid: Cátedra, 1987: 127. Impreso.

De acuerdo con Bal (1987: 107-21), la focalización es uno de los puntos más logrados de esta novela, reflejando la perspectiva entre el agente que ve y lo que es real. El término proviene de una analogía con la cámara fotográfica y trata de establecer una diferencia entre lo que se describe para ser percibido por los sentidos y la voz narrativa, puesto que estos dos planteamientos no siempre coinciden. En la mayor parte de los casos, el lector accede a la percepción de la trama a través de Villa, que funciona como un focalizador interno. Al tratarse de un personaje, conlleva necesariamente la marca de la parcialidad y la limitación. Hemos visto que en esta novela la imposibilidad de que el protagonista posea un punto de vista propio aparece tematizada, pero este déficit está configurado también desde la focalización. La perspectiva no abarca solamente la percepción física de los objetos o de los ámbitos, sino la apreciación psíquica y valorativa. En este punto se halla un interesante desfasaje: Villa percibe físicamente hechos a los que, por temor, no atribuye el sentido adecuado. Luego, cuando los interpreta, su modo de actuar no concuerda con este sentido. Cuando Cummins lo obliga a expedir un certificado de defunción sin nombre propio, Villa percibe la irregularidad, pero sin embargo obedece:

— Ya le dije una vez que el nombre no tenía importancia. ¿Está claro, Villa? Hombre, mujer, da lo mismo. Ya está muerto, está adentro del cajón, nadie va a averiguar. Podría poner mujer y haber un hombre dentro del cajón, y al revés. Adentro del cajón podría estar Drácula. Eso no le incumbe. Usted sólo tiene que poner la firma.

—Está bien— le dije, mientras firmaba lo que creía mi propia partida de defunción. Al mismo tiempo pensaba en toda la importancia de la firma en un Ministerio y en que Firpo tenía razón cuando hablaba del tráfico de cajones (136).

Su visión es similar al punto de vista de un niño que puede descubrir sucesos sin acertar a interpretarlos. Esta mirada es coherente con el clima creciente de miedo. Es sabido que uno de los efectos de los climas represivos se traduce en la infantilización social y la regresión en libertades y derechos, que afectan tanto a la movilidad física como mental en la formación de un criterio propio para evaluar lo que sucede.

Lo interesante es que el lector sí puede interpretar más allá de la visión limitada del narrador. Si el focalizador interpreta menos de lo que podría y lo que percibe no modifica su acción, el lector asiste a una suerte de naturalización de los hechos. Para el lector resulta evidente que lo que se ve no es normal, de ahí que pueda interpretar la ironía notando que el personaje “mira sin ver” o “escucha sin oír”. Para ello, resulta central contar con personajes que aportan puntos de vista diferentes: hemos dicho anteriormente que Firpo y el Polaco poseen esta función, al igual que los rumores, amenazas e insultos que se filtran y dan cuenta de lo que Villa no quiere ver:

Fue uno de esos días. Un sábado por la noche en que estaba de guardia que comencé a querer dejar esa oficina. Levanté el teléfono y recibí una amenaza de volar por el aire, la amenaza era de un Comando Revolucionario. También el Ministerio dejaba de ser un lugar seguro. Siempre había pensado que los enemigos podían estar adentro, que nosotros éramos enemigos posibles de ser perseguidos, sospechosos para la gente del Ministerio. Pero no hubiera sospechado que éramos enemigos para esas voces anónimas que nos amenazaban y nos llamaban asesinos (80-81).

La subalternidad no reproduce exactamente una orden: hay un “ser más papista que el papa”, “un ver sin mirar”, “un oír sin escuchar”, distintas formas activas de negar lo evidente. En la distinción que establece Booth para determinar si la ironía es estable o

inestable, se destaca el grado de firmeza con que se puede reconstruir el sentido. Aquí, la inestabilidad está dada porque la ironía se basa en la negación, marca la distancia ética que brilla por su ausencia y la interpretación queda a cargo del lector, como una apuesta de lectura que al ser ética no es unívoca porque no está impuesta por ningún código. De ahí que el lector sea obligado a percibir ese mundo a través de los ojos de Villa.

Linda Hutcheon (en Pierre Schoentjes, 2003: 240-250) considera que la potencia de la ironía radica en que no se comprende en un primer momento, sino que “se hace para que acontezca” (*is made to happen*); es decir, se refuerza la idea de proceso que apreciamos para el andamiaje enunciativo de *Villa*. De esta manera, lo “dicho” y lo “no dicho” coexisten para el intérprete y cada uno toma su significado en relación con el otro, porque se hallan en interacción para crear el sentido irónico. Hutcheon reconoce que hay una política de la ironía, pero no está garantizada que sea subversiva o progresista siempre, sino que es transideológica. La reposición de su sentido no está asegurada y, por eso, en tanto figura retórica resulta poderosa y atractiva.

La voz corresponde a un narrador testigo en primera persona, quien en virtud del desgarramiento entre sus percepciones y sus actos a veces se desdobra en algunas apreciaciones en tercera persona al referirse a sí mismo. Por lo general, en esa tercera persona aparece una imagen que hace patente la situación de dependencia en la que se encuentra Villa. Cuando Firpo es desplazado de su cargo, aparece la siguiente reflexión:

Firpo se quedó sin los aviones. Y una mañana junto con Alicia Montero comenzó a descolgar los diplomas y las fotos de la pared. Yo seguía con la decisión de seguirlo. Si Villa era alguien, era porque Firpo había hecho alguien de él. Aunque fuese un médico de la memoria (83).

Jorge Panesi (2003: 18) señala que Villa es un personaje construido a partir del doblez y que su posición supone siempre una ironía. Elena fue su primera novia e, irónicamente, le toca asistirle no para salvarle la vida, sino para reavivarla en la escena de tortura. Este doblez aparece en la confesión ante la tumba de Elena, en que trata de rescatarla del anonimato y donde se confiesa, recapitulando el modo en que sus vidas se separan. La imagen esquizofrénica de Villa se da en el remate de la confesión, en que la ironía patética de sus palabras no revela la verdad de lo dicho, sino la implícita de un personaje siniestro que llega a cometer un crimen bajo la máscara inocente de la subalternidad:

Te había salvado y me había salvado, como quien dice maté dos pájaros de un tiro. Quiero decirte que todas estas cosas contradictorias entre sí son, a su manera, verdaderas. Más por el momento no puedo decirte. Tampoco puedo pedirte perdón porque creo en esas mismas cosas que te cuento (217).

4.5. Claves genéricas

Mijail Bajtín, en su libro *Teoría estética de la novela* (1989: 53-72) señala que la novela es particularmente sensible al cambio formal en virtud de la relación que vincula al género con la experiencia y los cambios históricos. Así, reconoce la existencia de otros géneros discursivos estableciendo un diálogo cargado de préstamos, alteraciones e intercambios. En el caso de *Villa*, descubrimos la matriz de un nuevo realismo que no pretende representar la totalidad del mundo como en la novela burguesa decimonónica, sino que plantea una ficción con elementos de diversos géneros discursivos y literarios. Tal como quedó demostrado en el punto anterior con la ironía articulada desde la enunciación, resulta esencial destacar el carácter ficcional del texto, pues si bien trabaja con contextos, ámbitos y conflictos del pasado reciente, incorpora estos elementos a una lógica ficcional propia.

Uno de los géneros que explica la trama de *Villa* es el testimonio³⁹, fundamental en la literatura latinoamericana de los '80 y los '90, que privilegia la voz de sujetos marginales o subalternos como vía idónea para reescribir la historia. Se trata de un texto en colaboración entre el sujeto víctima o sobreviviente y el escritor o periodista, que asume la tarea de publicar bajo el compromiso del intelectual; por lo tanto, estos textos se conciben como formas de resistencia. La mayor parte de estos testimonios en el ámbito argentino se originaron a partir de los juicios a las Juntas, hasta que los procesos se interrumpieron por la entrada en vigencia de las leyes de impunidad.

Esta novela podría considerarse como un “antitestimonio” que da la voz a los represores: algo que en términos de política de comunicación resulta muy delicado, puesto que podría implicar autorizar la palabra del delincuente. De hecho, en la época hubo varios debates acerca de si debería darse la voz a los represores. Nos interesa el ya citado caso de *El vuelo* de Horacio Verbitsky que comparte el mismo clima de época de la novela: se publica también en 1995 y constituye el primer testimonio voluntario; es decir, no recogido en sede judicial por parte de un represor. Se trata de la confesión del exmarino Adolfo Scilingo aparecida en una entrevista del periodista Horacio Verbitsky, quien reconstruye el diálogo agonístico entre ambos en varios capítulos o sesiones, en que este exmarino de la Escuela de Mecánica de la Armada relata “los vuelos de la muerte”. Con cierta periodicidad, los marinos se turnaban en distintas tareas represivas. Una de ellas consistía en arrojar personas detenidas —previamente dormidas con una droga que irónicamente llamaban “pentonaval”— a las aguas del Río de la Plata o del mar, a fin de que en un solo paso se resolviera la muerte segura y la desaparición del cadáver. Scilingo era uno de los

³⁹ Véase Sklodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría y poética*. New York Peter Lang, 1991. Impreso.

marinos que arrojaba los cuerpos desde los aviones. Si bien describe estas acciones como parte de “su trabajo” y se ampara en el principio de “obediencia debida”, reconoce que empezó a tener problemas psicológicos y de insomnio por las imágenes recurrentes de estos vuelos. Esta inquietud de conciencia lo llevó en la misma época de la dictadura a solicitar a Massera y a Videla, a través de cartas, que esta acción represiva saliera de la clandestinidad para limpiar de responsabilidad “a quienes habían cumplido órdenes”. Al no ser atendidos los pedidos, Scilingo recurre al periodista Verbitsky para hacer pública su versión de los hechos. Como es de público conocimiento, este caso fue uno de los que llegó a los juicios de Madrid, con condena efectiva en abril de 2005.

La novela no surge del libro de Verbitsky; no obstante, en un género discursivo no ficcional aparece una temática parecida a *Villa*. Cabe señalar dos cuestiones en este sentido. El discurso de Scilingo se inspira en una maniobra autoexculpatoria por parte de un hombre de los cuadros medios de la marina, que no daba las órdenes pero sí las ejecutaba. La verdad del testimonio termina en sede judicial para contrastar los hechos. La verdad de la ficción se expresa a través de un complejo andamiaje de enunciación irónica, que compromete al lector en una respuesta ética. Scilingo no escribe un informe, como Villa, pero sí envía cartas a sus superiores que son rechazadas por la institución militar. La novela logra reflejar la lógica del poder.

El segundo género emparentado con el texto tiene que ver con el policial de origen norteamericano, cuya adaptación en la literatura latinoamericana ha servido para denunciar las complejas tramas de corrupción entre políticos, miembros de las fuerzas de seguridad, jueces y empresarios. Frente a este contexto inmoral, en las novelas de Chandler se destacaba la moral del detective Philippe Marlowe, un solitario que podía meter los pies en el fango en virtud de su profesionalización como detective y su independencia del poder.

Ricardo Piglia (en “Lo negro del policial”, 1992: 56) da cuenta de algunas de las reglas de este género: 1. el principal sospechoso, al que todos acusan, nunca es el culpable; 2. El detective nunca se pregunta *por qué*, sino *cómo* se comete un crimen y el milagro del indicio, que sostiene la investigación, es una forma figurada de la causalidad; 3. Por eso el modelo del crimen perfecto que desafía la sagacidad del investigador es, en última instancia, el crimen sin causa. El género busca construir utópicamente un crimen sin criminal que, a pesar de todo, se logre descifrar: en este sentido, si la historia interna de la narración policial clásica se cierra en algún lado, hay que pensar en *El proceso* de Kafka, que invierte el procedimiento y construye un culpable sin crimen. El propio Luis Gusmán reconoce que su novela linda con el género negro:

Contar una novela en los noventa referida a estos temas me presentó un problema formal. En los ochenta los procedimientos fueron desde la alusión hasta la alegoría. Más tarde la torsión de distintos géneros como el policial y el de espionaje sirvieron de soporte de la historia política, y es por eso que en *Villa* apelé a un estilo realista (Gusmán, “Historia de una sumisión”).

Retomando el primer punto de Ricardo Piglia, las categorías de inocencia y culpa en un personaje como Villa, irónicamente, se cruzan, lo que lo lleva a convertirse en culpable es su “inocente” y callada obediencia. Aquí se cumple una de las innovaciones que Francisca Noguero (en “Últimas tendencias y promociones”, 2008: 167-180) revela en relación con los últimos exponentes latinoamericanos del género: “la incorporación en la trama de los puntos de vista del criminal y la víctima”. Hemos visto que *Villa* está íntegramente narrada desde el punto de vista del criminal. Noguero señala como otro de los principios “la relegación del enigma a segundo plano”. Lo que se destaca en primer plano es el

funcionamiento de la máquina burocrática, que administra el asesinato serial como crimen de Estado. De manera subsidiaria con este rasgo, también se cumple el de “la impunidad del crimen”. En cuanto a la irrisión de las causas que señalaba Piglia, la novela cuenta cómo Villa llega a convertirse en asesino y médico asistente de la tortura sin consecuencias. Es notable que mencione *El proceso* de Kafka como uno de los límites del género policial: si el protagonista de esa novela es la víctima, es decir, el que está atrapado sin haber cometido ningún crimen, en el caso de *Villa* se cuenta lo mismo al revés: se le da la voz a uno de los guardias de *El proceso* o de “Ante la ley”, que comete el crimen renegando de él.

De la novela sentimental, toma la historia de amor fracasada que termina trágicamente y las anagnórisis recurrentes, que enlazan historias del pasado con el presente inseguro de Villa: Otero, el guardia de la Prefectura que sorprende a Villa *in fraganti* haciendo el amor con Elena cuando ambos son jóvenes en Corrientes y luego reaparece como chofer del ministerio; Matienzo, que había sido teniente de Villa en el servicio militar y reaparece al final como interventor del ministerio para humillarlo una vez más; por último, la anagnórisis final de Elena, cuando ésta ya está muerta. De hecho, en la confesión final ante su tumba se enlazan la angustia del amante arrepentido y del criminal, que en el caso de Villa coinciden. Es un punto de fusión donde confluyen dos géneros literarios que por lo general no se mezclan; por eso, la escena presenta una alta carga trágica: Villa mata al amor de su vida.

Un último género que no se halla cercano al tiempo de la novela pero se justifica en términos interpretativos es la novela picaresca. El “mosca” que sirve a distintos amos o jefes remeda la estructura episódica de la picaresca, puesto que cuanto más se hunde más quiere salvarse en el “medrar” típico del género, que lleva a Villa a terminar sus días en el

Chaco bajo las órdenes de los peores amos. Los elementos populares decadentes ya analizados en esa especie de “corte de los milagros” en que se convierte el ministerio, entre gemelos tullidos y personajes desquiciados, también vinculan el clima de la novela con un género que narra las miserias de España en una época de crisis, decadencia y corrupción. El hecho de que el jefe máximo, Villalba, que ocupa el lugar que alguna vez tuvo el paternal Firpo, sea el amante de su mujer, también coincide con sordidez y humillación en las que se sume el Lazarillo al final de la novela, quien cree obtener alguna ventaja de su situación de cornudo consentido. La estructura concéntrica y circular de la novela, que prácticamente comienza y termina aludiendo al vuelo corto y putrefacto del “mosca”, refuerza esta idea de una historia sin salida. En un texto que retorna al pasado y recupera parte de la memoria residual, *Villa* retorna a una de sus matrices genéticas en español para actualizarla en tiempos en que la rígida jerarquía de amos y esclavos es producida por una máquina burocrática que administra el terror.

4.6. Reescritura y desplazamientos en *Dos veces junio* de Martín Kohan

La novela de Martín Kohan, *Dos veces junio*, se publica en 2002, cuando la segunda fase u oleada testimonial se encuentra en su esplendor, sumado a que el clima de protesta por la crisis de 2001 colocó a las demandas de los organismos de DDHH y a su trayectoria de lucha como uno de los pocos referentes morales frente a la aguda crisis política y social de ese momento. No obstante, se aleja de la literatura testimonial⁴⁰ y toma explícitamente a

⁴⁰ En la crítica argentina se ha generalizado el criterio de ponderar algunas ficciones por oponerse a la literatura testimonial, cuando en realidad se podría pensar que la ficción puede ensayar caminos propios y más arriesgados porque el testimonio ha asegurado un horizonte de denuncia y verdad de los hechos. Entonces, desde nuestro punto de vista, las estrategias diferenciales de la ficción podrían leerse como una ganancia en términos creativos e interpretativos, sin por eso oponerse negativamente o negar el aporte de los testimonios.

Villa y a la literatura de Gusmán como intertexto: en efecto, los dos momentos de junio que se toman en cuenta se refieren a junio de 1978 y de 1982, dos momentos que coinciden con los mundiales de fútbol como telón de fondo y que en la historia que la novela desarrolla son puntos decisivos, donde se producen dos episodios cercanos a la muerte: una detenida, en muy malas condiciones físicas producto de la tortura y a punto de morir, acaba de dar a luz en el primer junio y en el segundo junio se produce la muerte del hijo del admirado médico y jefe del narrador en ocasión de la Guerra de Malvinas. A la vez, en el acápite inicial que la novela toma de Gusmán se alude a la tragicidad de junio para los argentinos: “En junio murió Gardel, en junio bombardearon la Plaza de Mayo. Junio es un mes trágico para los que vivimos en este país”⁴¹. Hay una reescritura o sobreimpresión de cuáles son las

A modo de ejemplo de la lectura más difundida, podemos citar la conclusión de Roberto Ferro en su artículo “El final del duelo en *Dos veces junio*”: “Las novelas de Kohan asedian esos vacíos traumáticos de la memoria; como restos olvidados que no han sido registrados en buena parte de la narrativa de la posdictadura, forman grumos tan inquietantes como soslayados. *Dos veces junio*, *Museo de la Revolución* y *Ciencias morales* exploran caminos ficcionales que se apartan del registro testimonial; esa modalidad narrativa ha ido revelando sus limitaciones, porque sus formas retóricas se han cristalizado en torno a la denuncia de un enemigo común, que en los primeros años de la democracia alcanzó un enorme valor para documentar todo el horror del terrorismo de Estado, pero que no son suficientes para indagar la diversidad de experiencias sociales que se fueron produciendo en el marco de la interdicción represiva. Es posible leer en los textos de Kohan un intento de restituir la memoria a partir del ejercicio de contar historias desde otra perspectiva. El final del duelo tiene un vínculo muy fuerte con las formas narrativas, llevar a cabo el trabajo del duelo consiste, sobre todo, en la posibilidad de contar historias sobre el pasado que no sean siempre la misma historia”. Véase: Ferro, Roberto. “El final del duelo en *Dos veces junio*, de Martín Kohan”. *Revelaciones imperfectas. Estudios de Literatura Latinoamericana*. Jitrik, Noé, Comp. Buenos Aires: NJ Editor, 2009. 353-358. Impreso.

⁴¹ El acápite también permite establecer una relación con la primera novela de Gusmán escrita durante la dictadura y titulada: *En el corazón de junio* (1983), que presenta una estructura fragmentaria, a partir de la cual es difícil componer una historia; no obstante, puede articularse en ella un cierto hilo argumental: Flores recibe un trasplante de corazón y con él un secreto que el donante, un funcionario público muerto en condiciones dudosas, se ha llevado a la tumba. La ansiedad que le provoca este secreto lo lleva a leer grandes textos literarios: *El corazón de las tinieblas*, de Conrad; “Un corazón simple” de Flaubert y *Un corazón débil*,

dos desgracias (marcadas en el acápite) y los dos momentos de junio a los cuales se hace referencia y, en ese juego, hay un desplazamiento temporal. Si *Villa* se ubicaba en la etapa lopezrreguista, en los meses vertiginosos que van desde la muerte de Perón hasta el golpe militar de 1976; *Dos veces junio* —como señala María Teresa Gramuglio (2002)⁴²— asume la tarea de narrar una historia ocurrida en plena dictadura, conectando el ámbito de un centro clandestino de detención, con el nacionalismo exacerbado que rodea al Mundial 78 y a la Guerra de Malvinas. No obstante, no hay un desarrollo narrativo de esos cuatro años, sino que son dos momentos, dos intensidades como corresponde a la representación temporal del mal —según Josefina Ludmer (2010) glosando a Bataille⁴³—. La primera de esas intensidades se abre con una consulta urgente dirigida al doctor Mesiano desde un campo de concentración ubicado en Quilmes acerca de una detenida que acaba de dar a luz

de Dostoievsky, mientras sucesos extraños enrarecen su vida diaria. Lee la noticia de la muerte del escritor argentino Wilcock a causa de una enfermedad cardíaca, mientras éste traducía *Finnegans Wake*. A su vez, una serie de hechos se ligan al 16 de junio: el *Ulises* de Joyce ocurre un 16 de junio y su hermano, Stanislaus Joyce, murió el 16 de junio de 1955, fecha en la cual en la Argentina se produce un bombardeo en la Plaza de Mayo en el que murieron muchos civiles inocentes. Los fragmentos no mantienen un sentido unitario: Flores no puede develar el secreto del donante, tampoco puede armar una interpretación concluyente a partir de los textos literarios, Wilcock no llega a traducir el *Finnegans Wake*. En esta novela, la fragmentación violenta de la realidad remite a la historia argentina, desde los bombardeos a la Plaza de Mayo hasta los sucesos extraños que se exponen, a retazos, como los cuerpos arrojados desde el aire al mar. Aquí la disolución estructural no respondería solamente a una inclinación vanguardista, sino que es el modo literario de contar la *basura* que se está produciendo en la sociedad.

⁴² En el artículo ya mencionado, María Teresa Gramuglio señala: “Son pocas las novelas que eligen situar decididamente la acción en plena dictadura militar (...) Martín Kohan en *Dos veces junio* (2002) se arriesga a esa opción difícil” (Gramuglio, 2002: 12).

⁴³ Josefina Ludmer se interesa por el mal como categoría temporal y la configuración del tiempo condensada en los dos momentos que resumimos coincide con la siguiente caracterización: “Sería el corte de tiempo del golpe como corte del futuro: en el mal no hay futuro. Bataille (La literatura y el mal) ve algo central de la literatura del mal y es la preferencia por el instante presente y la ausencia de concepciones del porvenir. Bataille asocia el mal con la categoría de ‘intensidad’ opuesta a la de ‘duración’ temporal” (Ludmer, 2010: 79).

a un niño. Padilla, el médico a cargo de ese centro de detención, realiza la pregunta perversa que desencadena la búsqueda de Mesiano acerca de a qué edad se puede empezar a torturar a un niño. Se desarrolla un periplo que interrumpe la rutina del conscripto: tiene que buscar a Mesiano, que ha ido a ver con su hijo el único partido del Mundial 78 que pierde la selección argentina. Para salvar la decepción de la derrota, Mesiano lleva a su hijo y al conscripto a un prostíbulo, sin querer escuchar la urgente consulta que el conscripto lleva como mensajero. Esa larga noche en vela continúa con la ida al campo de concentración quilmeño donde Mesiano despeja la duda basándose en el peso insuficiente del bebé y no en la edad, motivo por el cual decide que ese niño bien podría ser el hijo que su hermana no puede concebir, entonces vuelve a la ESMA para lograr que se imponga su criterio para regresar al campo de concentración a llevarse al niño. El segundo momento ocurre cuando el exconscripto, ya convertido en estudiante de medicina por obvia influencia de Mesiano, descubre que el hijo de su mentor figura en las listas oficiales de soldados caídos en Malvinas, entonces decide ir a darle su pésame. En esa ocasión comparte un almuerzo familiar donde reconoce al niño apropiado de cuatro años e interiormente él sabe que no se llama Antonio, sino que su madre detenida le había confiado el nombre de Guillermo. El hecho de que el protagonista no muestre ningún arrepentimiento refuerza la literalidad cruel del relato.

Este proceso de reescritura en el que se adoptan algunas líneas directrices de *Villa* para luego realizar la propia deriva se observa como principio constructivo en varios aspectos fundamentales. Además del título y el epígrafe, toma de *Villa* la relación de admiración entre un médico militar con responsabilidad sobre las torturas ejercidas sobre los detenidos-desaparecidos y un conscripto que lo adopta como modelo a seguir. Como la novela transcurre en plena dictadura, a la máquina burocrática del poder se superpone la

jerarquía del Ejército en un ámbito de extrema violencia donde lo estatal coexiste con lo ilegal como el campo de concentración y el lenguaje utilizado es el del relato médico, caracterizado por Maristany y por Piglia⁴⁴. Entonces, burocracia estatal, ejército y biopoder médico, en su lógica de funcionamiento, están calcados de *Villa*. Hay algunos deslizamientos: el protagonista segundón es aquí mucho más joven, se trata de un conscripto y la relación con el admirado médico del Ejército, Dr. Mesiano, es mucho más estable y fluida, no se trata del “mosca” que va cambiando de jefes, sino que se establece un vínculo más sólido y constitutivo entre ambos. El dominio de Mesiano no se podría ejercer sin la obediencia sin cuestionamientos y a la vez, el vínculo de admiración del conscripto, casi glosando a Foucault⁴⁵ muestra cómo en los pliegues de ese poder totalizador, hay una faceta positiva a través de la cual el poder de ese saber médico metódico y calculado produce cierto deseo de emulación en el joven conscripto. Si bien hay un narrador —en buena parte de la novela— en primera persona a cargo del conscripto, tal como sucedía con el personaje *Villa*, aparece también la voz transpuesta en estilo directo de Mesiano. La voz del joven conscripto se encarga de hacer un relato minucioso y obsesivo de acciones cotidianas, casi una descripción que realiza una disección amoral de muchas de las rutinas que acontecen en el campo de concentración. Si pudiéramos transponer a la prosa literaria los efectos visuales que permiten las nuevas tecnologías, se trataría de un efecto de realidad aumentada sobre ciertas acciones rutinarias y cotidianas, narradas con un tono monocorde que demuestra la aceptación naturalizada de esas rutinas, por un lado, y

⁴⁴ Véanse el punto 4.1. “Persistencias y rupturas en las novelas de la dictadura” para el análisis de Maristany y el punto 4.2.3. “La máquina burocrática” para lo dicho por Piglia en la cita de Eduardo Berg.

⁴⁵ Véase Foucault, Michel, Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992.

por otro, produce en el lector la percepción extrañada de algo rutinario que se ve bajo la lupa:

- I. El cuaderno de notas estaba abierto, en medio de la mesa. Había una sola frase escrita en esas dos páginas que quedaban a la vista. Decía “¿A partir de qué edad se puede empesar (sic) a torturar a un niño?”
- II. (...)
- III. Descubrí que, al lado del cuaderno de notas, estaba la birome con la que esa nota había sido escrita. Una birome rota en el extremo, evidentemente porque alguien descargaba sus nervios mordiendo el plástico ingrato. Tomé esa birome, tratando de no tocar la parte rota: tal vez estuviera húmeda todavía. Mi pulso por entonces era bueno. Era capaz de enhebrar un hilo hasta en las agujas más pequeñas. Por eso pude agregar el trazo faltante a la letra ese, y que no se notara que había habido una corrección posterior. Desde siempre parecía haber sido una zeta, tal la gracia de la colita que yo adosé en la parte de debajo de la letra. Ahora la ese era una zeta, como corresponde.

Pocas cosas me contrarían tanto como las faltas de ortografía. (11-12)

El narrador imposible que menciona Miguel Dalmaroni⁴⁶ es el que consigue este doble efecto contradictorio: narrar con naturalidad lo atroz descomponiéndolo hasta en los más

⁴⁶ Miguel Dalmaroni explica este efecto disociado a partir de oponer verosimilitud e ilusión referencial: “Así, el narrador inventado por la novela trabaja contra los códigos admisibles de la verosimilitud pero no contra la ilusión referencial: ese narrador es imposible, es imposible que un personaje como ese narre, y es imposible que narre eso; pero, al mismo tiempo, del habla del que narra resulta la representación aterradora de una mentalidad histórica y presente, con una clase de efecto *realista* ante el cual únicamente esa mentalidad y solo ella podría mostrarse, como sucede en el relato, imperturbable. Ese punto de vista narrativo —el de otro histórico que querríamos imposible y que, como advierte la novela, sigue a nuestro lado— quiere mostrarnos que sí es posible narrar literalmente la mera facticidad de la ejecución concreta del secuestro masivo, la

mínimos movimientos y, a la vez, producir un extrañamiento y un cuestionamiento en el lector frente a lo que se narra y, sobre todo, a cómo se lo hace. Esto también lo lograba la enunciación ya analizada en *Villa*, pero aquí es como si estuviera distribuida, por un lado, en un relato focalizado en el joven conscripto que exhibe el goce de la pulsión escópica al desmenuzar minuciosamente las acciones y rutinas, y, por otro lado, en la transposición de la voz autoritaria (que al comienzo es del padre, otras veces del jefe, Mesiano) que transmite las enseñanzas que no están escritas ni en las leyes ni en los manuales, es la voz que Mladen Dolar caracteriza como la transgresión a la ley expresada en los pliegues institucionales y en los rituales de iniciación⁴⁷, este tipo de transmisión de saberes incorrectos necesariamente es oral y se realiza a través de una voz superyoica:

“Hay que pensar que un prisionero ya es un muerto”, decía el doctor Mesiano, y de esa manera, se evitaba sucumbir a la extorsión psicológica que ejerce el que se vale de un escudo humano. “Hay que pensar que ya está muerto desde el momento en que cayó en poder del enemigo”, decía el doctor Mesiano. Esa disposición era la más efectiva, tanto con los prisioneros que se tomaban como con los prisioneros que tomaban otros [...] (Kohan: 2002, 115).

“Las guerrilleras se hacen preñar a propósito”, dijo el doctor Mesiano, “porque piensan que si están preñadas no las vamos a tocar”. Bajó la ventanilla y escupió con energía sobre el empedrado: no tenía esa costumbre, pero las personas no siempre actúan de acuerdo con sus costumbres. Estaba fastidiado. Le parecían más dignas las pobres putas de Vietnam, que se

tortura, la desaparición y el robo de bebés metódica y cuidadosamente calculados. Hay entre nosotros, nos recuerda la novela por la forma de su voz, una mirada que pudo ver así los hechos, un sujeto capaz de narrarlos de ese modo, es decir desde la mera moral de la eficacia del método, y por eso los produjo”. (Dalmaroni, 2002: 164).

⁴⁷ Véase el punto 4.4., “La enunciación interpelante o qué significa ‘dar la voz’”, en este mismo capítulo.

infestaban a propósito para después contagiar a los soldados enemigos. En eso al menos se apreciaba alguna forma de entrega, un sacrificio, incluso, si se quiere, una inmolación. “Estas cretinas, en cambio”, decía el doctor Mesiano, “se hacen preñar por pura cobardía, y nos obligan a nosotros a combatir en condiciones tremendas” (Kohan: 2002, 117).

Este doble dispositivo de una mirada miope que se acerca a los detalles y el relato de las voces transpuestas sin juicio crítico alcanzan para poner sobre el tapete la densa superficie del horror cotidiano asentado en un sistema de creencias y valores que preforma y confirma la realidad impuesta por el poder. La apuesta de la novela no está en la historia narrada — justamente la literatura testimonial de las fases previas había asegurado que las terribles historias de partos en los centros clandestinos y el posterior circuito de apropiación de bebés fueran lo suficientemente conocidas— sino en la forma de narrarla y en la cultura que posibilita que este tipo de historias haya tenido lugar.

4.7. El poder de la forma y la trama cultural

Además de los deslizamientos señalados a partir del modelo literario de *Villa*, se puede indagar en cuál es el hallazgo de esta novela que ha sido reeditada y traducida al portugués, al alemán y al francés. Según Miguel Dalmaroni y María Teresa Gramuglio, la clave está en la organización sintáctica del texto y en las isotopías semánticas que van reforzando sentidos:

... la novela de Kohan va organizando las contigüidades de una figuración del horror *artísticamente controlada*; quiero decir que en la composición resulta muy visible la voluntad constructiva de la escritura, que por encima del nivel del narrador personaje (digamos, en ese espacio de operaciones entre el texto y cierto lector previsto en sus líneas)

enfatisa una línea dominante de sentido; el recurso no es simple, pero se trata no obstante de una variación trabajosa de la garantía semántica: me refiero a la repetición, que la novela prodiga mediante un sistema de simetrías figurativas y de paralelismos entre isotopías bien distinguibles y que resulta subrayada, además, por lo que María Teresa Gramuglio llamó, para describir la forma de este relato, “una serie de restricciones voluntarias” ejecutadas sobre una organización férrea de la sintaxis narrativa”⁴⁸ (2004: 164).

Si en *Villa* adquiría peso la recreación de ciertos espacios y prácticas cotidianas de la cultura popular y la decadencia del protagonista se iba adensando de manera espiralada; aquí sucede todo lo contrario, hay descripciones tan precisas como abstractas que conectan diferentes campos semánticos y los superponen en una matriz simbólica que conecta todas las aristas de la cultura que sostuvo al poder desaparecedor. Así, la retórica del fútbol con la formación de los equipos del Mundial 78 se superpone con conceptos de estrategia de campo donde el deporte se superpone con la guerra, mostrando cómo el costado más violento y aglutinante de la fábula de identidad se articula a través del fútbol en tanto contienda bélica. Lo mismo sucede cuando se mencionan las listas dadas a conocer por las autoridades de los soldados caídos en Malvinas, el detalle de esas listas pueden también recordar a las listas de los detenidos desaparecidos que el poder militar nunca quiso revelar:

Se intenta, por todos los medios, evitar cualquier error en la confección de las listas, porque se sabe que cada imprecisión va a derivar en una circunstancia ingrata. Sin embargo, resulta humanamente imposible conseguir una perfección organizativa tal que no llegue a ocurrir nunca la eventualidad de una equivocación. Sólo Dios es infalible (Kohan, 2002: 166).

⁴⁸ Se refiere a Gramuglio, 2002: 13.

Siguiendo este criterio controlado, toda la novela está articulada a partir de fragmentos y de capítulos cuyos títulos son cifras. Se podría pensar, en una primera aproximación, que los números son significantes vacíos, portadores de lo que se matematiza, se cuenta y se objetiva fría y racionalmente. Los números remiten tanto a la maquinaria lógica racional de los aparatos burocráticos modernos como a los objetos, experiencias y lugares que van nombrando y estableciendo mojones significativos en la vida de los sujetos⁴⁹. Las cifras de los capítulos mezclan los números de la vida cotidiana con la maquinaria del terror: 128 es la marca del auto Fiat que maneja el soldado conscripto y el capítulo siguiente, 118 son los segundos que cuenta la detenida que ha dado a luz en la clandestinidad. De este modo, los números consignan la banalidad del mal, naturalizan el horror al hacer de la represión un problema serial, científico, objetivo. Por momentos, las cifras exhiben el cálculo racional como cuando Mesiano, el médico que administra la ideología científica de la tortura, le responde a Padilla, el médico subordinado que lo consulta, que el criterio para aplicar los tormentos no es cuestión de edad sino de peso, se entiende que dos kilos trescientos es un

⁴⁹ Es un rasgo de todos los poderes totalitarios secuestrar para sus fines algunos usos del lenguaje y también de los números. En el minucioso testimonio y análisis filológico de Víctor Klemperer titulado *La lengua del Tercer Reich*, el autor analiza el uso exagerado y con función de propaganda de los números por parte del régimen, vemos así cómo detrás del control de las cifras se esconde un uso político, que puede ser distinto en cada contexto pero que relaciona desde siempre el poder bélico y/o político con los números: “La utilización de los números por parte de la Lengua del Tercer Reich tal vez aprendió algo de los usos y costumbres norteamericanos, pero se distingue doblemente de ellos, no sólo por la exacerbación del superlativismo, sino también por la malevolencia deliberada, pues siempre busca el engaño y la intoxicación. En los pares de guerra del ejército se acumula un número incontrolable de botines y prisioneros, se enumeran miles y decenas de miles de cañones, aviones y carros de combate, cientos de miles de prisioneros, y a final de mes llegan los resúmenes, largas columnas de cifras aún más fantásticas; sin embargo, cuando se habla de los muertos en las filas enemigas, desaparecen los números concretos y su lugar es ocupado por expresiones de una imaginación incapaz de concebir los hechos: ‘inimaginable’ e ‘innumerable’.” (Klemperer, Víctor. *La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*. Barcelona: Editorial Minúscula, 2001: 313. Primera edición en alemán: 1975). Impreso.

peso insuficiente y por eso el bebé “se salva” para cumplir la otra forma de desaparición en vida: ser apropiado por los represores o sus familiares. Contrapuesta a esa racionalidad extrema, los números también implican el azar, como el sorteo para hacer el servicio militar. La implementación del terror se valió de ambos mecanismos para desarticular la resistencia de los detenidos y, hacia el futuro, para desarticular toda posible respuesta del cuerpo social: en efecto, el cálculo racional y el azar expanden el miedo y la parálisis, a cualquiera le puede tocar caer preso en esa maquinaria implacable. Desde el sentido común, se suele pensar que el aparato represivo fue obra de la irracionalidad, de un mal que sobrevino casi como un terremoto o un huracán. En algún sentido esta explicación es la que trató de instalar “la teoría de los dos demonios”, al presentar a los militares y a los movimientos guerrilleros como dos males que atacaron a la sociedad argentina, al ciudadano común, “al que no tiene nada que ver”. Esta teoría además de equiparar dos fuerzas incomparables: las fuerzas de seguridad del Estado y los movimientos guerrilleros, comete el error de presentar a la sociedad como ajena a esta tragedia, como si se tratara de espectadores que no cuentan.

El texto demuestra lo contrario: el plan represivo entraña una racionalidad que utiliza todo el potencial objetivo del aparato estatal y, a la vez, incorpora las arbitrariedades individuales de sus miembros, como por ejemplo, que Mesiano logre hacer valer su influencia para apropiarse del niño a fin de que sea destinado a ser hijo de su hermana o que utilice sus influencias para conseguir entradas para un partido de fútbol durante el Mundial '78. Pero toda esta maquinaria que utiliza el aparato del Estado y las arbitrariedades de los liderazgos singulares torna efectivo su accionar porque se asienta en una cultura: aprovecha principios, valores y prácticas que permanecen incuestionados.

Que el protagonista (y a partir de él como muestra, el resto de la sociedad) aprenda a ver sin mirar no es algo natural. La cultura es ese complejo entramado de valores, relatos, creencias y repertorio de prácticas que se comparten y que permiten percibir, comportarse y dar forma a lo que hacemos de una determinada manera. Aparecen muchos de los guiones de la cultura argentina, en especial, aquellos que se aprenden no de manera formal, sino los que se incorporan, de manera susurrada, en los intersticios de las instituciones, a través del recurso de transponer la voz de quienes detentan un lugar de saber o autoridad, tal como señalábamos con relación a las modulaciones de voz de Mladen Dolar. Se trata de saberes prácticos que se copian o se transmiten de manera oral, a veces, en una cierta complicidad y, por eso, de eficaz funcionamiento. El antropólogo Clifford Geertz, en *La interpretación de las culturas* (1991) se opone a la descripción de la cultura como un reservorio estático y estratificado de costumbres, usanzas, tradiciones, conjuntos de hábitos y propone pensarla como una serie de mecanismos de control como planes, recetas, fórmulas, reglas e instrucciones que, a la manera de los programas de computación, codifican sentidos y gobiernan modos de hacer:

La cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera causal acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos de manera inteligible (Geertz, 1991: 38).

El primero de estos repertorios es esa suerte de manual de supervivencia en la conscripción que el padre transmite a su hijo al salir sorteado. Esos consejos de Viejo Vizcacha son la cifra de la sumisión y la “obediencia debida”: “*El superior siempre tiene la razón y más aún cuando no la tiene*” (16), “*A todo lo que se mueve, se lo saluda; y a todo lo que está*

quieto, se lo pinta" (17). Es el aprendizaje de un no querer saber o de aparentar que no se sabe: *"no hay que actuar como los judíos que siempre quieren hacer ver que saben todo"* (18). Este corpus moldea la identidad del subalterno y prefigura esa poderosa inhibición de toda reacción que cuestione lo establecido o que permita conectar lo que sucede más allá de lo estrictamente permitido.

El segundo aprendizaje significativo aparece en el repertorio de relatos y prácticas que moldea la relación entre lo masculino y lo femenino en clave machista. El paso por el servicio militar es el espacio de lo masculino por excelencia, en ese mismo espacio tiene lugar una de las experiencias más singularmente femeninas: el dar a luz. Esta relación entre lo masculino y lo femenino dentro del cuartel está polarizada al extremo por la tortura y la humillación. Hay otro espacio en el que aparecen las lecciones de machismo: cuando después del partido que Argentina pierde con Italia en el Mundial, Mesiano los lleva al protagonista y a su hijo a un prostíbulo y luego van a un albergue transitorio. En los videos pornográficos aparecen las típicas situaciones en las que el hombre siente placer a condición de que la mujer se vea sojuzgada o castigada. En ese ámbito, el protagonista se obsesiona por obtener la "verdad" de lo que siente la prostituta, del mismo modo en que la tortura busca arrancar una confesión o una verdad a sus víctimas. Se produce un desplazamiento del cuartel al prostíbulo, las situaciones no son exactas, pero ambas están regidas por la relación de dominación, eso es lo que el protagonista aprende. En este mismo sentido, todas las relaciones sexuales que aparecen en la novela poseen el imaginario de la violación: las escenas efectivamente narradas son las del conscripto y la prostituta, a la que le hace fingir una escena de violación —casi idéntica a la de una película pornográfica que acaba de ver— a fin de sentirse plenamente estimulado. Nuevamente, en virtud de ese mecanismo isotópico que sostiene la novela, no hace falta que se narren las escenas

padecidas por la detenida, alcanza con mencionar su deteriorado estado de salud. El hecho de que la víctima sea una mujer guerrillera que se arriesga por sus compañeros y no entrega información pese a todos los tormentos es otro elemento que la novela tiene en común con Villa. El contrapunto que genera un personaje íntegro en semejantes condiciones de vulnerabilidad es más que evidente, pero lo que más impacta es que ambas guerrilleras reconocen en Villa y en el conscripto que ellos no forman parte del grupo de los represores y que bien podrían negarse a ejecutar esas órdenes:

Me decía: “No te dejes ensuciar, que vos no sos uno de ellos”. (...) Ella mientras tanto me decía: “Yo te doy el número de un abogado y vos avisás dónde estamos. Nada más. Das el aviso y cortás. Nada más. A vos no te va a pasar nada”. (Kohan: 2002, 136).

En la novela de Gusmán, además del personaje de Elena, tanto el Polaco como Firpo confirman puntos de vista críticos respecto de la represión; en cambio, en esta novela el único personaje disonante es la detenida que inserta dentro del texto la posición ética que la lectura tendrá que completar.

Volviendo a la cuestión de los géneros, en el texto aparece un universo femenino igualmente subalterno pero “respetado” a partir de la esposa de Mesiano que está enferma, en silla de ruedas, y de su hermana que no puede concebir un bebé, a diferencia de las militantes detenidas, que sin estar casadas, aparecen como mujeres peligrosas y fértiles. Para el poder, la maternidad es vista como una estrategia de las detenidas para aparecer como invulnerables, el dar a luz y la supervivencia y crianza de los hijos caen en la lógica de la guerra, el universo masculino por excelencia.

Por último, el personaje que condensa el modelo admirado por el conscripto y la relación pedagógica primordial es Mesiano. El saber médico y científico confluye con el

conocimiento de la estrategia militar, ambas disciplinas son sumamente formalizadas y se entrecruzan metafóricamente y espacialmente. Mesiano pone el acento en el cuidado de un lenguaje técnico y especializado, ya que el lenguaje permite operar sobre los cuerpos. Su cifra es la expresión eufemística: a partir de la intervención de Mesiano puede entenderse que la frase inscripta en el cuaderno es un exabrupto expresada bajo el término de tortura. En el lenguaje del poder concentracionario, la pregunta se rescribe así: “¿a partir de qué edad se pueden *comenzar a proceder* con un niño?”, del mismo modo se estipulan todos “los métodos de presión” hacia la detenida. Si la denegación forja la falta de reacción del subalterno, el eufemismo y la analogía para extender su dominio sobre realidades diversas son las armas del poder concentracionario.

En efecto, el territorio es visto como un cuerpo que se divide administrativa y racionalmente en jurisdicciones. Para la lógica militar y como la crítica ha observado a propósito del “relato médico”, la nación era un cuerpo enfermo atacado por un cáncer que había que extirpar, ese tumor era la “subversión”. El saber médico aportaba la metodología que al operar sobre el cuerpo de los detenidos intervenía sobre el cuerpo enfermo de la nación. En el modo en que Mesiano ve las jurisdicciones del cordón que rodea a la Capital Federal, puede apreciarse el trato vaciado y administrativo, no se recupera la historia de los barrios ni de sus calles, del mismo modo que los detenidos no eran vistos como personas con historia ni sentimientos. En el único caso en que apela a la historia de Quilmes es para traer a colación una enseñanza represiva: la del traslado hacia la zona bonaerense y posterior desaparición de los indígenas del Noroeste que le dan nombre a esa localidad. En su ensayo titulado *Mal de ojo*, Christian Ferrer explora hasta qué punto los campos de concentración fueron prototipos experimentales cuyas matrices se trasladan luego a la administración de la vida cotidiana:

En tanto metáfora que ha triunfado a lo largo del siglo, el campo se desplaza por los planes maestros de la ciudad, por los organismos estatales y empresariales, por los sistemas de circulación de mensajes y de personas (Ferrer, 1996: 68).

De este modo, el poder represivo planeó y libró “la guerra sucia”, un episodio de la guerra fría, a través de todo el territorio nacional y el campo de batalla fue el cuerpo de los detenidos y el objetivo, limpiar “el cuerpo social infectado de subversión”. La lógica de la guerra se despliega con todo su repertorio de fría racionalidad en donde los cuerpos humanos se transforman en blancos, en escudos o en armas. Así como antes el padre le enseñaba las estrategias del subalterno, Mesiano le enseña al protagonista los principios de la guerra: “...*el arte de la guerra consiste justamente en eso: en detectar la mayor fuerza con que cuenta el enemigo, para convertirla en su mayor debilidad*” (119).

En esa época y bajo esos principios —como hemos señalado— también el mundial de fútbol fue parte de la lógica de la guerra. Al estar en juego las selecciones nacionales, la competencia y la confrontación emulan, en este contexto, la guerra. Se habla de “la formación argentina” y de movimientos tácticos de ataque o defensa que pueden aplicarse tanto al fútbol como a una tropa o grupo paramilitar. En estos repertorios de lo que se hace pero no se dice, de lo que se dice y se sabe pero no está escrito en ningún libro, el soldado aprende que la identidad nacional se trama en la guerra, el fútbol y la imposición del poder machista y que en los tres casos la derrota lleva implícita la eliminación de la otredad.

A modo de conclusión y como señalábamos desde el comienzo con las cifras o luego, con las resonancias y desplazamientos del ámbito de la estrategia militar al fútbol o del cuerpo de los detenidos al cuerpo social, la novela insiste en poner de manifiesto la lógica simbólica con la que opera el poder. Ese relato fragmentado y adelgazado al máximo

puede interpretarse como una apuesta de la literatura no ya por recrear un mundo, una historia o una saga de personajes; sino por demostrar que la ficción puede condensar la lectura de un momento histórico en una forma literaria que articula una mirada y una voz ficcional con la arquitectura lógica de un relato que se reitera y superpone para mostrar los efectos represivos en todos sus pliegues.

4.8. Derivas colectivas a partir de la enunciación del mal

Si las dos novelas analizadas colocan la respuesta ética en el lector, que puede identificar los distintos grados de colaboración o participación de personas comunes en la política genocida a partir de la cosmovisión de personajes como Villa o el conscripto, hay dos novelas que continúan expandiendo la mirada sobre la sociedad que admitió la existencia del poder concentracionario: *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002), también escrita por Luis Gusmán, y *El secreto y las voces* (2002) de Carlos Gamerro. La primera se coloca a una distancia temporal de veinte años respecto de las desapariciones, plantea la búsqueda de la historia y la tumba de sus padres por parte de un hijo de desaparecido y muestra los efectos letales de la impunidad en el presente que perpetúa aún en democracia muchas de las prácticas delictivas y extorsivas de la dictadura. Entonces, sería una novela que coloca la lupa en cómo continuaron su accionar los represores. La segunda, ubicada en un pequeño pueblo, reconstruye la historia del único desaparecido de Malihuel, indagando en los pliegues de un secreto a voces, la responsabilidad y el silencio cómplice de prácticamente todo el pueblo. En este caso, la ficción realiza una radiografía de la sociedad en todos sus eslabones, mostrando cómo los distintos actores y complicidades calaron hondo aun en sociedades pequeñas e integradas que, metonímicamente, exhiben lo sucedido en todo el país.

Desde la perspectiva de la enunciación, lo interesante es que se multiplican los puntos de vista (en *Ni muerto...*) y las voces (en *El secreto...*) que se encuentran diseminados en distintos personajes que representan la variedad de actores sociales con distinto grado de responsabilidad sobre lo ocurrido. Otro rasgo interesante es que son novelas cuyas ficciones mantienen una considerable distancia temporal de ocurridos los hechos y en ambas cobran un papel protagónico los hijos de desaparecidos que, por primera vez, se configuran como personajes que buscan respuestas sobre el secuestro y muerte de sus padres. Por lo tanto, la articulación temporal es mucho más compleja porque constantemente se construye un relato que hace puente entre el pasado y el presente, fiel a la temporalidad de la memoria que de algún modo busca situar los restos y elaborar el duelo.

4.8.1. Los fantasmas del mal

Ni muerto has perdido tu nombre (2002) continúa y desplaza las matrices de *Villa*. La temporalidad de la ficción narrativa tampoco se ubica durante la dictadura, sino —como dijimos— veinte años después, para situar en el presente los efectos del terror, las incógnitas sin develar que quedan en poder de los represores y la duda acerca de la identidad de los personajes. Es como si ese inmenso cráter que fue la dictadura no se agotara en su duración, sino que se percibe mejor en la temporalidad que la circunda, en el instante previo y en las ruinas heredadas por el futuro. La problemática primera persona dada a *Villa* deja paso a la tercera persona y, con ella, aparece la multiplicación de puntos de vista. Si la inocencia culpable de *Villa* entrañaba contradicciones, en esta novela nos sumergimos de lleno en la cosmovisión de los exrepresores, apodados como *Varela* y *Varelita*, quienes a diferencia de *Villa*, no presentan culpa ni arrepentimiento y están

dispuestos a volver a proyectar el horroroso pasado sobre el presente. Antonio Oviedo (en “Luis Gusmán. Trágicos clamores”, 2004) registra así este deslizamiento:

El personaje, Villa, gobernado por su inescrupulosidad de pusilánime aceptaba convertirse en un colaboracionista de los oscuros designios de matones y asesinos de las tres A. En *Ni muerto...*, Varela y Varelita pertenecieron a grupos de tareas de la dictadura militar y su oficio de represores designa, en virtud de esa práctica abyecta, un lugar inequívoco capaz de perdurar pese a que las condiciones sociopolíticas del país dejaron de ser las mismas. La diferencia entre uno y otro texto estriba en que los dos personajes de *Ni muerto...* no se hallan inmersos dentro de las oscilaciones de opciones éticas susceptibles de canalizar su acción, tal como ocurría con las desoladoras ambigüedades que devoraban a Villa y lo precipitaban a un colapso interior no menos desgarrador (Oviedo: 2004, 178).

La tercera persona habilita el punto de vista de una exdetenida, Ana Botero, quien vuelve a ser extorsionada por Varelita al hacerle creer que su marido desaparecido se encuentra con vida en un hospital psiquiátrico cordobés. La búsqueda de Ana se cruza con la de otro sobreviviente, Federico Santoro, un joven de 20 años, que fue rescatado por Ana cuando era un bebé de meses, y que busca incansablemente saber cómo murieron sus padres desaparecidos y dónde están enterrados sus cuerpos. El encuentro sin mediaciones de las víctimas con los represores proyecta todos los fantasmas, miedos y combinaciones posibles que entrafía la persistencia del pasado sobre el presente. Esta captura se nota en la imposición de los apodos de la época de la represión por sobre los nombres de los personajes: la identidad se encuentra corroída por la doble denominación. Así, Varela, uno de los represores de antaño, pretende olvidar esa identidad recuperando el nombre de Aguirre con el que se apoderó de la chacra del matrimonio que hizo desaparecer junto a

Varelita. Éste es el que más se obstina en permanecer en el pasado y es quien mueve la historia, puesto que la novela se abre con su llamado a Ana Botero, una antigua víctima secuestrada y que por azar fue dejada con vida, y se cierra con la muerte de Varelita, asesinado por la esposa de Varela/Aguirre al percibir que reclamaba su parte de la chacra que fue botín. La ironía que tensionaba toda la novela en *Villa* se concentra en este personaje que se refiere al miedo y la conciencia como si no lo alcanzaran y termina víctima del miedo que desata: “Hay algo que se teme más que al miedo ¿Sabés qué es? La puta conciencia... Pero antes hablemos de nosotros, Varela... ¿Hace veinte años que estás en la chacra?” (131)

Ana Botero es el apodo que su marido, Iñigo, le coloca sólo por un día, día en que Ana debía viajar hasta la chacra donde su marido y los padres de Federico estaban escondidos. Su nombre verdadero, Laura Domínguez, se difumina al imponerse el pasado del secuestro y la tortura. Los nombres que se imponen y recuperan son los de la pareja desaparecida Marta Orive y Carlos Santoro; es tal la lucha por la recuperación de la identidad que Federico no quiere escuchar de labios de Ana Botero cuáles eran los nombres de guerra de sus padres. En un momento dado, la novela denuncia que el nombre no es suficiente para restituir la identidad:

Ana Botero no es su verdadero nombre. ¿Cómo puedo confiar en alguien que no usa su nombre? Nunca me dijo el verdadero. ¿Por qué no se lo pregunté? ¿Cómo sé que Ana Botero es Ana Botero? ¿Cómo se sabe que alguien es quien dice ser? (121-2).

El rostro, los lazos familiares serían la otra trama que asegura la identidad; en el caso de Federico esa red está horadada al no tener más familiares que su abuela recientemente muerta que le refieran qué pasó con sus padres. El vaciamiento de la historia producido por

el genocidio y el corte en la transmisión de la memoria de padres a hijos hace que se pierda la certeza de la referencia en el nombre.

En cuanto a la enunciación, la frase se vuelve económica, pulida, calculada hasta en sus pausas. La delegación de la voz que en *Villa* implicaba el predominio de la primera persona, aquí se circunscribe sólo a los diálogos lacónicos y concisos. Una eufonía silenciosa deja paso a una particular *escenografía*, es decir, a la teatralidad de las distintas grafías asociadas a la identidad que trasciende la muerte. Una carta manuscrita tensiona toda la novela, es la escrita de puño y letra por Iñigo, diciendo que está vivo y pidiéndole ayuda a Ana, quien responde a ese pedido lanzándose a su búsqueda y pagándole a Varelita por más información. La ilusión de supervivencia, improbable pero fantaseada por los familiares de los desaparecidos, sirve de siniestro comercio: sobre el final, se revela que esas cartas eran dictadas por los represores para futuras extorsiones, mientras los detenidos estaban con vida. La segunda grafía no está capturada por los represores, sino que es el objetivo clave de la búsqueda de Federico: logra averiguar que los restos de sus padres están enterrados en la cantera del pueblo donde fueron capturados. Esta cantera es el espacio central de la novela, descrito como un escenario teatral natural de paredes rocosas y blancas, como un teatro primitivo griego y romano, adonde acuden, una y otra vez, los personajes de esta tragedia. Pero además del deslizamiento de este sentido simbólico, este espacio se convierte en el ámbito del gesto primordial y más importante de la novela: es literalmente la *escenografía* de la inscripción que realiza Federico de los nombres de sus padres en la piedra para que deje de ser una tumba sin nombre y anónima. Esa inscripción es el epitafio que también nos remite al estatuto ficcional de esta novela. Justamente, el propio Gusmán en un libro de ensayos posterior titulado *Epitafios, el derecho a la muerte escrita* (2005) revela que la frase “Ni muerto has perdido tu nombre” es la sentencia que

Agamenón le dirige a Aquiles en el canto XXIV de La Odisea, demostrando que el nombre pertenecía a la persona y no era algo exterior a ella, perpetuando así la vida después de la muerte. En una novela que dramatiza la pérdida de la identidad y de los lazos de filiación producidos por el genocidio, el acto de Federico al restituir el epitafio a la tumba de sus padres alude a la propia escritura de la novela, como demuestra el Gusmán de *Epitafios*:

Los que sostienen la teoría de la escritura como elaboración del duelo consideran que la escritura puede concebirse como la prolongación de la sepultura —el primer gesto que acompaña la celebración de los funerales y le da una simbolización a la muerte. El libro-tumba juega perfectamente el rol de un epitafio. Si la tumba avanza hacia la destrucción, el libro conserva el lugar de la memoria (332).

Por lo tanto arribamos a una de las posibles respuestas a la encrucijada de interrogantes iniciales: el estatuto de estas ficciones de Gusmán se inscriben literariamente en el registro simbólico, acuñando —si se quiere— un realismo de nuevo tipo que se decanta a partir de encuentros siniestros de criminales y víctimas propios de una novela negra sin detective, ni justicia ni policías, porque en el crimen de Estado, los policías y criminales, como apodos y nombres, se confunden en una misma identidad. Nos queda la verdad de la ficción que se expresa a través de un complejo andamiaje de enunciación irónica que involucra al lector en una respuesta ética, en el caso de *Villa*, o la denuncia de los fantasmas del pasado asolando el presente como en *Ni muerto...*, donde la literatura ejerce cierta justicia poética a partir de la inscripción del nombre y, por extensión, de la novela misma. En ese gesto, este texto que apuesta a la literalidad más descarnada se vuelve también autorreferencial.

4.8.2. *Fuenteovejuna al revés*

El secreto y las voces (2002) condensa el pasaje de la figura individual del colaborador directo a la responsabilidad social y colectiva, con diferentes matices, por la desaparición de dos personas en un pequeño pueblo de la provincia de Santa Fe. Según Miguel Dalmaroni (2004), es posible reconocer una “sociografía dialectal de la complicidad” (172), ya que se trata de una novela coral, en la que Fefe, el protagonista, vuelve a su pueblo para indagar sobre el caso del desaparecido Darío Ezcurra con el objeto de escribir una novela, y se da lugar a la voz de los diversos personajes que transmiten la trama de prejuicios sustentada en la teoría del chivo expiatorio. La víctima es el candidato ideal para ganarse las broncas de diversos sectores, puesto que es atractivo, seduce a todas las mujeres e incursiona en el periodismo utilizando los argumentos y la retórica de liberación nacional típica de los años setenta contra Rosas Paz, un señor feudal de la zona; así enconos personales y conveniencias políticas se superponen en una suerte de sacrificio anunciado. Fefe interroga a todos los actores del pueblo: los amigos de infancia; la gente poderosa; los médicos; el profesor de la secundaria, Gagliardi, que es la memoria viva del pueblo; los médicos; uno de los expolicías cómplice y testigo de la detención, muerte y desaparición del cadáver de Ezcurra llamado Carmen Sayago (que es un hombre pese a su nombre de pila); la curandera Ña Agripina que en sus términos sintetiza la persistencia de un crimen sin nombre como la desaparición de personas:

Un muerto no pide demasiado, con dos metros de tierra se arregla lo más bien, unos rezos que vengan del corazón no de los labios, flores vivas o cosas chiquitas, de la casa, que hayan absorbido mucho amor. Es tan poco lo que pide... Pero eso sí, si se lo niegan suele ser despiadado. Un muerto insepulto no tiene paz y por eso no da tregua, y el comisario Neri debe haber deseado poder rescatar el cuerpo físico de Ezcurrita del fondo de la laguna

para darle cristiana sepultura. Pero ya era demasiado tarde y no tuvo más remedio que irse él. Nadie puede convivir con un aparecido —me explicaba ña Agripina, la curandera (...)—. Después preguntan por qué el comisario se dio a la botella. Yo te digo, Fefe, hacé cualquier cosa en tu vida, pero nunca cometas un ultraje irreparable contra un muerto, porque ese sí es el pecado del que hablaba el reicito Jesús, ése es el pecado que no tiene perdón (Gamerro, 2002: 203-4).

Luego de contraponer las diversas versiones, con superposiciones y contradicciones, Fefe llega a reconstruir que el comisario antes de asesinar a Ezcurra —para quedar bien con el nuevo jefe militar de la zona— consultó a todo el pueblo y cosechó adhesiones fervientes, asentimientos temerosos o silencios indiferentes; lo que definitivamente no ocurrió es que la mayor parte de la gente se opusiera. En el fondo esta opción ética era lo que el comisario más hubiera deseado, puesto que había entrado en una apuesta forzada con el jefe militar y si el hecho de deshacerse de Ezcurra hubiera despertado una férrea oposición, la sucia tarea dejaba de caer bajo su responsabilidad.

En una novela que todo el tiempo declama que se trata de una ficción y abunda en referencias literarias, un personaje como el profesor Gagliardi define esa estratagema en términos de tragedia teatral:

Porque el comisario, me di cuenta ese día, se había sostenido toda su vida en una extraña fe: la fe de que los otros, la gente, eran mejores que él. Una fe cómoda, que lo eximía de responsabilidad personal. Me hubieran frenado, era su manera de responder al reproche. En el fondo, el comisario era un idealista, y no hay cinismo más desesperado que el de un idealista fracasado. Fue una situación extraña, sin duda. Malihuel se convirtió por un tiempo en el teatro de un curioso experimento con seres humanos, conducido algo chambonamente por su jefe de policía (239).

De esta manera se gesta una situación que es el modelo invertido de *Fuenteovejuna*, aquí todo el pueblo es culpable por haber acompañado por acción u omisión el crimen. El profesor Gagliardi da la clave del comportamiento colectivo y refiriéndose al comisario que realiza la consulta popular dice:

Creía que se debían al menos preservar las apariencias. Pecaba de ingenuidad, como la mayoría de nosotros, entonces: creía que la reacción natural de las personas, al enterarse de un crimen por cometer, sería de impedirlo, o denunciarlo. Su necesidad de mentir revela, de manera paradójica, que su proceder se basó en esta fe en la gente. No le podía entrar en la cabeza que el crimen perfecto es justamente aquél que se comete a la vista de todos: porque entonces no hay testigos, sólo cómplices. (...) Para llegar a la conclusión correcta no hacía falta más que un salto imaginativo, un truco de inversión que pusiera la lógica de cabeza y la echara a andar, así: darse cuenta de que se puede callar en voz alta, que el chisme de pueblo puede funcionar al revés. Que el silencio también viaja de boca en boca (232).

Pero aún en los regímenes totalitarios más extremos es imposible eliminar a todos los testigos o a todos los descendientes. Hay tres personajes que solitariamente se oponen a ese colectivo culpable en diferentes momentos: Delia, la madre de Darío, que empieza a buscar y a reclamar por su hijo hasta ser aislada como “vieja loca” y terminar desaparecida bajo los mismos designios del coronel que jugó la apuesta con el comisario para eliminar a su hijo; el profesor Gagliardi que desde el momento en que ocurren las desapariciones se aísla y lleva un “Registro de Iniquidades de Malihuel”, un curioso fichaje moral de cada integrante del pueblo que representa esa memoria residual que suele producir la literatura en oposición a los archivos oficiales; y el tercer personaje es Fefe, el protagonista, que

sobre el final es el encargado de ejercer el último golpe de ficción para hacer justicia. En efecto, Fefe, hijo de madre soltera, lleva el apellido de un amigo de la familia que albergó a su madre en Buenos Aires y cuando ella muere decide investigar quién ha sido su verdadero padre y no es otro que Darío Ezcurra. Este dato, ignorado por todos en el pueblo, posibilita que Fefe pueda hablar de Darío en tercera persona, como el futuro enigma de su novela, para así obtener las opiniones y confesiones de manera incondicional, pero cuando reconstruye cómo se gestó ese crimen colectivo pasa de la tercera a la primera persona y recupera su identidad como hijo de desaparecido, entonces la comunidad se siente descubierta e interpelada por la verdad dicha por el heredero directo de las víctimas del crimen. Incluso en la ficción, la historia se reactiva a través de la transmisión generacional en una suerte de transferencia que promueve la reelaboración del trauma.

Lo interesante es que la historia construida por el hijo presenta un punto de vista propio que impugna la versión cristalizada de Darío Ezcurra como héroe, tal y como lo pinta el profesor Gagliardi. Esta valoración personal más ajustada a la realidad no impide en absoluto la investigación y el reclamo de justicia por la desaparición. La divergencia que en esta novela sólo se resume en dos párrafos⁵⁰ es la que se verá plenamente desarrollada en el capítulo 5 en las novelas que llevan adelante el relato de los hijos.

⁵⁰ En una de las últimas charlas de Gagliardi con Fefe se da el siguiente intercambio:

— Su padre fue un hombre valiente — manda el profesor Gagliardi en algún momento, ya no recuerdo a título de qué—. Luchó por lo que creía justo, por una sociedad mejor, por los derechos de los menos favorecidos, a costa de sus propios intereses y a riesgo de su vida, que terminó ofrendando. Se alzó contra la mediocridad y la hipocresía, y no se lo perdonaron. Cuando supe que había entre nosotros un joven dispuesto a remover cielo y tierra hasta hallar la verdad, supe en mi corazón que sólo podía tratarse de su hijo. El verlo lo confirmó. Usted es tan valiente como él lo fue. Su padre estaría orgulloso de usted.

— Agradezco sus palabras, o al menos la intención que evidencian, porque me siento incapaz de decir lo que verdaderamente pienso: que nada de eso es verdad. El idealismo enclaustrado del profesor quería hacer un héroe de un mártir involuntario, pero lo cierto es que en aquella época, en idénticas o peores circunstancias

Una vez conocida la verdadera historia personal y colectiva, el narrador enuncia dos acciones, una en sede política y testimonial: ponerse en contacto con HIJOS de Buenos Aires y Rosario para denunciar al coronel Greco y a todos los cómplices directos que aún están vivos, al mismo tiempo que decide contactar a su abogado para ver si queda algún resquicio legal (recordemos que el presente de publicación de la novela es 2002, previo a la derogación de las leyes de impunidad). La otra acción es metaficcional y conecta de manera circular el final con el comienzo del texto: uno de los amigos pregunta si finalmente va a escribir la novela o “era puro circo” (261), a lo que Fefe responde:

Qué sé yo. No se me ocurrió nada mejor. Tengo un amigo escritor que ya hizo una con las cosas que le conté, y ya incluyó una páginas sobre el pueblo. Fue él el que inventó ese nombre: Malihuel. Y a vos te puso Guido. Capaz que esta historia la quiere escribir también (261).

Como en una buena ficción barroca el final repone la puesta en abismo que nos lleva a comprender que esta novela anunciada es la que acabamos de leer, e incluso en este caso, donde los recursos de la ficción están explotados al máximo⁵¹, ingresan significantes del horizonte histórico y testimonial. Ese final tiene cierto parentesco con un clásico cuento

miles y miles de personas habían mostrado más valor y dignidad. Yo, su digno hijo, me había sentado a la mesa con los que lo traicionaron y entregaron, ocultando mi identidad y la suya, negándolo, como él hizo conmigo, hasta que el gallo se quedó ronco de tanto cantar; disimulando con obstinación creciente mi relación con el hombre de traje de baño escarlata, para que en un pueblo perdido al que quizás nunca vuelva en mi vida gente cuya opinión me importa poco no se pusiera incómoda al hablarme de él (253).

⁵¹ Además de las estrategias netamente ficcionales del cambio de persona en el narrador y de la puesta teatral del comisario que ya señalamos, conviene citar a Dalmaroni (2004), en su rastreo de las referencias literarias: “Las referencias literarias están en el texto mismo: el Shakespeare más citado (Malihuel huele mal, como Dinamarca), *Fuenteovejuna*, *El matadero*; y la figuración proustiana de la memoria recobrada, que se busca en un ejercicio deliberado pero que va volviendo también de los otros que, casi siempre locuaces, narran larga y detalladamente desde la inverosímil convicción de una completa ausencia de culpa” (173).

policial argentino titulado “La loca y el relato del crimen” de Ricardo Piglia⁵², donde el protagonista —que es un joven estudiante de Letras y resuelve un crimen gracias al análisis lingüístico del relato psicótico, aparentemente sinsentido, de la única testigo— está por escribir la denuncia para presentarla a la justicia, pero decide finalmente comenzar a escribir otro texto que es el primer párrafo de ese mismo cuento, abriendo con la puesta en abismo la única alternativa considerada válida, es decir, la literatura. En cambio, en esta narración de un crimen de Estado se agrega a ese final una bifurcación más: el personaje anuncia que un amigo escribirá la novela que, a juzgar por los nombres utilizados, es la que estamos leyendo, pero también hará la denuncia en HIJOS y a un abogado. La justicia poética presenta más de un camino para realizarse, incluso, en las ficciones barrocas.

4.9. Las revelaciones del Mal

En el capítulo 2 hemos expuesto largamente las prevenciones de Dominick LaCapra acerca del uso de la voz media en historiografía o del estilo indirecto libre en las ficciones —una manera de dar la voz o el punto de vista a los personajes—, sobre todo cuando se trata de los perpetradores o responsables directos. Si bien ya fue citado largamente, conviene ilustrar este concepto:

Una voz media muy marcada sería probablemente muy cuestionable con respecto al tratamiento de los perpetradores, aun cuando uno reconociera en sí mismo, sin consentirla, la posibilidad de un comportamiento similar. De ahí que representar la voz de Hitler en estilo indirecto libre sería algo muy cuestionable, no sólo en la historia sino en la ficción o en el cine (203).

⁵² Véase Piglia, Ricardo. “La loca y el relato del crimen”. *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama, 2002. (Primera edición: 1975). Impreso.

La sutil diferencia de jerarquía en los protagonistas de las dos primeras novelas analizadas permite explorar una lectura que involucra éticamente al lector y abre la puerta para que las otras dos novelas indaguen en la infinita variedad de grises que van desde la indiferencia hasta la complicidad y la coparticipación necesaria. Por lo tanto, la constatación implícita en el capítulo de la enunciación del Mal es que los monstruos —como subjetividad agente, externa y nociva— no existen, son creados por los miedos de una sociedad que sostiene un *statu quo* a toda costa. El Mal se encuentra disperso y adquiere diversas formas monstruosas según los modelos culturales de dominación y poder vigentes en cada momento histórico. Por eso estas novelas se cuidan de darle la voz a Firpo o a Mesiano.

Hay otro factor dinámico que es tenido en cuenta por Miguel Dalmaroni: se trata de los contextos ideológicos e interpretativos equívocos o inequívocos que rodean a los textos. Coloca como ejemplo arriesgado el cuento “Deutsches Requiem” (1949) de Borges, donde se le da la voz a Otto Dietrich zur Linde, quien luego de ser juzgado por asesino y torturador, cuenta su historia en la noche previa a que se le aplique la pena de muerte. Sin embargo, hay algunos atenuantes que garantizan una interpretación inequívoca: ciertas afirmaciones hiperbólicas que pueden ser leídas irónicamente, junto con las notas al pie del editor que claramente ponen en entredicho las afirmaciones categóricas del texto desmintiendo el tono solemne y reforzando la ironía⁵³, además de que no se trata de un cuento realista. Miguel Dalmaroni refuerza esta lectura diciendo lo siguiente:

⁵³ Cuando el personaje menciona al comienzo con solemnidad los nombres y los altos cargos ejercidos por sus antepasados para dar cuenta de su auténtico linaje germano y militar, en la nota al pie del editor figura: “Es significativa la omisión del antepasado más ilustre del narrador, el teólogo y hebraísta Johannes Forkel (1799-1846), que aplicó la dialéctica de Hegel a la cristología y cuya versión literal de algunos de los Libros Apócrifos mereció la censura de Hengstenberg y la aprobación de Thilo y Geseminus” (576). Luego de que

...no podría responder aquí cuán inequívoco habría sido, para el horizonte cultural del presente argentino de los años cuarenta, el juicio público de la historia contra el nazismo y cuán libre del peligro de la confusión ideológica, así, habría estado ese experimento borgeano que entrega la voz del relato al jerarca de un campo de exterminio (...); en contraposición, en cambio, parece claro que la narración literaria sobre la última dictadura argentina, como el resto de los relatos sobre esa experiencia, ha operado hasta hoy contra el horizonte de una realidad política, judicial y moral persistentemente equívoca, confusa e incierta (169-70).

En 2002 es cierto que las condiciones contextuales, ideológicas e interpretativas que rodeaban a estas novelas eran decididamente confusas, lo seguro o lo único inequívoco a más de veinticinco años del golpe de Estado era la impunidad y contra este obstáculo darle la voz al represor, configurando un dispositivo irónico, podía ser un recurso que movilizara muchos más sentidos que el cristalizado discurso de denuncia o las estrategias alegóricas de la narrativa previa⁵⁴.

el narrador cuente que durante la guerra en el contexto de unos disturbios dos balas le atravesaron la pierna que fue necesario amputar, figura una nota al pie casi sarcástica: "Se murmura que las consecuencias de esa herida fueron muy graves. (*Nota del editor*)" (578). Véase: Borges, Jorge Luis. "Deutsches Requiem". *El Aleph. Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989. 576-81. Impreso.

⁵⁴ Un caso interesante para citar como contrapunto es el de *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, ya que se trata de una novela que despertó una aguda polémica dentro del ámbito de la literatura española. La novela cuenta la historia de la salvación del fusilamiento de Sánchez Mazas, pocos días antes del final de la Guerra Civil, a manos de un soldado republicano desconocido que le perdona la vida. En la primera parte Javier Cercas cuenta cómo se entera de esta historia real que nunca fue escrita al referírsela Rafael Sánchez Ferlosio, hijo del escritor falangista y todas las derivaciones que va teniendo la investigación del hecho que a medida que progresa también se va conformando el libro. En la segunda parte, se le cede el punto de vista al personaje Sánchez Mazas que cuenta la historia de cómo un soldado republicano desconocido, incluso sabiendo que se trataba de un importante ideólogo de la Falange, le perdonó la vida y cómo se salvó escondiéndose hasta el fin de la Guerra Civil. En la última parte reaparece el narrador personaje Cercas detrás

LaCapra previó que a mayor distancia temporal de los hechos traumáticos podían darse más posibilidades de innovaciones formales que se alejaran del discurso histórico o testimonial. Lo que no estaba previsto en su planteo es la productividad de enunciaciones irónicas en contextos equívocos o confusos en los que, por esos mismos motivos, los efectos de las configuraciones subjetivas de personajes subalternos no pueden preverse de antemano, como tampoco la extensión de las responsabilidades al resto del conjunto social, tal y como lo demuestran las ficciones que expanden la identificación del lector con estos personajes comunes.

de la pista que le da el escritor chileno Roberto Bolaño sobre un soldado republicano que comparte ciertos rasgos con el que salvó a Sánchez Mazas y lo localiza muy anciano y enfermo viviendo en Francia. La historia de este personaje llamado Miralles es totalmente heroica dado que padeció en los campos de concentración franceses, combatió en África por la libertad y sobrevive en un asilo de ancianos, como un héroe anónimo. Esa es la pieza que Cercas encuentra para cerrar el texto que combina partes testimoniales, autobiográficas y ficcionales.

En este caso no hay ironía cuando se le da la voz a Sánchez Mazas, que para las lecturas que cuestionan ideológicamente la novela queda totalmente justificado y puesto a la misma altura que el verdadero héroe desconocido que es Miralles, incluso el título de la novela era el título que Sánchez Mazas, que también era escritor, le iba a poner al libro que les prometió a los pobladores republicanos que lo escondieron y lo salvaron, promesa que nunca cumplió. Sin definir la polémica en estas pocas líneas, sí se convalidan los dos ejes que venimos analizando: las condiciones de interpretación son absolutamente equívocas y desfavorables para las víctimas de la Guerra Civil, dado que en España nunca hubo una política oficial de justicia ni esclarecimiento ni compensación a las víctimas, de hecho en la novela misma tanto Miralles como otro anciano critican la política de la Transición española. El segundo factor: no hay ironía ni marcas en el texto que permitan interpretar de otro modo el relato contado desde el punto de vista de Sánchez Mazas. Estos dos aspectos dan lugar a la polémica, en la que las voces más críticas cuestionan el hecho de que la novela construya un símbolo de reconciliación. Véanse: Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Buenos Aires: Tusquets, 2009 (primera edición española: 2001) y para seguir la polémica: Luengo, Ana. "Capítulo VI *Soldados de Salamina* (2001): La reconstrucción del héroe republicano – a su pesar". *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlín: Edition Tranvia. 2004. 233-256. Impreso.

Por último, en un capítulo dedicado a la enunciación, cabe otorgar algún crédito a los cambios impredecibles que producen algunos textos dentro de una serie literaria, para ser más estrictos, o en la imaginación pública, para ser más amplios, según Josefina Ludmer. Algunos textos singulares permiten que determinados problemas se tornen visibles, que algunas voces o discursos que hasta ese momento eran percibidos como ruidos se empiecen a escuchar y estos acontecimientos interpretativos modifican la sensibilidad sobre un tema y cambian el horizonte de expectativas. Ana María Zubieta define así el impacto causado por uno de los textos mencionados en este capítulo:

Entonces, el primer momento: casi veinte años después del golpe militar se produce la confesión mediática del capitán de corbeta (R) Adolfo Scilingo sobre los vuelos de la muerte, en los que él mismo había participado; fue inevitablemente, brutal y anonadante, como si hubiera revelado algo desconocido e hizo que se superpusieran la convicción de lo imperdonable y la curiosidad pues llevó a primer plano la catadura del silencio y el secreto y su paradoja, pues esa confesión mediática volvió espectacular el mismo silencio que Scilingo denunciaba como el gran delito de la dictadura y permitió observar además la singular configuración de una subjetividad asentada en la más salvaje de las inversiones además de reconocer los asesinatos (“Usted va a ver que hicimos cosas peores que los nazis”, Verbitsky: 1995, 16) quería ser digno de compasión por lo que tuvo que soportar, ver y hacer en el cumplimiento de su deber: “Yo le comenté que del primer vuelo volví mal, Mal. Yo no me sentía bien (...), dice Scilingo (Verbitsky 1995: 71) y agrega la historia del resbalón:

El suboficial pisaba la puerta, una especie de puerta basculante, para que quedaran 40 centímetros de hueco hacia el vacío. Después empezamos a bajar a los subversivos por ahí. Yo, que estaba bastante nervioso por la situación que se estaba viviendo, casi me caigo y me voy por el vacío.

— ¿Cómo?

— Patiné y me agarraron (58).

La confesión de Scilingo o el recuerdo del shock, para siempre en el corazón de esa supervivencia, fue un primer umbral de lectura (Zubieta: 2013, 128)⁵⁵.

El manto de impunidad fue el marco que dio lugar a las confesiones de Scilingo en 1995 y *El vuelo* de Verbitsky, paradójicamente, fue uno de los acontecimientos que incidió en una nueva fase de conciencia colectiva y sirvió de prueba en la reapertura del juicio que termina con la condena del propio Scilingo. En la serie literaria *Villa* de Luis Gusmán marca un cambio ostensible en la forma de narrar el horror y de involucramiento del lector en la exégesis ética del texto.

Resulta pertinente una referencia aparecida en el artículo vanguardista, ya mencionado, de 1929, “El surrealismo como última instantánea de la intelligentsia europea”, donde Benjamin destaca el potencial del arte y la literatura para romper las representaciones cristalizadas y moralizantes adoptando el culto del mal. Refiere una carta de Lautréamont donde declara que la novedad introducida en su literatura está dada porque:

...canta a la desesperación para que el deprimido lector añore con más fuerza el bien como medio de salvación. Esto es que a la postre sólo se canta al bien, aunque el método sea más filosófico y menos ingenuo que el de la antigua escuela de la que todavía viven Víctor Hugo y algunos otros (Benjamin, 1998: 56).

⁵⁵ Véase Zubieta, Ana María. “La literatura argentina y la revisión del pasado: dos momentos”. *Archivo y Memoria. Culturas subversivas de la memoria en arte, medios, literatura, ensayo y en la experiencia cotidiana. Latinoamérica 1970-2010*. Blanco, Fernando; Bongers Wolfgang; de Toro, Alfonso y Gatzemeier, Claudia. Editores. Tempe, Arizona: Chasqui: revista de literatura latinoamericana, Special Issue n° 5, 2013, 127-135. Impreso.

4.10. A modo de síntesis

De acuerdo con Beatriz Sarlo, durante la dictadura militar la privatización de la vida social, la censura y clausura en la circulación de los discursos produjeron las condiciones para que se generara una cultura del miedo. No obstante, señala, se presentaron grietas y fisuras que posibilitaron la resistencia a través de discursos y de prácticas: entre ellos, la literatura. Para eludir la censura y para oponerse al lenguaje autoritario monolítico, el discurso literario proponía la pluralidad de sentidos, la ambigüedad y la interrogación acerca de los modos de representar lo real. Algunas de las estrategias posibles fueron: criticar el presente apelando al pasado histórico; apelar a la elipsis, la alusión o la figuración alegórica, o al discurso del psicoanálisis para representar las voces y el relato cifrado de la represión.

Maristany polemiza explícitamente con el abordaje de Sarlo en relación con la concepción autónoma reservada para la literatura y los valores ideológicos puestos en juego: observa procedimientos ficcionales en los discursos oficiales o históricos y no sólo en la narrativa. Esto le permite rastrear las alegorías ideológicas del poder como el “relato médico” de la Doctrina de Seguridad Nacional, según el cual el tejido social estaba enfermo y había que someterlo a una intervención de cirugía mayor para extirpar los cuerpos extraños. También, según este autor, habría habido textos literarios que, de manera más o menos velada, se habrían adscrito a las fabulaciones del poder.

Lo cierto es que, promediando la década de 1990, se registra un cambio en la poética de las novelas de la posdictadura, pensable a partir de la publicación de *Villa*, de Luis Gusmán, en 1995. Miguel Dalmaroni lee los cambios contextuales que acompañan su publicación de *Villa* y reconoce una nueva fase de posdictadura (que en nuestro capítulo 3 denominamos *segunda fase de testimonios*) a partir de las confesiones de marinos de la

ESMA y de Adolfo Scilingo en el libro *El vuelo* de Verbitsky, y la publicación de nuevas obras de exmilitantes de agrupaciones políticas radicalizadas, que comenzaban a reflexionar sobre los años previos a la dictadura reivindicando y/o haciendo autocríticas sobre las alternativas de la militancia y la revolución, en pos de interpretar una parte de la historia que no había podido ser escuchada en la primera fase testimonial del Juicio a las Juntas. A la vez, parte de esos relatos se constituyen en un legado para la última de las agrupaciones de Derechos Humanos, los HIJOS, que se consolida en el bienio 1995-96.

En este capítulo, por tanto, se explora el dispositivo enunciativo que *Villa* inaugura y *Dos veces junio*, de Martín Kohan, cita y reformula: un tipo de literatura no complaciente, que incomoda y obliga a interrogar las propias creencias, interpela el papel de la sociedad e introduce variantes críticas sobre el sentido común que tiende solamente a congelarse en la división dual entre víctimas y victimarios. En el camino de la responsabilidad civil colectiva se ubica también *El secreto y las voces*, de Carlos Gamerro, y en las derivaciones de los sujetos impunes en democracia se analiza *Ni muerto has perdido tu nombre*, de Luis Gusmán. En estas últimas, el protagonismo de los personajes hijos de desaparecidos constituye un eslabón que nos conecta con el capítulo 5, donde se aborda la enunciación de los hijos.

La sutil diferencia de jerarquía en los protagonistas de las dos primeras novelas analizadas permite explorar una lectura que involucra éticamente al lector y abre la puerta para que las otras dos novelas indaguen en la infinita variedad de grises que van desde la indiferencia hasta la complicidad y la coparticipación necesaria. Por lo tanto, la constatación implícita en el capítulo de la enunciación del Mal es que los monstruos — como subjetividad agente, externa y nociva— no existen, son creados por los miedos de una sociedad que sostiene un *statu quo* a toda costa. El Mal se encuentra disperso y

adquiere diversas formas monstruosas según los modelos culturales de dominación y poder vigentes en cada momento histórico. Así, algunos textos singulares permiten que determinados problemas se tornen visibles, que algunas voces o discursos que hasta ese momento eran percibidos como ruidos se empiecen a escuchar constituyendo verdaderos acontecimientos interpretativos que modifican la sensibilidad sobre un tema y cambian el horizonte de expectativas.

Capítulo 5: el relato de los hijos

En la presentación de la novela Los topos, Nicolás Prividera caracterizó a “los que cargan con el peso de ser “hijos de desaparecidos” como “el rostro más reconocible de ese colectivo difuso que es nuestra generación, la de los nacidos en los años 70. Luego señaló la llamativa diversidad de propuestas artísticas que se puede ver en las diversas obras creadas por estos hijos, y sostuvo: “Sus distintos presupuestos, métodos y estrategias permiten no esencializar la condición de “hijos” de sus autores, aunque esto no signifique negar los lazos que nos unen, en el contexto mayor de nuestra generación (de la que somos, en cierto sentido, la cabeza; pero más como simbólica referencia que como vanguardia iluminada, digamos). Pues si toda generación se define por oposición a la anterior, en nuestro caso es difícil “matar a los padres” cuando el Estado lo ha hecho literalmente por nosotros”.

Prividera, Nicolás, mimeo. Texto leído en la presentación de Los topos en Buenos Aires, 20 de mayo de 2009. (Drucaroff, Elsa: 2011, 378).

5.1. Hijos escritores: en las lindes del arte y la política

El planteo de este capítulo intenta captar un nuevo giro producido en las novelas de la dictadura que reconfigura las piezas del mapa teórico trazado en el capítulo 2, en torno a las relaciones entre testimonio y ficción; tradicionalmente se han ubicado como géneros opuestos, pero en el corpus que analizaremos se podrán apreciar algunas combinaciones que interrogan los límites de ambos géneros, introduciendo además elementos ligados a la autobiografía.

Estas transformaciones se producen principalmente al ingresar otras voces y puntos de vista en los textos. En efecto, los hijos de desaparecidos ya no son sólo personajes, sino que se convierten en los principales narradores de las ficciones y también en los autores, superposición que adquiere múltiples formas de resolverse, desde la autobiografía que trata de acercar estas dos máscaras, hasta el desdoblamiento y la diferenciación incesantes. El surgimiento de estas nuevas voces y puntos de vista va acompañado de la configuración

ficcional de algunos temas que no habían aparecido en las novelas hasta 2001 o 2002 y comienzan a figurar totalmente desplegados en la trama. Para citar sólo dos ejemplos de algunos de estos temas, considerados tabú poco tiempo atrás, pueden señalarse la representación de la militancia revolucionaria desde la cotidianeidad, tanto desde los promisorios comienzos hasta la vida en la clandestinidad, y la desmitificación de algunas cristalizaciones ligadas a la cultura memorialística.

Desde la crítica se han planteado diversas hipótesis para pensar este nuevo giro. Ana María Zubieta en su artículo, ya citado: “La literatura argentina y la revisión del pasado...” (2013), define dos momentos en la narrativa de la memoria de la dictadura: el primero a veinte años del golpe inaugura “el ciclo del secreto y la vergüenza” con novelas como *Villa* de Luis Gusmán, *El fin de la historia* de Liliana Heker y *Un secreto para Julia* de Patricia Sagastizábal; en todas hay una explícita o velada voluntad de rememoración y un secreto que tensiona la trama, “marcada por la culpa y el imposible perdón” (127). El segundo momento está jalonado por la acción de la justicia, las condenas a los culpables y el lugar de la memoria reconocida como política de Estado; y en este marco surge una serie de novelas, entre las que se encuentra *La casa de los conejos* de Laura Alcoba (2008), que recuperan la supervivencia como energía residual que vuelve al presente y apela a la experiencia:

“Entonces, en este ahora, algunas novelas donde el principio fundamental de selección reposa en el cariz que adquiere la supervivencia del recuerdo, de las imágenes, de los relatos y la diferencia cuando aparece atravesada o asentada claramente en la experiencia o cuando no lo está” (132).

Desde este punto de vista, las novelas de los hijos están atravesadas por la huella de la experiencia, aspecto que habilita algunas de las transformaciones que desarrollaremos en este capítulo.

Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre* (2011) ha trazado un complejo y amplio panorama de la literatura producida por los escritores de postdictadura que analiza textos publicados hasta 2007; si bien el corpus que tomaremos es posterior a ese año, hay algunas características generales que pueden aportar un marco para la reflexión. Realiza un análisis de las generaciones literarias basado, con modificaciones, en la conceptualización que José Ortega y Gasset expone en las conferencias tituladas *En torno a Galileo (esquema de la crisis)*. Hay una metáfora orteguiana de las generaciones como si fueran una torre humana formada por artistas de circo, donde las generaciones más nuevas llegan a la cima de la torre con la impresión de dominar a los demás, pero a la vez dependen de las generaciones previas porque están sobre sus hombros, son sus prisioneros. Hay una caracterización de Elsa Drucaroff acerca de las generaciones de postdictadura que resulta muy pertinente:

Creo que hay épocas en las que ser joven es emborracharse con la inmensidad del horizonte, y otras, como ésta en la Argentina, en la que los nuevos sobre todo perciben el encierro en una torre que no pidieron ni construyeron, una torre de la que no son responsables pero los tiene atrapados como un piso pantanoso, doliente y traicionero. Un piso de cadáveres. Si quienes hicieron irrumpir en los años 60 y 70, en la Argentina, sus relecturas del peronismo, sus propuestas para una nueva izquierda, su voluntad de transformar el país, se embriagaron con la fascinación de la torre como atalaya y fueron masacrados en gran parte, las generaciones que los continuaron sufrieron la dura resaca después de la embriaguez. Las generaciones de la postdictadura cargan con la angustia y con la lucidez de que estar arriba

de la torre es estar presos, y desde esa angustia y esa lucidez escriben. Porque además de experimentar intensamente su condición de reclusos, perciben que sus pies se afirman en huesos NN y en hombros de sobrevivientes de la militancia, que por su parte tienden a mantener con su pasado un vínculo demasiado conflictivo: no consiguen examinar abiertamente su lucha, sus errores, sus aciertos, sus viejas certezas, no logran criticarse y valorarse sin tapujos ni eufemismos, ofrecerse con sinceridad a la crítica implacable de los que nacieron después. (35-6).

En los textos veremos la ambigüedad en la valoración de la época de la generación de la militancia, por un lado de admiración, rescate y comprensión; por otro, de reproche y crítica.

La autora critica el modo en que la generación de la militancia —o mejor dicho, los sobrevivientes—, algunos de los cuales han llegado a un merecido lugar de prestigio en el campo académico, literario y cultural recién en la postdictadura, ejercen un rol de rebeldía eterno y no dejan ocupar el lugar adecuado a las jóvenes generaciones. Muchas veces ejercen una crítica que la autora denomina como “patovica” arrogándose el derecho de determinar cuál es la buena o mala literatura, sin permitirse leer lo que los textos tienen para decir. De esta manera, distingue una primera generación de postdictadura que contiene a los escritores nacidos entre 1961 y 1970, para los cuales las fechas históricas importantes son la guerra de Malvinas y el advenimiento de la democracia en 1983. Destaca que no han tenido conciencia como generación y su manera de funcionar ha sido individual y aislada. También estima que muchos talentos de esta primera generación se han perdido, por la falta de oportunidad de publicación, los grandes cambios en la cultura durante el menemismo y la pérdida de conexión entre la literatura y el público lector. Los escritores que han ganado

visibilidad en este primer grupo no se han enfrentado a la generación de la militancia, sus emprendimientos no han cuestionado políticamente a dicha generación y, en términos estéticos, los proyectos literarios han respondido a las tendencias críticas que la generación de los militantes instalaban desde los ámbitos académicos. La segunda generación de postdictadura está conformada por los nacidos entre 1971 y 1989, a diferencia del primer grupo, son los que han comenzado a adquirir cierta conciencia generacional y han sumado también a los escritores mayores. Una fecha importante para la conciencia cívica y política de este grupo ha sido la crisis de 2001; tal vez por eso su forma de organización es más gregaria, realizan eventos, apoyan ediciones conjuntas, se valen de las redes sociales e Internet como medio de difusión y, de a poco, han ido ganando un público. En términos estéticos empiezan a encarar una actitud más consciente de ruptura que se da por un tono y una sensibilidad diferentes para narrar cuestiones políticas, sociales o aspectos que tienen que ver con el orden de los géneros.

Las novelas de los hijos no están tenidas en cuenta por la autora, pero se puede observar que se reparten entre ambos grupos, aunque comparten con la caracterización de la segunda generación post-dictadura la voluntad de diferenciación con las formas enunciativas, los tonos y los temas ligados a las novelas de la dictadura que estaban vigentes. Drucaroff también coincide con Zubieta al destacar la importancia del fin de la impunidad y de la acción de la justicia; la aplicación de la ley puede asegurar algunos horizontes de la realidad para que tengan lugar esos temas que antes eran considerados tabú.

Por último, para terminar de situar las novelas de los hijos, tomaré en cuenta un artículo titulado “La realidad política” de Martín Kohan (2010), en su carácter de crítico literario y no de escritor, quien postula que la literatura puede ser política o abordar algo de

la lógica de lo político sin tener que pagar necesariamente el tributo de la representación realista o seguir los parámetros de la novela social. Para ello, da cuatro ejemplos emblemáticos que van desde *Los siete locos* de Roberto Arlt, pasa por *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, *Los Pichy-cyegos* de Enrique Fogwill y llega hasta el caso más conspicuo con *Glosa* de Juan José Saer.

Por último, se detiene en la densa realidad política que implicó la dictadura para la Argentina y que convocó en primer lugar los discursos verídicos de la experiencia directa, por eso se impuso el testimonio:

Primó el testimonio: las voces de la vivencia personal, destinadas a hacer saber qué era lo que había pasado y cómo era que había pasado. Memorias de un pasado reciente, atesoradas para el documento, para la denuncia o para el balance generacional. Tales sus propósitos: dejar sentadas las huellas de lo acontecido, ya fuese en las trincheras mal cavadas de la guerra o en las noches en puntas del pie del paso a la clandestinidad; hacer saber, revelar lo silenciado, narrar y acusar: dar a luz lo que en sótanos sórdidos se había perpetrado picana en mano y en nombre de la Patria; sopesar, evaluar, ofrecer a quien quisiera oír la revisión autocrítica de lo hecho y lo pensado, repasar y dirimir qué cosas se preservan del lado de la reivindicación (¿el espíritu de rebeldía? ¿los sueños de un mundo mejor?) y qué cosas se pasan del lado del arrepentimiento (¿el recurso a la violencia? ¿el divorcio de las bases?)

(19)

Luego, expone una explicación muy válida y cercana a las circunstancias autobiográficas para los escritores nacidos en la segunda parte de los años sesenta, es decir, muchos de los que corresponden a su generación, para explicar por qué su literatura arma otra configuración ligada a lo político que no se corresponde con lo que efectivamente ocurrió en la realidad:

Para los escritores nacidos en los años sesenta, sobre todo en su segunda mitad, esos que empezaron a publicar a finales de la década de los ochenta o a comienzos de la de los noventa, las cosas se presentan de una manera bien distinta¹. Los años de la militancia y de la lucha armada los encuentran en plena infancia, o bien naciendo. El golpe de 1976 los encuentra en el comienzo de la adolescencia, o bien en plena infancia. A Malvinas no les toca ir y no van. No es entonces la realidad de una vivencia premeditada y consciente lo que define su posición, lo que define su perspectiva. No tienen una experiencia sustancial que testimoniar, no tienen un balance generacional que hacer, no tienen que contar la realidad de lo vivido.

Y no obstante puede que escriban, como de hecho escriben, novelas de lo político. No de la realidad política, en el sentido de plasmar hechos y sellar sentidos; pero sí de lo político. Lo político en esos textos es signo, es sentido, es huella, es material; lo político es una atmósfera o es una resonancia, es un vector, es discurso, es mirada. Lo político es lo que tuvo realidad, pero ya no es realidad (20).

¹ Un detalle para pensar es el uso de la tercera persona (cuando en realidad podría haber usado la primera del plural dado que es la generación que incluye al propio Martín Kohan como escritor), que bien puede responder al género artículo y a que claramente está interviniendo en calidad de crítico literario y no de escritor. Una segunda lectura, afin con la postura defendida en este texto, se relaciona con la impugnación de acercarse a la vivencia y a lo autobiográfico, por considerarlo demasiado “directo”, cuando en realidad, ambas posiciones (la realista y la vanguardista) responden a imaginarios estéticos, puesto que los textos no están hechos más que de palabras. En el caso de estilos más realistas se buscará un verosímil a partir del cual los procedimientos literarios sean imperceptibles y prime la trama. En los casos más vanguardistas o experimentales se harán evidentes recursos retóricos, sintácticos, de interrupción de la linealidad de la historia o cualquiera de las variantes que colocan en primer plano el lenguaje. Ambas posiciones generan una ilusión propia del juego que establece la literatura, los procedimientos en sí no son ni buenos ni malos, depende la función que cumplan en los textos y su relación intertextual con textos previos o coetáneos para adquirir su sentido y valor.

De esta manera explica los aciertos estéticos de muchos textos que tratan justamente del desajuste entre la vivencia actual y el relato o la herencia de otra vivencia, que no es otra que la de la revolución fracasada y su feroz represión. De ahí que pondere novelas como *Historia del llanto* de Alan Pauls porque “trata precisamente de esta distancia: la de la pura contemplación de imágenes, la del que quiere involucrarse con su emoción pero no puede” (20).

Hasta aquí el artículo de Martín Kohan. Si se sigue este razonamiento, la generación de los escritores hijos de desaparecidos se ubica en una particular situación con respecto a estas dos tradiciones: la realidad política los impactó ineludiblemente en calidad de víctimas, pero a una tan temprana edad que los recuerdos no alcanzan a dar cuenta de la propia vivencia que en muchos casos acarrea el trabajoso duelo de la pérdida de los padres, el enjuiciamiento a sus apropiadores y posterior reconstrucción de la propia identidad. En otros casos, cuando los padres han sido militantes que sobrevivieron al genocidio, han tenido que sobrellevar un exilio en otras tierras y otras lenguas o un exilio interno igualmente doloroso.

En relación con la primera de las tradiciones que consigna Martín Kohan: si hay un testimonio “directo” será el de la pérdida y la reconstrucción de la lucha revolucionaria protagonizada por sus padres; con lo cual habrá una realidad testimonial dual, o con dos horizontes temporales bien diferenciados y dos experiencias disímiles en relación con las dimensiones que en los setenta y en la actualidad tienen la esfera de lo público y el mundo íntimo; y de cómo lo íntimo y familiar, en el caso de los hijos, se convirtió en político y cobró dimensión pública. Por lo tanto, lo que se supondría un acceso directo a la experiencia se torna arduamente complejo y producto de una tarea de costosa reconstrucción, sumado a que en el caso de los hijos se experimenta lo que Halbwachs

había definido tempranamente acerca de la memoria: los recuerdos son colectivos y no solamente individuales. Todo lo recuperable de los padres serán testimonios y relatos de sus compañeros de militancia y/o cautiverio o de los familiares y acceden a ese trabajo de reconstrucción también a través de materiales simbólicos como libros, cartas, fotos y algunos objetos cotidianos que dan cuenta de la supervivencia propia, superpuesta al vacío de la enorme pérdida². Por lo tanto, la dimensión de lo que hasta ese momento se ha considerado testimonial se encuentra notablemente mediada y desplazada, todo posible

² Al respecto, podemos citar en el terreno de la cinematografía a *Papá Iván*, un documental dirigido por María Inés Roqué sobre la vida de su padre Juan Julio Roqué quien, más allá de ser asesinado por la dictadura militar en 1977, fue uno de los miembros fundadores de la organización guerrillera Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y un alto dirigente de la organización guerrillera Montoneros.

El relato de la vida de Iván Roqué en la película se estructura en torno a una carta que el mismo deja a sus hijos en agosto de 1972, cuando pasa a la clandestinidad. Mientras su hija la lee, avanza la trama y se empalman imágenes, recuerdos, preguntas, testimonios, fragmentos de noticieros y fotografías. A su modo, como si fuera un ejercicio de reconstrucción de memoria, la directora se propone explorar una parte del pasado familiar, para ello reconstruye la personalidad, los motivos y la formación de su padre que posibilitan su elección por la lucha armada. En el film queda claro cuál es el lugar desde el cual la directora, en tanto hija, construye su mirada. Una mirada no ausente de cuestionamientos, vacíos, preguntas y dolores que la llevan a confrontar y a discutir con los relatos recibidos: el de su madre, desde un punto de vista más afectivo, el de sus amigos y compañeros de militancia, para dar cuenta de su compromiso político y su heroicidad en el momento de su muerte. Pero la ausencia de Iván como padre es aquello de lo que esta película quiere dar cuenta. El tema del padre, y de los afectos en su relación con la vida pública y el compromiso político es lo que interesa a la directora.

En los momentos previos al final, más allá de que el cierre del documental se da de la mano de la carta escrita por su padre, la directora escapa a ese marco que brinda la lectura de dicha carta al relato biográfico y reflexiona sobre la propia legitimidad del testimonio que brinda este film. Es allí donde, después de poner de manifiesto su intención primigenia de hacer del documental “una tumba”, declara que tampoco el film alcanza para ello, es decir para dar por cerrada, para ella, la historia de su padre. Es en ese marco que se vislumbran, de alguna manera, los límites del testimonio en clave de reconstrucción fidedigna que acabe la búsqueda interpretativa de los hechos del pasado.

acceso a esa época está más cerca de la elaboración ficcional, que de lo que se supone que es la “realidad” contra la cual disparan las pretensiones vanguardistas³.

La segunda tradición, la de la ficción que puede ser política pero que se cuida muy bien de no caer en las convenciones del realismo, se les ofrece a estos escritores como la variable prestigiosa dentro del campo literario: las lecciones omnipresentes de César Aira, y posteriormente lo publicado por Carlos Gamerro, Alan Pauls, Martín Kohan, Sergio Chejfec, entre otros, dominan el campo literario. Desde mediados de los años ochenta, el criterio ponderado de validez para la crítica argentina pasa por los meridianos de Saer y Borges, luego de que se haya desplazado del centro del campo literario a Cortázar. Sylvia Saítta (2004) en su artículo titulado “La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003)” da cuenta de las operaciones y los actores que definieron dentro del campo literario la nueva legitimidad: la entronización de Borges significaba una lectura no

³ Elsa Drucaroff señala que en la actualidad es imposible narrar bajo los parámetros del narrador omnisciente del realismo decimonónico que dominaba toda la escena y a la vez podía penetrar en los pensamientos y sentimientos de los personajes y lo expresa así:

Quando escribo que hoy no se puede ser realista no me refiero a que solamente los lenguajes vanguardistas o centrados en la opacidad y espesura del signo son los vigentes. Ése es el modo trivial en el que muchos plantean en la academia el problema del realismo, haciendo disyuntivas falsas entre ocuparse del contenido y trabajar el lenguaje, como si pudiera haber contenido sin lenguaje.

Yo digo que hoy no se puede escribir con el realismo de Tolstoi porque en el fondo no se puede estar demasiado seguro de nada y por eso, probablemente, casi no existen en la nueva narrativa narradores omniscientes. Los narradores de la vieja gran escuela decimonónica que todo lo entendían e interpretaban parecen haber caído (...). Se use la primera o la tercera persona, los puntos de vista de la literatura que hoy se escribe tienden a ser acotados, específicos: se cuenta lo que sabe un personaje, a lo sumo se lo pone en diálogo con lo que sabe otro, dándole la voz a él también. Nunca como ahora hubo tanta posibilidad de comprender la riqueza del diálogo y la diferencia, porque tal vez nunca como ahora fue tan evidente la dificultad, la complejidad y el callejón sin salida (el fracaso, incluso) de la condición humana que se caracterizó hasta ahora por odiar y temer la diferencia. (Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, Grupo Editorial Planeta, 2011. 262).

contenidista como la que se había hecho hasta los años sesenta, sino que a la luz de los teóricos del postestructuralismo francés se recuperaba la lectura de Borges procesado por la teoría literaria y los juegos intertextuales. Estos reacomodamientos produjeron una nueva relación entre literatura y política, tal como explica Sylvia Saïtta:

Un sistema literario presidido por Borges es el que, siguiendo las hipótesis de José Luis de Diego, autoriza que tanto Piglia como Saer, los dos escritores faro de los ochenta, postulen una nueva teoría de los vínculos entre literatura y política, o literatura y realidad: al retirar a la literatura de la política —concebida como en los años setenta—, reafirman el carácter político de la función de la literatura pero en su especificidad literaria; en las literaturas de Piglia y Saer “ya no es cómo dar cuenta de la totalidad del mundo social, ni tampoco cómo dar cuenta de ciertos fragmentos de esa totalidad que por su carácter significativo permitan ver el todo; pero tampoco el gesto vanguardista —antirrealista— que celebra la autonomía del arte”, sino que se abandona tanto el planteo de que la literatura puede modificar la realidad como también la idea de que la literatura puede prescindir de la realidad, para instalar otro interrogante: lo que aparece “no es ni la fidelidad ni la ruptura respecto de lo real, sino la incertidumbre” que se convierte en “el principio constructivo de la representación”⁴ (245).

Pero no es igual lo que expresa una estética en el momento en que produce un cambio en el sistema que cuando esa pauta se impone como criterio dominante. Analizando los efectos de este panorama de manera crítica, Elsa Drucaroff examina las opciones estéticas que se han producido a partir de la instalación del giro lingüístico en la Academia:

¿A qué actitudes literarias conduce esta dócil convicción? Algunos simplemente concilian: siguen el programa de César Aira, por ejemplo, y escriben como si darse piedra libre para la

⁴ El texto aludido es de Diego, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones al Margen, 2001. 187-198.

inverosimilitud, el abandono de la trama, la inconsistencia psicológica de los personajes, la despreocupada trivialidad supusiera en sí mismo cuestionar algún *statu quo*. O copian otros modelos prestigiosos entre la crítica académica y escriben como si una artificiosa y compleja sintaxis llena de cláusulas subordinadas y sin puntos y aparte, que recuerde el estilo magistral de Juan José Saer, o una que convoque los giros de Borges, o que exhiba referencias explícitas a las teorías semióticas postmodernas (o todo eso junto) alcanzara para justificar una obra. Pero plantear que los artificios lingüísticos son un fin en sí mismo podía ser provocativo en los años 70; hoy es estar en la vereda oficial, festejar el mundo tal cual es. Lo interesante de Borges es que su sintaxis se puso al servicio de una exploración filosófica y existencial que dinamitaba saberes aceptados; la potencia de Saer reside en que con sus procedimientos conformó consistencias psicológicas masculinas de gran profundidad, reflexionó sobre la Argentina derrotada, el exilio, nuestra historia y condición nacional (también sobre la imposible relación entre las palabras y las cosas, por supuesto, pero es hora de entender que esa parte de su reflexión es ya lo menos original de su obra, la menos intempestiva, la más esperable para su época).

En una palabra, los escritores que hacen del tejido significante un fin en sí mismo son obedientes; eso sí, a su refinado modo. La gente "normal", "vulgar", "inculta", se arrodilla ante el lenguaje al creer acríticamente lo que dicen los medios de comunicación; ellos también se arrodillan, pero en una versión refinada, distinguida, pletórica de capital simbólico aprendido en aulas y libros de moda. En la democracia de la derrota, la mayoría de los docentes de educación superior viene transmitiendo que todo es únicamente lenguaje y no hay que tomarse nada en serio, salvo ese principio. Y que afirmarlo es prestigioso. Mientras tanto, quienes tienen el saber y el poder de ese secreto comprueban que las campañas políticas y los medios de comunicación no necesitan discursos comprometidos con el mundo para imponerse y triunfar. Frente a esa realidad, las alternativas artísticas suelen ser: o relajarse y desresponsabilizarse (con voluntaria superficialidad, para los

epígonos aireanos; con solemnidad y soberbia, para los saerianos, borgeanos, eruditos orfebres del lenguaje); o hacerse cargo del lenguaje con rabia, dolor, crítica, desolación, usando herramientas y procedimientos de cualquier tipo (realistas, pero también aireanos, borgeanos, saerianos, los que sirvan) (423-4).

Está claro que esta segunda opción es la que rescata la autora y la que se puede constatar en algunos de los textos que analizaremos, ya que ninguno de ellos responde enteramente al testimonio ni a la autobiografía en los términos tradicionales y emergen la autoficción o la ficción combinadas con marcas referenciales que en un planteo dicotómico podrían resultar ajenas, pero en estos textos logran articulaciones novedosas.

En algunos casos, es posible que la reconstrucción, necesariamente oblicua, ligada a lo autobiográfico y testimonial ocupe buena parte de la apuesta estética —como *La casa de los conejos* (2008) y *Los pasajeros del Anna C.* de Laura Alcoba (2012) o *Cómo enterrar a un padre desaparecido* de Sebastián Hacker (2012)—. En otros, hay cierta tensión para poder escapar de las exigencias veritativas que se le pide al testimonio y de la denuncia como mandato; en esos casos, estos textos ejercen como reivindicación el derecho a la ficción, pero siempre en algún momento hacen jugar elementos testimoniales que empiezan a responder al planteo ficcional sin entrar necesariamente en contradicción —*Los topos* de Félix Bruzzone (2008) y *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Eva Pérez (2012), incluso, con muchas diferencias entre sí, se ubicarían en esta línea—. Como señala Rancière en el artículo “Las paradojas del arte político” (2010), hay una conciencia particular del arte crítico referido al que cuestiona el modo en que se separan los discursos o las estéticas y es capaz de alterar esa separación para distribuir nuevamente las voces y articular opciones que brindan los géneros. Así lo expresa Rancière:

Crítico es el arte que desplaza las líneas de separación, que introduce la separación en el tejido consensual de lo real, y, por eso mismo, altera las líneas de separación que configuran el campo consensual de lo dado, a la manera de la línea que separa lo documental de la ficción: distinción de géneros que separa fácilmente dos tipos de humanidad: la que padece y la que actúa, la que es objeto y la que es sujeto. La ficción es para los israelíes y el documental para los palestinos, decía irónicamente Godard. Ésa es la línea que alteran numerosos artistas palestinos o libaneses —pero también israelíes— que toman prestadas, para tratar la actualidad de la ocupación y de la guerra, formas ficcionales de diversos géneros, populares o sofisticadas, o crean falsos archivos (78).

En estas novelas veremos que se alteran diversas separaciones: la que supone que el tema de la desaparición de personas y el robo de bebés requiere únicamente del testimonio y el documental —en este caso, todas estas novelas hacen uso de elaboraciones ficcionales novedosas—; pero también, de cierto mandato estético que impone los juegos de lenguaje prescindiendo de todo referente histórico o político: en este caso, veremos que aun los planteos ficcionales más vanguardistas reelaboran alguno de los sentidos del trauma y la violencia.

5.2. Un protocolo para desarmar: claves del género autobiográfico

De ser el género clave y privado en la constitución de la subjetividad burguesa, que sale a la escena pública en los momentos fundacionales de la nación para armar el relato de la clase dirigente que se autoafirma narrándose a sí misma, pasa, en los textos actuales, a recuperar las autobiografías plurales y ficcionales de los hijos que denuncian el genocidio, traducen dos horizontes históricos inconmensurables e intentan nuevos caminos ficcionales.

5.2.1. *La marca histórica de un género incierto*

Algunas huellas históricas de la constitución del género autobiográfico aportan un derrotero para pensar las mutaciones de la subjetividad que pueden leerse en los textos. En un trabajo clásico como *La literatura autobiográfica argentina* (2003), Adolfo Prieto señala que la expresión autobiográfica constituye una modalidad original en el mundo moderno, en comparación con el medieval, surgida a partir del “desborde” del yo individual expresado en el culto de la fama. La transición del Medioevo a la Edad moderna se definió en una serie de desniveles, como la incapacidad de la sociedad nueva para disolver y reemplazar las viejas estructuras. De allí que:

El hombre moderno, interesado en escribir su destino en un mundo cambiante, complejo, fracturado en profundos desniveles, se sienta compelido a hablar de sí mismo, a reclamar atención sobre sus hechos, sus pasiones, sus ideas, con una urgencia por completo extraña al hombre de la Edad Media, sólidamente asentado en un mundo inmutable y provisto de eficaces sistemas compensatorios (Prieto, 2003: 12).

A la vez, subraya el carácter introspectivo del género autobiográfico y para ello cita a Karl Mannheim cuando afirma, desde un enfoque sociológico:

La historia de la autobiografía, es [...] una de las fuentes de información más valiosas: en primer lugar e indirectamente podemos observar de qué naturaleza eran en el pasado las actitudes introspectivas de los hombres, de qué modo y para qué fines se observaban a sí mismos; además, podemos ver cómo las distintas situaciones sociales e históricas han favorecido distintas formas de personalidad, y cómo estas distintas formas de actitudes introspectivas desempeñan inconscientemente ciertas funciones sociales (Mannheim en Prieto, 2003: 13).

A continuación, se plantea hasta qué punto puede aceptarse el valor testimonial de la literatura autobiográfica, y señala que, si este valor pretende apoyarse solo “en la verdad de los datos y de los hechos consignados” (15), entonces es relativo y susceptible de ajustes. Para Prieto, el autobiógrafo trabaja con la memoria que Ernst Cassirer denomina “simbólica”, definida como “aquel proceso en el cual el hombre no sólo repite su experiencia pasada sino que la reconstruye; la imaginación se convierte en un elemento necesario del genuino recordar” (Cassirer, *Antropología filosófica*, en Prieto 2003: 15).

En efecto, los “géneros del yo” como autobiografías, memorias, diarios íntimos y correspondencias tienen una historicidad precisa, marcada por la invención del sujeto moderno que toma forma en el siglo XVIII con las *Confesiones* de Jean Jacques Rousseau. Si bien el sujeto moderno presenta antecedentes en las formulaciones de Descartes, Pascal, Montaigne, La Rochefoucauld; es en Rousseau donde aparecen, por primera vez, los rasgos del sujeto de la Modernidad caracterizado por una conjunción contradictoria: el espacio de la interioridad y afectividad que necesita ser dicho para existir enfrenta, a la vez, la expresión pública de las emociones y el peso restrictivo de la sociedad sobre ellas. Esta síntesis, en palabras de Leonor Arfuch, expresa: “Una nueva sensibilidad, una aguzada —y angustiosa— conciencia histórica [que] acompaña el afianzamiento del capitalismo y el mundo burgués y su clásica partición entre lo público y lo privado” (21). Christa Bürger y Peter Bürger, por su parte, realizan un estudio histórico-filosófico de la constitución de la subjetividad en *La desaparición del sujeto* (2001) y distinguen en Rousseau un rasgo fundamental marcado por el movimiento contradictorio que va de la autoafirmación voluntaria —heredera de la certeza cartesiana— al vacío y la falta de límites que enfrentan el sujeto a su deseo —en una combinación de Pascal y La Rochefoucauld—:

El descubrimiento que realiza Rousseau, sin poderlo sondear sin embargo en todas sus profundidades, ya que no dispone todavía del concepto de inconsciente, consiste en la contradicción de que el moderno yo se trace como proyecto y, sin embargo, sepa a la vez limitada la propia existencia por su propia singularidad inmutable (...). La fórmula no es ninguna paradoja vacía, más bien fija una autoexperiencia contradictoria en sí. El yo surgido de la Ilustración quiere ser el resultado de su propia acción, se topa, sin embargo, contra algo que se escapa al modelado: (...) la carencia de límites del deseo. El choque entre deseo y voluntad de autoformación produce, no sólo una serie interminable de conflictos, sino que conduce también a que el yo no se “tenga” en ningún instante. La escritura autobiográfica representa el intento de expresar por fin la propia identidad. Que no pueda parar con ello lo muestra el hecho de que el “yo verdadero” se le va de las manos al que escribe (152-3).

En esta cita se cifran muchas de las claves del género autobiográfico presentes desde su constitución misma: la primera, la identidad es un concepto complejo e imposible de aprehender de manera unitaria o monolítica (para hacer uno se necesitan, por lo menos, dos); en segundo lugar, hay una transformación o un hacerse del sujeto en la escritura misma del texto autobiográfico; el final de la cita podría ilustrarse con el breve texto autobiográfico titulado “Borges y yo” (1960) en donde puede apreciarse esta búsqueda y transformación constantes entre el yo de la enunciación y el yo del enunciado.

Nicolás Rosa, en su texto “Los fantasmas de la crítica” de *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres* (2004) recuerda, en relación con la autobiografía, que

Como *género literario*, sólo tardíamente, a partir del siglo XVIII, cuando la conciencia —y la ciencia— moderna del Yo estaba a punto de alcanzar su apogeo, pudo reclamar un estatuto siempre incierto” (31).

Rosa asocia esta incertidumbre propia del estatuto de la autobiografía a que “nos hace creer —simula— que la ficción se ausenta de su discurso. [...] Este efecto vincula la autobiografía con la Historia como discurso” (31-32). Señala asimismo que Bajtín no establece una separación entre biografía y autobiografía, deconstruyendo así el carácter unitario entre el *autor* y el *personaje*.

Por otra parte, Rosa menciona a Searle cuando este caracteriza el discurso ficcional “como un acto alocutorio que *pretende* (finge) realizar una serie de actos ilocucionarios de tipo asertivo” (39). Al poner el acento en la actitud del autor frente a su discurso, es éste quien decidiría si una obra es ficcional o no: por ello, el discurso ficcional no poseería “ningún rasgo textual, ni sintáctico ni semántico, en sentido restringido, que permita caracterizarlo” (39). Señala entonces que:

El discurso histórico oscila siempre entre las leyes del discurso y las leyes del acontecimiento. La “verdad” del discurso histórico puede o no coincidir con la “verdad” del discurso de la ficción, sólo que esta “verdad” consiste en el poder del discurso para manifestar la articulación del registro imaginario del sujeto, mientras que la “verdad” del discurso histórico consiste en verosimilizar ese imaginario para hacerlo pasar por real. Este hecho contribuye también a borrar las fronteras que establecen los géneros y las tipologías (Rosa, 40).

5.2.2. *El pacto autobiográfico de Lejeune y su crítica*

En “El pacto autobiográfico” (1975) Philippe Lejeune procura llegar a una definición del género autobiográfico y halla su especificidad en el *contrato de lectura* que identifica al “yo textual” con el “yo del autor”. Es importante destacar que su definición abarca un período de dos siglos de la literatura europea y textualmente parte de la posición del lector, que es quien hace funcionar los textos. Lejeune define como autobiografía un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”. Así, logra distinguir la autobiografía de otros géneros vecinos, como la biografía (que no cumple con la identidad del narrador y el personaje principal), el diario íntimo (que carece de dimensión retrospectiva), o el autorretrato (que no adopta la temporalización reconstructiva de una vida). Señala, en consecuencia, que “para que haya autobiografía, es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje” (Lejeune, 1975, en Pozuelo Yvancos, 189). El otro aporte de Lejeune, que luego será muy discutido, es que el problema de la autobiografía debe situarse en relación con el nombre propio. El paratexto que consigna el nombre del autor asegura su existencia para el lector, que mediante una convención social va unido a una persona real. El nombre del autor es la línea de contacto entre lo extratextual y el texto del autor, por eso es otro de los pilares del pacto autobiográfico. De acuerdo con la lectura de Pozuelo Yvancos, el pacto de lectura autobiográfica de Lejeune “obliga a que los hechos se presenten y testifiquen por quien dice haberlos vivido, como reales” (190). Empero, “es la lectura la que genera el espacio donde

vive el pacto autobiográfico. Sea o no un espacio de ficción, [...] la autobiografía *no es leída como ficción*" (191)⁵.

Hasta aquí hemos presentado una concepción clásica que aborda la relación entre el texto y el sujeto, donde el problema principal es de qué manera la autobiografía representa al sujeto que la escribe; por eso es tan importante la noción de pacto autobiográfico, puesto que por un lado suelda las figuras de autor, narrador y personaje, al mismo tiempo que asegura ciertas claves interpretativas hacia el lector. Pero esta superposición ilusoria se verá cuestionada por la crítica postestructural que analizará como, en y a partir del lenguaje, se constituye el sujeto y no al revés, como tradicionalmente se ha leído la posición del autor. Así, se registran diversas críticas a la noción de identidad de un "yo" autobiográfico, que plantean que éste no es una categoría ya hecha y conocida; el problema autobiográfico desplaza entonces su centro de gravedad, dado que el énfasis ya no está puesto en la relación entre autobiografía y hechos históricos, sino en el nexo entre el texto narrativo y su

⁵ No obstante las numerosas críticas que ha recibido la noción de "pacto autobiográfico" de Philippe Lejeune, en la introducción que realiza John Paul Eakin a la recopilación de textos del autor, *El pacto autobiográfico y otros estudios* (1994), señala que "la fuerza con la que Lejeune formula sus ideas como teórico del género autobiográfico y el tono científico de sus elaborados esquemas han creado la falsa impresión de que él practica un idealismo formalista intemporal" (9) y, en cierto modo, descontextualizado. En textos posteriores a "El pacto...", Lejeune insistirá en que la autobiografía es un tipo especial de ficción y que tanto el yo como la verdad son creadas tanto como (re)descubiertas. Ya en *L'Autobiographie en France* señalará que la presencia del pacto autobiográfico es condición necesaria pero no suficiente para constituir una autobiografía. Y si, tempranamente, el pacto de Lejeune permitía distinguir autobiografía y novela sólo a partir de datos *exteriores* al texto, el pacto autobiográfico constituiría un *efecto contractual* que variaría históricamente, de manera que "la historia de la autobiografía sería entonces, más que nada, la de sus modos de lectura" ("El pacto...", 87). Eakin señala, además, que "los críticos más abiertos de Lejeune como teórico del género no se han mantenido al día de la progresiva sofisticación de su evolución" (21). Y también: "Lejeune es consciente que la fuerza que motiva el género tanto para los autobiógrafos como para sus lectores es un asunto de ideología; las últimas palabras de *L'Autobiographie en France* son 'el mito del YO'" (22).

sujeto, en una suerte de “autoconstitución narrativa”. La autobiografía deviene el proceso de búsqueda, por un sujeto, “de una identidad en última instancia inasible” (Pozuelo Yvancos, 193): deja de ser la relación de un “yo” con un tú, para focalizarse sobre la relación del “yo” con el texto, o el modo como es el propio texto el que construye ese “yo”.

Entre estas posiciones, Pozuelo Yvancos rescata la de Paul de Man, quien reacciona ante el pacto autobiográfico, planteando que sería más adecuado decir que es la obra la que produce la vida: “no es el referente quien determina la figura sino justo al contrario, es la figuración la que construye su referente” (197). La teoría de De Man no sólo afirma la ficcionalidad inherente a la autobiografía, sino establece la indecidibilidad de su contraposición⁶. Entonces, la autobiografía ya no se distingue por proporcionarnos conocimiento sobre un sujeto que cuenta su vida, sino por su peculiar estructura en la que dos sujetos se reflejan y se constituyen mutuamente en el texto. Adriana Goicochea, en su libro titulado *El relato testimonial en la literatura argentina de fin de siglo* (2008) focaliza las modificaciones conceptuales que aporta De Man para dejar de considerar a la autobiografía como un género literario y recuperar esa matriz permanentemente en fuga que se opera en la escritura autobiográfica desde los mismos textos de Rousseau:

De Man sostiene que la autobiografía no es un género sino una figura de lectura y entendimiento que se da en todo texto. La estructura especular de la autobiografía supone un intercambio que constituye al sujeto. El interés de la autobiografía no radica en que ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo sino en que demuestra la imposibilidad de totalización de cualquier sistema textual. Las autobiografías, a través de su insistencia en el

⁶ En paralelo con la crítica deconstructivista al “yo” autobiográfico, en tanto predicación de verdad sobre sí mismo, se encuentran conceptos de la teoría psicoanalítica: en particular, los referidos a la estructuración del inconsciente como lenguaje y a la identidad del “yo” como instancia especular, surgida a partir del estadio del espejo.

nombre propio, la memoria y en el doblez de la especularidad declaran su constitución cognitiva y tropológica, pero se muestran ansiosas de escapar a ese sistema. La figura dominante en el discurso autobiográfico es la prosopopeya (66).

Entre las posiciones que sostienen a la autobiografía como ficcionalización constitutiva de la identidad, debemos destacar los desarrollos de Paul Ricoeur, quien, en el tercer volumen de *Tiempo y narración* (1996), a través del concepto de “identidad narrativa”, establece nexos entre acción y narración, entre el plano práctico y el narrativo, y también, en cierta manera, entre vida y literatura.

Ricoeur sostiene que el “frágil vástago” surgido como fruto de la unión de la historia y de la ficción, es “la asignación a un individuo o a una comunidad de una identidad específica que podemos llamar su identidad narrativa” (1997). Señala que el término identidad es tomado como categoría de la práctica, y añade:

Decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta: *¿quién* ha hecho esta acción?, *¿quién* es su agente, su autor? Hemos respondido a esta pregunta nombrando a alguien, designándolo por su nombre propio. Pero, *¿cuál* es el soporte de la permanencia del nombre propio? *¿Qué* justifica que se tenga al sujeto de la acción, así designado por su nombre, como el mismo a lo largo de una vida que se extiende desde el nacimiento hasta la muerte? La respuesta sólo puede ser narrativa. Responder a la pregunta “*¿quién?*”, como lo había dicho con toda energía Hannah Arendt, es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el *quién* de la acción. *Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa* (Ricoeur, 1996: 997, destacado en el original).

Ricoeur enfatiza el valor de la narración para librar al problema de la identidad personal de estar condenado a una antinomia indisoluble. En efecto, o bien se presenta un sujeto “como

idéntico a sí mismo en la diversidad de sus estados” (998) o bien, en la línea de Hume y de Nietzsche, se afirma que la identidad de un sujeto no es otra cosa más que una ilusión sustancialista que aglutina cogniciones, emociones y voliciones. Por ello agrega que:

La identidad narrativa [...] puede incluir el cambio, la mutabilidad, en la cohesión de una vida. Entonces el sujeto aparece constituido a la vez como lector y como escritor de su propia vida, según el deseo de Proust. Como lo afirma el análisis literario de la autobiografía, *la historia de una vida es refigurada constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo. Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas*” (Ricoeur, 1996: 998, el destacado es nuestro).

5.2.3. Alteraciones autobiográficas

En la Argentina, el primer hito autobiográfico fue la publicación del opúsculo *Mi defensa*, de Domingo F. Sarmiento, en 1843. A partir de allí se sucede una extensa nómina de autores, entre los que se mencionan Florencio Varela, Bartolomé Mitre, Lucio V. Mansilla, los generales Paz y Pueyrredón, Mariquita Sánchez, José Wilde, Miguel Cané:

Es curioso reconocer una actitud que compromete buena parte de la literatura autobiográfica argentina durante el siglo XIX: la actitud del hombre que necesita justificarse ante la opinión pública (Prieto, 21).

Al tratarse del siglo XIX, resulta pertinente referir la hipótesis de Ricardo Piglia expresada en su análisis de “El matadero” y extensiva también a *Facundo* en el volumen *La Argentina en pedazos* (1993): la clase dirigente que está fundando el país utiliza la autobiografía para narrarse a sí misma en un gesto de autoafirmación y, en cambio, recurre a la ficción para referirse a los “otros”, los gauchos, los indios y, posteriormente, los inmigrantes. En un siglo consagrado a la Historia, el género autobiográfico ejercía su halo

de superioridad y prevalecía sobre la ficción. En *Facundo*, ese texto múltiple e inclasificable por la variedad de géneros que combina, es clara la alusión autobiográfica para narrar el propio exilio de Sarmiento y, en cambio, se introduce la ficción cuando ingresa Facundo en el texto. La publicación de “El matadero” también inaugura la ficción para presentar a los gauchos federales mazorqueros, configurados siempre colectivamente y como manada, los pocos personajes federales singularizados aparecen con apodos y no con nombres; finalmente esa turba terminará desquitando su violencia subalterna contra el único sujeto individual que configura un discurso: el joven unitario.

Como se ha dicho, la autobiografía es un género que registra la historicidad con gran permeabilidad, por eso este tipo de ecuaciones adquieren distintos valores según el momento histórico y la vecindad con otros géneros. Por ejemplo, las cartas, autobiografías y diarios han sido los géneros considerados “menores” y, por eso, capitales para la constitución de la literatura femenina; en oposición a las novelas, ensayos, tratados políticos, filosóficos y científicos que eran géneros eminentemente masculinos. La división patriarcal de la economía discursiva estableció que los géneros de la esfera privada e íntima correspondieran a las mujeres; en cambio, los asuntos importantes relativos a los diversos horizontes del ámbito público estuvieron reservados para los hombres.

En los textos que nos ocupan, el rastro autobiográfico tendrá múltiples formas de aparición: en principio nunca se trata de una autobiografía estricta referida al sujeto que enuncia, sino que abarca una cierta pluralidad, se trata de autobiografías de familia o de grupo de militancia y de la reconstrucción de una transmisión generacional interrumpida. En este punto de intersección entre lo subjetivo y lo social, aunque se trate del núcleo íntimo y primario, surge una problematización interesante que vincula la autobiografía al testimonio, en tanto ambos cuentan como géneros memorialísticos. Una diferencia está

dada porque, desde su constitución discursiva, la autobiografía se encuentra más cerca de la ficción que el testimonio y en cuanto al carácter de las subjetividades involucradas, cabe citar una referencia clásica aportada por Adriana Goicochea (2008):

Por su parte, John Beverly centra la diferencia entre testimonio y autobiografía por la afirmación del sujeto individual como rasgo común a ambas, pero siempre vinculado con una situación de clase de marginación, opresión y lucha en el primer caso. Si se pierde esta conexión el testimonio se convierte en autobiografía. Quizá su aporte más interesante al respecto es afirmar que producen un efecto diferente en el lector. El discurso autobiográfico genera en el lector el efecto de considerarse un integrante de la burguesía y confirma un cierto privilegio social. El testimonio, por el contrario, significa la necesidad de un cambio social en el cual la estabilidad del mundo del lector se pone en cuestión”⁷(72).

Como hemos dicho esta conceptualización clásica ve difuminados sus límites en los textos que nos ocupan, porque la denuncia pública se ejerce desde la esfera más íntima y familiar a causa del accionar genocida y la posterior apropiación de los hijos de las detenidas. Se trata de una situación autobiográfica que reconfigura los límites políticos y torna evidente la importancia de lo que —según consta en el capítulo 2— Josefina Ludmer denomina como “lo íntimo público”.

En este sentido, Leonor Arfuch destaca la primacía del “valor biográfico” (Bajtín, 1982) y podemos atribuir a esta predominancia la presencia de dos aspectos netamente cualitativos: su *carácter intersubjetivo* —que alienta una sintonía valorativa entre el narrador y su destinatario—; y su *cualidad de forma*, que es también una puesta en sentido.

⁷ La caracterización del testimonio y la autobiografía citadas corresponde a: Beverly, John y otros. *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham: Duke University Press, 1995.

Siguiendo esta idea, se hace necesario hablar del valor memorial de lo biográfico, “que trae al presente narrativo la rememoración de un pasado, con su carga simbólica y a menudo traumática” (24). Esta rememoración funciona a la manera de un rodeo en torno a un vacío, un contorno de lo Real (en el sentido psicoanalítico del término): lo Real en tanto *impasse* del sentido⁸; y este rodeo se encuentra sometido a las distintas temporalidades de la memoria:

Si el auge actual del testimonio aporta a la elaboración de las experiencias traumáticas de décadas pasadas, rodeando así de palabra a lo indecible, [...] hay, como es sabido, temporalidades de la memoria, cosas que sólo pueden aflorar paulatinamente, a medida que pasan los años y la distancia atenúa la angustia, libera el secreto o la prohibición (Arfuch, 25).

Aquí surge entonces la pregunta acerca de la posibilidad de transmisión de la memoria (la “memoria colectiva” de Halbwachs), o su intransferibilidad (si es que sólo los individuos recuerdan). Leonor Arfuch subraya que nunca —como anotaba Halbwachs— se recuerda en solitario, sino en contexto. Puede reconocerse lo colectivo en los espacios múltiples para el despliegue de las memorias: y el uso de plural, “memorias” alude a que nos encontramos con múltiples narrativas en pugna, confrontando contenidos, “concepciones en torno a la representación, modalidades enunciativas, posturas éticas y estéticas” (68). Se trata, sin duda, de formas del relato que suponen su puesta en sentido.

Tanto las políticas del Estado en torno al ideal de justicia como la instauración de “lugares de memoria” y la incorporación del pasado reciente a las políticas educativas,

⁸ Podríamos pensar que este “rodeo de lo Real” puede funcionar como repetición de lo traumático o como posibilidad de atravesamiento, elaboración y reposicionamiento subjetivo. Al respecto, véanse los artículos de S. Freud “Recuerdo, repetición y elaboración” (1914) y “Duelo y melancolía” (1915), ya citados en el capítulo 1.

abren nuevos interrogantes sobre las formas y los riesgos de cristalización y de estetización.

Junto a todo esto, señala:

...También son necesarias las memorias mínimas, singulares, cotidianas, esas que despiertan las preguntas entre padres e hijos, entre maestros y alumnos, que abren el debate, la curiosidad y la inquietud ante lo que no fue vivido en la propia experiencia. El debate y la inquietud, o la inquietud del debate, es quizá el mejor modo de construcción —y transmisión— de la memoria, que por cierto nunca logra eclipsar el olvido (69).

5.3. Una autobiografía oblicua y ficcional

Las novelas de Laura Alcoba condensan una mirada extrañada y a la vez íntima sobre la ficcionalización de la experiencia revolucionaria de sus padres a fines de los años sesenta y principios de los setenta en Argentina. Esta suerte de distancia interior está dada por la doble extranjería espacio-temporal de una escritura trabajada a partir del exilio parisino de la autora y de la distancia generacional e histórica con respecto al horizonte revolucionario vivido por la generación de sus padres. Pero lo singular es la manera en que estas novelas de trama autobiográfica logran mostrar lo extraño en lo que era familiar, y tan obvio, que ni se cuestionaba entre los códigos de los militantes políticos de los setenta. Los *no dichos*, los nombres clandestinos, la certeza absoluta y las conductas obedecidas ciegamente son develados por la enunciación de una niña en *La casa de los conejos* (2008)⁹ o por el relato

⁹ Estas modalidades enunciativas desde la perspectiva infantil no son exclusivas del ámbito literario. En el terreno de la cinematografía, podemos hacer alusión a *Infancia clandestina*, una película dirigida por Benjamín Ávila y estrenada en el año 2012. La historia tiene como punto de partida el retorno de una pareja de militantes de los años de plomo como parte de la contraofensiva planeada por la cúpula de montoneros en el año 1979, y posee la particularidad de ser contada a través del punto de vista de un chico de 11 años, uno de los dos hijos de la pareja que también vuelven al país con ellos. Desde su regreso ese niño protagonista deberá adaptarse a la nueva situación y asumir una nueva identidad, pasa de llamarse Juan (como Perón según su

madre) a llamarse Ernesto (en homenaje al Che), que implica tanto un esfuerzo lingüístico (conserva a su llegada el acento cubano, donde pasó los años previos) como cultural, ya que debe aprender algunas nociones de historia argentina (como, por ejemplo, quién creó la bandera nacional). En este período también se da su desarrollo como preadolescente que implica el descubrimiento del primer amor, a lo que se agrega, como telón de fondo, la problemática de la cotidianidad familiar y sus contradicciones en ese ámbito de militancia que exhibe, como contrapartida, la lógica militarista de esos años. En el final de la película, luego de que su padre es asesinado y su madre intenta salvarlo cuando llegan las fuerzas represivas a la casa, el protagonista es descubierto junto a su hermana en el escondite que sus padres le habían preparado. Al ser descubierto, el niño es secuestrado e interrogado acerca de su identidad por personal militar en lo que se supone es un campo de detención, pero mantiene el relato ficticio aprendido a su llegada al país repitiendo que se llama Ernesto a pesar de la humillación y de que el interrogador le dice que sabe quién es en realidad. El desenlace se da cuando es abandonado por las fuerzas represivas frente a la casa de su abuela. Una vez allí llama a la puerta y cuando se le pregunta desde adentro de la casa ¿quién es?, el protagonista recupera su nombre original y responde llamándose a sí mismo Juan.

Uno de los detalles técnicos interesantes del film es el rescate del punto de vista infantil, que se refleja en varios detalles como ser: la utilización de la cámara subjetiva, la apuesta por el *raccord* de miradas, que le permite al espectador entender el vínculo entre lo que se observa y el observador al poner en escena lo observado y el personaje que mira, y la altura de la cámara, que deja en claro la diferencia entre el punto de vista de un niño y el de un adulto. También es de observar, a la hora de poner en evidencia cómo se materializa ese punto de vista, la presencia del chico en las escenas en donde la cámara abandona algunas marcas de la subjetividad infantil, con lo que se asegura la puesta en escena de lo que Ernesto/Juan, el protagonista de once años, sabe sobre lo acontecido y es capaz de narrar.

Cabe mencionar la introducción de imágenes de historietas a la hora de narrar los momentos más crueles de la lucha militante y sus consecuencias. Esta inscripción de un medio narrativo sobre otro habla a las claras de una reflexión del vínculo entre lenguaje infantil, sus formas de elaborar lo siniestro, y el punto de vista. En la película lo familiar gana espacio frente a la puesta en escena de las escenas de combate, inclusive la muerte del padre por parte de Juan/Ernesto también tiene un registro onírico (la escena da cuenta de un juego infantil donde el cuerpo del padre finaliza, a manera de cabeza, en un televisor, allí el rostro del padre cambia y se transforma en el del niño dando lugar a una identificación con su progenitor).

Dicho punto de vista es una forma de rescate de la experiencia autobiográfica del director, quien vivió esos años como hijo de una pareja de militantes que sufrieron en carne propia la tragedia de la represión de Estado: tenía cuatro años cuando su madre y su pareja, ambos militantes montoneros, se lo llevaron al exilio. Recaló en Brasil, México, Cuba. Volvió al país a comienzos de 1979, el año en que transcurre la historia que relata la película. Ese fue el año en que desapareció Charo, su mamá —a Benjamín lo dejaron en la puerta de la casa de su abuela, y luego viajó a Tucumán, a vivir con su padre, arquitecto y actor—. El hermano del director fue secuestrado y entregado a otra familia, por esos años, y recién recuperaron su identidad en 1984, gracias al trabajo de las Abuelas de Plaza de Mayo; fue uno de los primeros nietos restituidos. Esas fueron las duras

de los padres intervenido por la mirada actual de la hija que se decide a contar esas historias políticamente personales en *Los pasajeros del Anna C.* (2012), una suerte de novela autobiográfica oblicua, donde el protagonismo es de los padres que han legado la historia, pero la mirada perpleja, las interrogaciones y la enunciación se realizan desde la perspectiva de la hija¹⁰.

El tono de ambas novelas mantiene la tensión ambigua entre el cuestionamiento y el homenaje: ¿Se puede contar a la vez el fracaso de la experiencia revolucionaria sin impugnar el deseo de cambio? ¿Se puede recuperar el valor de la entrega vital como lo máspreciado que cualquier ser humano puede arriesgar y a la vez revelar los silencios, los no dichos, los procesos vergonzantes de las prácticas revolucionarias? La particular suspensión de las certidumbres logra articular narrativamente estas preguntas que critican y al mismo tiempo recuperan el eco de ciertos sentidos perdidos.

5.3.1. La historicidad del olvido

En estas novelas puede leerse un cambio doblemente articulado entre la serie histórica de los procesos de memoria y olvido y la serie literaria. Como hemos visto en el capítulo 1, a partir de aportes filosóficos, psicoanalíticos y literarios, comienza a discutirse que el olvido

experiencias personales que sirvieron al director para filmar, antes de “Infancia...”, el documental “Nietos (Identidad y Memoria)”, estrenado en 2004.

¹⁰ Una versión anterior y más acotada de este análisis fue publicada en el siguiente artículo: Imperatore, Adriana: “Una autobiografía oblicua: la memoria clandestina en *Los pasajeros del Anna C.* y *La casa de los conejos* de Laura Alcoba” Revista Electrónica *Les Ateliers du Sal 3* (2013): 34-48, ISSN 1954-3239, Séminaire Amérique Latine, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (Université Paris Sorbonne): <<http://lesateliersdusal.com/numeros-anteriores/segunda-epoca-2/numero-3/articulos-numero-3/>>

sea lo otro de la memoria; por el contrario una relación mutua y constitutiva permite que el olvido participe de los procesos del recuerdo. En el texto ya citado que lleva por título *El arte del olvido*, Nicolás Rosa señalaba: “Extraña paradoja: no es la memoria la que conserva, sino el olvido. El olvido es la condición lógica de la memoria y de su rememoración y su efectuación tiene una condición imaginaria quiasmática: cuando más se quiere recordar más se olvida, y cuando más se olvida más se recuerda” (62). Quizás por eso el debate teórico contemporáneo se ha ocupado de conceptualizar los distintos tipos de olvido; y sobre los mismos es pertinente considerar un enfoque de corte filosófico a cargo de Paul Ricoeur y un señalamiento crítico que realiza Andreas Huyssen, quien historiza en contextos concretos la dinámica entre esos distintos tipos de olvido y los procesos de memoria colectiva que los incluyen.

Como señalábamos en el capítulo 1, Andreas Huyssen en un artículo de 2010 llamado “Usos y abusos del olvido” realiza una lectura crítica historizando las categorías teóricas ligadas al olvido. Este autor postula que en los procesos de toma de conciencia y de memoria política hay un tipo de *olvido activo o manipulado* que no es negativo —como formulaba Ricoeur— y forma parte del querer saber y de la construcción de la esfera pública democrática. Del mismo modo, señala que la amnistía o el *olvido impuesto* puede tener efectos tan paradójicos e impensados por el poder, como el hecho de mantener vivas la demanda de justicia y la memoria de las víctimas.

Las novelas de Laura Alcoba parecen remontar este mismo hilo retrospectivo de la memoria, puesto que *La casa de los conejos* (2008) narra la situación de clandestinidad en los momentos previos y posteriores al golpe de Estado; mientras que *Los pasajeros del Anna C.* (2012) se remonta a los ocho años previos en que un grupo de jóvenes militantes, entre los que se encuentran los padres de la narradora, emprenden un curioso periplo hacia

Cuba para entrenarse y sumarse a la Revolución. Si bien la condición de militantes de los personajes está presente en ambas novelas, se cumple la misma cronología inversa de los testimonios y de otras ficciones: se comienza a narrar el momento de la clandestinidad o la represión para luego remontarse a los años del fervor revolucionario.

En relación con los planteamientos de Ricoeur y Huyssen, esta última novela se hace cargo de recuperar los *olvidos* y *silencios autoimpuestos* por la lógica secreta de la militancia revolucionaria, las ilusiones perdidas y los desencuentros producidos por una idealidad que formateaba con violencia la disciplina de los futuros guerrilleros¹¹. La narradora de *Los pasajeros del Anna C.* tematiza en la introducción todas las gamas posibles de lo *no dicho*:

¿Sobre qué voy a escribir? Sin duda, tanto sobre aquello que sé como sobre aquello que aún se me resiste.

Sin duda, tanto sobre aquello que ellos pudieron formular, como sobre algunos de sus silencios.

La afición por el secreto que cultivó toda una generación de revolucionarios: he aquí la primera valla a que me enfrento. Discreción y clandestinidad. Maestría en el arte de borrar las pistas. En toda circunstancia, ocultamiento, impostura y apariencias falsas. Podría decirse que lo lograron, sí. A fin de cuentas, los recuerdos de unos y otros parecen haberse perdido casi tanto como ellos hubieran querido. Pero yo también sé algo de este juego de claves y de máscaras; y puedo intentar reconstruir esta historia durante tanto tiempo, escondida y muda. (14).

¹¹ Etienne Balibar estudia el vínculo entre la cuota de violencia, por disciplina autoimpuesta, que está implícita aun en los idealismos utópicos y revolucionarios, en “Violencia, idealidad y crueldad”, en: Balibar, E. *Violencias, identidades y civilidad*, Barcelona: Gedisa, 2005. Impreso.

Estos silencios y olvidos solo se tornan visibles mucho tiempo después para esa narradora que pertenece a la generación de los hijos de los militantes. Justamente, quien cuenta la historia trata de encontrar su origen y su identidad, porque fue concebida imprevistamente en ese tour revolucionario y vuelve a la Argentina, siendo apenas una beba, en el viejo barco que zarpa desde Génova junto a sus padres y otros siete jóvenes, de los cuales cinco murieron en circunstancias violentas: “Cinco sobre nueve: la muerte salió ganando, digamos, a menos que se me cuente también a mí entre ellos” (15-16). ¿Cómo cuenta la que al principio no es tenida en cuenta? ¿Forma o no parte de ese grupo? ¿De qué manera contar su origen desde otra lengua, otro país y otra época en que la palabra Revolución dejó de ser el norte?

Hay un singular tratamiento en términos literarios de estos olvidos constitutivos de la memoria que mencionaba Huysen. En efecto, la principal novedad es que las novelas de Laura Alcoba están narradas desde la perspectiva de la hija a través de un dispositivo autobiográfico-ficcional que contrapone y relaciona —no sin tensión— dos épocas y dos generaciones, para contar, en especial, ciertos episodios que tienen que ver con la vida clandestina, los olvidos y silencios. Ambas novelas se detienen en las escenas domésticas y cotidianas, que no habían sido tenidas en cuenta ni siquiera por sus propios protagonistas, ya sea durante los meses de resistencia en *La casa de los conejos*, espacio camuflado que contenía una imprenta encubierta bajo la apariencia de un criadero de conejos, donde convivían varios militantes con sus hijos o también en las escenas en que los jóvenes militantes revolucionarios practicaban tiro o decidían en una asamblea quiénes viajarían a Cuba para el entrenamiento guerrillero en *Los pasajeros del Anna C*. En suma, se cuenta la trastienda de los episodios políticos e históricos que en esa época estaban en primer plano. En ese doble escenario, se lleva a cabo un proceso de desocultamiento de cómo se

tramaban, la mayor parte de las veces de manera contradictoria, esos vínculos primarios y micropolíticos con los grandes objetivos revolucionarios y con la lucha clandestina ya en plena dictadura. En esta particular *aletheia* aparece un cuestionamiento de lo obvio y una explicitación de lo no dicho. De algún modo, ambas novelas exhiben estos procesos de búsqueda de una verdad íntima que nunca deja de estar ligada al primer plano político de los hechos narrados: si algo logran estas novelas es romper la jerarquía entre el plano épico de lo público y el plano olvidado de lo personal; en lugar de dos planos separados se muestra el tejido articulado entre los hilos visibles e invisibles de la historia¹². El

¹² En *La casa de los conejos* se representa en un diálogo cotidiano una de las acusaciones políticas más serias hecha sobre la cúpula de Montoneros: el verticalismo autoritario y el hecho de que cuando arreció la violencia extrema solamente se protegió a la dirigencia y se dejó a los militantes de base librados a su suerte. En los capítulos finales la madre de Laura Alcoba acuerda con César, uno de los jefes montoneros que visitan la casa, el permiso para su salida del país con su hija y acontecen estos dos fragmentos de diálogo donde aparece lo personal denunciando lo político:

...Mi madre prosigue:

— Que yo me vaya puede ser útil... Puedo ayudar desde el extranjero. Hay muchos militantes que se han ido ya, ¿o no? Es importante denunciar en Europa lo que está pasando acá...

— Es cierto que muchos militantes se fueron. Pero no los militantes de base, sólo los jefes, sólo la conducción...

Se hace un silencio incómodo. Perturbador.

¿Qué ha dicho? ¿Puede ser verdad?

¿Los militantes de base dan su vida mientras los jefes buscan refugio en el extranjero?

César parece arrepentido de lo que acaba de decir, como tomando conciencia de lo que su respuesta sugiere (120).

[...] La tercera o cuarta vez en que se toca el tema, por fin se toma la decisión. En rigor de verdad, no sé si fueron éstos los únicos debates, quizá se necesitaron algunas otras reuniones, pero me acuerdo muy bien de César que un día lo anunció así:

— Nosotros aceptamos que te vayas con tu hija. Pero no vamos prestarte ningún tipo de ayuda... La organización no te va a dar dinero, como lo hace con los miembros de la *conducción*. Ni ninguna otra forma de auxilio. Si te vas, te vamos a cubrir, pero después vos verás cómo mierda te arreglás sola... (121).

procedimiento de mostrar esta trama doble guía la selección de las escenas narradas, los sentimientos y gestos, en su momento, ocultos o callados que ahora salen a la luz; el tono crítico, irónico o perplejo de la narradora exhibe esta doblez y pone sobre el tapete ese segundo plano omitido. Podría afirmarse que al hecho de explicitar se llega como conquista en estas novelas y ahí radica su novedad, más aún si las comparamos con las grandes novelas de la literatura argentina escritas durante la época de la dictadura o publicadas sobre el final de la misma, donde se daba el predominio de la alegoría, la alusión indirecta, o la remisión al pasado histórico para denunciar el presente: en algunos textos recurrir a los “sentidos latentes” fue un modo de eludir la censura; pero mayoritariamente se trató también de una búsqueda estética¹³. Quizás porque ese tiempo militante y enseguida desaparecido se convirtió en el pasado fantasmático de la época actual donde es necesario pensar sin las certezas revolucionarias de entonces, las novelas de Laura Alcoba realizan una traducción entre situaciones vitales, explicitan lo no dicho y revelan los sentidos implícitos y clandestinos, a través de un particular dispositivo de enunciación entre los planos de la voz que narra, la historia narrada y la transposición biográfica y autobiográfica que el texto no cesa de alternar.

¹³ Como ya se desarrolló al comienzo del capítulo 4, las primeras novelas escritas en relación con el tema de las desapariciones durante la dictadura militar abundaron en el uso de la alegoría: una novela clásica en este sentido es: *Nadie nada nunca* o también, *Glosa* de Juan José Saer, en este mismo sentido fueron leídas *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia y *En el corazón de junio* de Luis Gusmán. Otro procedimiento indirecto fue el remitirse a la dictadura rosista ocurrida en el siglo XIX para vincular los hechos de violencia de la dictadura reciente como en la novela ya mencionada de Ricardo Piglia o *En esta dulce tierra* de Andrés Rivera.

5.3.2. *El perspectivismo ficcional o la matriz autobiográfica oblicua*

En el libro teórico-crítico ya citado, *El arte del olvido*, dedicado a la autobiografía, Nicolás Rosa desmonta la supuesta continuidad o coincidencia entre el yo autor/ yo narrador/ yo personaje, en relación con el yo de la escritura que necesariamente se ausenta:

El acto autobiográfico se instaura cuando el yo escribe su biografía: lo biográfico de la autobiografía. Pero cuando el yo se escribe a sí mismo como otros originando el acto autobiográfico, adviene un hecho singular que trastorna el contrato de escritura: no es otro el que se aleja como él (como Tercero), es yo quien se dice como él. Esta singularidad, quizás única y por ende fundante de la autobiografía, podría ser formulada axiomáticamente en la lógica del sujeto: “Yo se escribe a sí mismo como otro” se transforma en “Él (se) escribe al (en el) otro como sí mismo” (56).

En suma, si en la autobiografía tradicional se da este desdoblamiento donde el yo se convierte en objeto de la propia escritura y también se producen discontinuidades y saltos entre los planos supuestamente soldados del yo autor, yo narrador y yo personaje, veamos qué pasa en estas novelas donde el objeto no es únicamente el yo convertido en otro de sí mismo, sino que se narra la historia de los padres y sus compañeros militantes objetivados o subjetivados a través de la mirada del yo; de ahí que podría pensarse como novelas autobiográficas con cierta oblicuidad, puesto que siempre aparecerá este doble plano tanto en la voz que narra, como en los personajes.

El texto más innovador en torno al modo en que se va dando este desdoblamiento que desemboca en un complejo diálogo intersubjetivo entre vivos y muertos es, sin duda, *La casa de los conejos*. La novela está dedicada a Diana Teruggi, la militante embarazada que compartió varios meses en ese escondite con la madre, el padre y Laura Alcoba a los siete años. La beba nacida cuando Laura Alcoba y su madre ya habían abandonado la casa

se supone que fue apropiada por los militares que bombardearon la casa matando a todos los militantes, incluida Diana¹⁴. La introducción de la novela expande esa dedicatoria dirigida a Diana Teruggi entablando un diálogo con ella: “Te preguntarás, Diana, por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esa historia. Me había prometido hacerlo un día, y más de una vez terminé diciéndome que aún no era el momento” (Alcoba, *La casa...*: 11). Al comienzo el yo autoral de Alcoba confiesa que estaba dispuesta a contar esta historia en su vejez, tal y como indica la autobiografía tradicional en la que se cuenta la propia vida casi al final de la misma; pero algo irrumpe como urgencia y se impone casi como misión: la visita de la autora a la Argentina con su propia hija reclama el relato de la transmisión generacional, que involucra no solo la memoria de los muertos sino también el lugar de los vivos, según reza la dedicatoria:

Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar. Esto es lo que he tardado tanto en comprender, Diana. Sin duda por eso he demorado tanto (12).

¹⁴ El caso de Clara Anahí Mariani se hizo famoso por la búsqueda incansable de su abuela, Chicha Mariani, quien ha prestado testimonios, recorrido juzgados y ha tratado de identificar bajo qué otro nombre pudo haber crecido Clara Anahí: la búsqueda aún infructuosa por parte de una abuela de edad avanzada que no quiere morir sin encontrarse con esa nieta se convirtió en emblema de los únicos desaparecidos que pudieron haber quedado con vida, pero secuestrados bajo otra identidad. La Asociación Abuelas de Plaza de Mayo ha calculado en alrededor de 500 la cantidad de chicos nacidos en cautiverio y apropiados durante la dictadura, de esa cifra en todos los años de democracia han recuperado su verdadera identidad 109 personas hoy adultos de más de treinta años. En la siguiente noticia periodística se informa acerca del último caso conocido hasta el momento: <<http://www.lanacion.com.ar/1608544-anunciaron-las-abuelas-que-fue-recuperado-el-nieto-numero-109>> (Consulta realizada el 24 de febrero de 2014).

El juego de espejos resulta ineludible: la autora tiene más edad que su propia madre y Diana por aquellos días clandestinos y su propia hija probablemente remita a sí misma y a la todavía desaparecida Clara Anahí Mariani. Si teóricamente se ha tomado la autobiografía como tanatografía, esta escritura presenta la doble función de epitafio para los muertos y, para los vivos, la transmisión del legado de la experiencia de los padres militantes contada por la hija, en nombre de los otros nietos, esos que aún no han sido recuperados, y, a su vez, para su propia hija, es decir, para los niños del siglo XXI, que no han vivido las guerras ni matanzas del siglo XX.

A fin de elaborar literariamente esa transmisión, el texto realiza una maniobra inusual en términos autobiográficos: en lugar de apostar a seguir galvanizando yo aural/yo narradora/yo personaje, inventa la voz ficcional de la niña que fue a los siete años y, desde esa mirada desprejuiciada que puede relatar sin calificar, recupera una versión de los hechos que ningún testimonio o documento sobre la época podría reconstruir¹⁵. Ahí está el doble truco ficcional, porque no solo el yo aparece objetivado y alejado del yo que escribe —como señalaba Nicolás Rosa— sino que aquí, el texto inventa el discurso imposible de toda autobiografía: el discurso de la infancia; ya que nadie cuenta

¹⁵ En una entrevista de la *Revista Ñ*, Laura Alcoba declara que la novela no responde a la autobiografía tradicional:

— ¿Considerás *La casa de los conejos* una autobiografía?

— No. Los “ingredientes” son autobiográficos, pero no escribí “La casa...” con la intención de hacer una autobiografía. Tenía en mente retazos, fragmentos, como instantáneas o escenas inconexas de mi infancia argentina. Me pesaban varias cosas, sobre todo el problema del punto de vista, de la reconstrucción desde el presente. No quería caer en la trampa del cuestionamiento de la generación de los padres ni engendrar a partir de una historia personal “difícil” un relato de infancia con fondo político negro y “exótico”. A pesar de trabajar con ingredientes autobiográficos, escapaba al hecho de estar yo en el centro. (Pavón, Héctor. “Volver a ‘la casa de los conejos’” *Revista Ñ*, 29.3.2008. Consultada el 24 de febrero de 2014:

<<http://recuerdosdelpresente.blogspot.com.ar/2010/08/volver-la-casa-de-los-conejos.html>>)

los recuerdos de infancia mientras acontece esa etapa vital, es el punto ciego que toda autobiografía inventa, y en este caso, la invención se hace aún más ostensible al darle la voz a la niña de siete años que sobrevivió a toda esa pesadilla. La trama ficcional enriquece la apuesta autobiográfica porque puede mostrar de un modo a la vez íntimo y distanciado la crueldad del mundo adulto. En una ocasión la madre cuenta el caso de una familia de militantes que cae presa porque el bebé señala a la policía el lugar donde escondían libros prohibidos, entonces la narradora muestra la terrible sobreadaptación a la que era sometida por el contexto represivo y también por sus padres militantes:

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, el jefe de los Montoneros, e incluso la letra de la marcha de la Juventud Peronista, de memoria. A mí ya me explicaron todo. Yo he comprendido y voy a obedecer. No voy a decir nada. Ni aunque vengan también a mi casa y me hagan daño. Ni aunque me retuerzan el brazo o me quemen con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante” (Alcoba, *La casa...*: 18).

Este particular punto de vista logra delinear los contornos del horror por el lugar menos pensado: se trata de captar ese borde interno del terrorismo de Estado a través de sus huellas en la conciencia de la niña. Así, el relato registra, incluso, las violencias imperceptibles para los adultos, como el miedo a cometer errores o a ser reprendida, la tristeza por el alejamiento del padre que está preso o por no compartir tantos momentos con la madre que pasa cada vez más tiempo en el escondite imprimiendo periódicos. Estos miedos infantiles ponen de relieve los otros temores: el miedo a ser descubiertos por la Triple A o, más tarde, por los militares. Al mismo tiempo, el dolor de ir perdiendo las rutinas cotidianas, como el cambio de casas, el hecho de tener que interrumpir la

escolaridad o el extrañar el contacto con el exterior muestran, de manera creciente, cómo la clandestinidad se convierte en una forma de cautiverio anticipada y en una opción cada vez más inviable. Esta historia de la vida cotidiana en versión infantil bajo el terror también es imperceptible para el discurso mediático e histórico.

En *Los pasajeros del Anna C.* la oblicuidad autobiográfica y biográfica se logra de otro modo: no está destacada la enunciación ficcional, sino que desde el comienzo se subraya el trabajo de reconstrucción a partir de la fragilidad del recuerdo, de una historia también secreta, con nombres falsos y olvidados. La introducción sella la escena del legado de recuerdos a la escritora que no aparece prácticamente en primera persona, sino en tercera persona como esa beba gestada inesperadamente y sin nombre cierto: “Soledad no había cumplido aún veinte años pero ya había sido madre... de Laura Sentís Melendo o de Laura Rosenfeld. O acaso de Laura Moreau. O Moreaux. ¿O Laura Godoy? ¿Así se llamaba su hija? Mi madre, hoy, ya no puede recordarlo” (Alcoba, *Los pasajeros...*: 12).

Si la autobiografía tradicional intenta forjar un relato que le da forma a una versión de la memoria que exhibe certeza o autoafirmación; a lo largo de toda la novela, por el contrario, se exponen en tercera persona los recuerdos de los jóvenes revolucionarios y se subrayan dudas, olvidos y puntos endebles del relato:

Viajes que se multiplican, danza de identidades y de papeles falsos, recuerdos contradictorios, laberintos de la memoria. Dudas, olvidos, lagunas. En estos meses de investigación, mientras recogía testimonios de mis padres y de todos los sobrevivientes de aquella aventura cubana a que me fue posible acceder, yo misma me he perdido muchas veces, lo confieso (13).

En este sentido, los comienzos de los capítulos son particularmente elocuentes para mostrar la incertidumbre, los silencios o los hiatos de la memoria: “Soledad cree recordar que fue Manuel quien acudió a la embajada cubana para arreglar la continuación de su viaje” (55).

La enunciación ficcional a cargo de la niña o la exhibición de las dudas y los olvidos acaso sean las marcas que eligen estas novelas autobiográficas oblicuas para contar lo que no cabe en los relatos épicos de la época del fervor revolucionario ni en la melancolía de la derrota. Traer a cuento las incertidumbres de aquella época y conectarlas con las actuales acaso inaugure otra forma de entender el pasado y le haga lugar al presente y al futuro.

5.3.3. La doble extranjería: otro espacio y otra época

Una de las pocas compensaciones que presenta el exilio es la mirada extrañada y desnaturalizada sobre la propia cultura. En “Reflexiones sobre el exilio”, Edward Said señala:

Ver el mundo entero como una tierra extraña permite adoptar una mirada original. La mayoría de la gente tiene conciencia principalmente sobre una cultura, un escenario, un hogar; los exiliados son conscientes de al menos dos, y esta pluralidad de miradas da pie a cierta conciencia de que hay dimensiones simultáneas, una conciencia que —por tomar prestada una expresión musical— es *contrapuntística* (194).

La doble extranjería se vincula, en primer lugar, con escribir en francés novelas cuyas tramas y resoluciones literarias se inscriben, traducción mediante, en la literatura argentina, pero también con escribir desde un horizonte de época donde han caído las certezas y desde

la mirada íntima y a la vez extraña de otra generación que, para abrirse paso, tiene que empezar por narrar los puntos ciegos que llevó a la generación de los padres a la derrota¹⁶.

La familiaridad, el sentirse en casa, implica compartir tabúes, silencios y no tener que aclarar los presupuestos. En cambio, en *Los pasajeros del Anna C.* se ensayan distintas focalizaciones de la distancia: de esta manera se desmonta lo no dicho y se exponen los sobreentendidos generacionales, explicitando la creencia de lo que implicaba ser revolucionario. A poco de llegar a Cuba, el líder del grupo argentino apodado “el Loco”¹⁷

¹⁶ Ambas novelas han sido escritas originalmente en francés y su traducción a la variante de español rioplatense es fruto del trabajo del escritor y traductor Leopoldo Brizuela. *La casa de los conejos* se publica en 2007, en francés, bajo el título “Manèges” que significa denotativamente “calesitas”, sentido que conecta la historia con el mundo infantil y connotativamente hace referencia al movimiento circular del recuerdo que vuelve al presente. *Los pasajeros del Anna C.* fue prácticamente publicado al mismo tiempo en Francia y Argentina, también con traducción de Leopoldo Brizuela. Esta inserción bilingüe coloca a Laura Alcoba como una escritora tanto argentina como francesa; podría considerarse una escritora argentina transnacional producto del exilio como tantos otros casos cercanos a su generación —el más conocido, tal vez, sea Andrés Neuman—, o de generaciones previas como Clara Obligado y Susana Constante, entre otros, que han desarrollado su carrera literaria en España. Véase: Imperatore, Adriana. “Exilio argentino y literatura transnacional”. *Revista Letterature d'America*. n. 148, a. XXXIV. Roma: 2014 (en prensa).

En un artículo crítico referido a *Los pasajeros del Anna C.*, Beatriz Sarlo destaca la tarea de traducción para introducir la novela en el ámbito argentino:

La intervención de Leopoldo Brizuela, traductor de la novela, ha nacionalizado su lengua. Detrás no puede adivinarse un texto en francés. Seguramente, Brizuela ha dado una versión perfecta de una escritura sencilla, en tono menor: una lisa novela de tema argentino. La versión hace olvidar la lengua del original, editado por Gallimard en París al mismo tiempo que aparece en Buenos Aires. Brizuela es el productor de argentinidad verbal de la novela de Laura Alcoba. Si no estuviera el nombre del traductor, si no hubiera sido tan discreto y diestro su trabajo, el lector más atento caería en la ilusión de que está leyendo una novela escrita en castellano, que fluye apaciblemente, pese a que su materia no es apacible (Sarlo, Beatriz. “Los trillizos montoneros”. *Ficciones argentinas*, 33 ensayos. Buenos Aires: Mardulce, 2012: 213-217).

¹⁷ En un reportaje de *Página/12*, a poco de salir publicada la novela, Laura Alcoba revela la historia silenciada del Loco, que está dentro de la historia de sus padres que sí el texto desarrolla:

El Loco tiene una teoría sobre la razón secreta por la cual lo condenaron. Si quiere contarla, lo tiene que hacer él. Yo no podía; era embarcarme en algo que no encontraba un lugar. En un momento de la

es severamente castigado porque en vez de llevar integrantes expertos eran todos muy jóvenes y principiantes en el manejo de las armas, explosivos y ejercicios de entrenamiento. Ninguno se atreve a defenderlo ni a contradecir al jefe cubano, entonces aparece el silencio vergonzante por acatar con obediencia ciega una orden injusta:

Recordaba aquellos sollozos del Loco al otro lado de la puerta, y a ella misma le daban ganas de llorar. Sentía vergüenza de haberse callado, de no haber abierto ni una sola vez la boca. ¿Qué revolución podían hacer ellos tan sumisos, tan obsecuentes? ¿No habrían debido mostrarse solidarios? ¿Preocuparse al menos por la suerte que había de correr el Loco después del arresto? (79).

También hay distintos tonos en este degradé de distancias que captan la complejidad del momento: las consignas apodícticas y llenas de certeza de la Revolución contrastan con la recuperación de cierta perplejidad con respecto a todo lo que llamaba la atención de una de las protagonistas principales, su madre llamada Soledad, que no acertaba a interpretar los signos que tenía delante. Así a través de una película de Godard recuerda el paisaje plano de Argentina; con la lectura de *La cartuja de Parma* de Stendhal, se identifica con el personaje que se encuentra “en el corazón de la batalla, por azar y sin comprender nada” (119). A través del cine y la literatura como otras lentes desde donde aprehender la experiencia, la narradora recupera la incertidumbre, las preguntas, el punto donde aparece lo inesperado de la promesa revolucionaria, por eso se convierten en los momentos más

novela se dice que él tiene algo que decir. Pero eso no se dice nunca. El Loco cree que hubo un complot de los servicios cubanos que querían evitar que él se encontrara con Fidel para decirle algo. Y lo que tenía que decirle es que había un traidor cerca del Che. No me quise meter en eso, pero respeté y acompañé al Loco en *Los pasajeros...* hasta donde pude. (Alcoba, Laura. Página/12, 21 de mayo de 2012. Consulta realizada el 25 de febrero de 2014: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/25280-6719-2012-05-21.html>>)

ricos del texto, donde prolifera la pluralidad de sentidos y los personajes se tornan menos previsibles.

El contrapunto generacional se torna patente en la mirada oblicua que enfoca la experiencia política desde el foco de la intimidad, recuperando así la memoria emotiva impedida en el momento de la acción. Tal vez este sea uno de los mayores aportes del texto: en esa época había una marcada tensión entre la sobrevaloración de la militancia política respecto de las cuestiones afectivas o personales; en las etapas de recuperación de la memoria se invierte esta valoración. El texto no opaca lo político pero lo ilumina desde lo afectivo y familiar, deshaciendo los sentidos cristalizados y mostrando nuevos sentidos que solo se ven desde hoy, como cuando Soledad, mientras espera que la destinen a algún trascendente destino revolucionario, se entera de que está embarazada:

La sorpresa fue inmensa.

O quizá no, quizá no. Soledad ya no sabe.

Quizá lo había querido, en el fondo. Quizás era una buena noticia. Quizá fue la manera que ella había encontrado de tomar una decisión, de decidir algo de su futuro. Su cuerpo había hablado, su cuerpo estaba allí y lo estaría por mucho tiempo más. Venía un niño en camino.

Y ella no iría a entrenarse a la selva. Una vez más, se quedaría en La Habana (192-193).

Del mismo modo, se desmonta la presencia de personajes auráticos como el Che Guevara, puesto que lo que importa no es confirmar si efectivamente el Che se hizo presente o no en el campamento para seleccionar a los guerrilleros que lo acompañarían a Bolivia, sino mostrar la ilusión que la posible visión de su figura genera en los jóvenes que entrenan y están dispuestos a arriesgar su vida en esa misma causa. El relato logra quitar el foco de la figura central de Guevara para iluminar el entusiasmo ante su cercanía o la orfandad que

sienten los militantes guerrilleros cuando se enteran de su muerte; si bien el desplazamiento puede parecer sutil, muestra el giro copernicano que proponen ambas novelas: habilitar la perspectiva más débil, la que no fue tomada en cuenta, en principio, la de los militantes y a través de su experiencia, la mirada de los hijos que recibieron como legado el fracaso de la empresa revolucionaria intentada por sus padres¹⁸. Este cambio de foco se hace patente sobre el final, cuando los jóvenes regresan a Buenos Aires con el dinero justo en el Anna C. y un mozo les revela que en ese barco trabajó el Che para juntar dinero cuando era estudiante de Medicina, es otro signo que desarma el mito para mostrar otra escala más humana y cercana a la situación de esos militantes. Este es el sentido que se despeja desde el presente, en el pasado también se desliza la interpretación paranoica de que el mozo fuera un agente de seguridad que al mencionar al Che querría delatarlos o descubrir la condición de militantes guerrilleros de los tripulantes. El texto contrasta todo el tiempo las múltiples lecturas de cada situación.

¹⁸ Beatriz Sarlo repone en el artículo ya citado la información histórico-política de cuando esos personajes se convirtieron en revolucionarios conocidos y ve el mérito de la novela en no haberse anticipado a revelar lo que vino después (que Gustavo Ramus, Emilio Maza y Fernando Abal Medina se iban a convertir en tres líderes montoneros y apenas dos años después estos dos últimos participaron en el secuestro y asesinato de Aramburu; tampoco cuenta que Emilio Jáuregui —el más experimentado del grupo— se iba a convertir en un periodista y militante muy prestigioso dentro de la izquierda). Así pondera el punto de vista que rescata las dudas e ignorancias que los protagonistas tenían en ese momento:

Los pasajeros del Anna C. tiene como argumento los recuerdos de esos padres. Memorias de segunda generación, ya que es la hija quien las escribe. Son tenues, aunque perfectamente detalladas. Ambos rasgos se explican porque Laura Alcoba, sensatamente, no quiere agregar lo que ahora sabe. Se atiene a lo que sabían y fundamentalmente a todo lo que ignoraban sus personajes. En su libro anterior, *La casa de los conejos*, ese efecto de ingenuidad lo da la perspectiva de la narradora, una niña de ocho años, que cuenta “lo que Laura sabía”. Los límites están puestos por el punto de vista. (Sarlo, “Los trillizos montoneros”...: 2012. 216).

5.3.4. Políticas de los nombres: narrar o definir

Hay dos lógicas que aparecen en ambas novelas en cuanto a la interpretación de situaciones que merecen nombrarse y a la recuperación de nombres secretos. La primera se vincula con mostrar las situaciones como las que mencionábamos en el apartado anterior que por tan obvias no se han contado ni interpretado de otro modo. Justamente en *La casa de los conejos* se recupera, del cuento “La carta robada” de Poe, el juego de los nombres en un mapa que por estar escritos en letras muy grandes y estar tan a la vista se vuelven invisibles; el famoso personaje de ficción Auguste Dupin, el narrador del cuento, llama a esta forma de esconder el sentido “evidencia excesiva”, que será la clave misma del clásico cuento policial. El personaje del ingeniero es quien construye el “embute” o escondite de la imprenta que puede ocultarse detrás de una puerta —que simula una pared— manejada electrónicamente con un control remoto (el mecanismo se esconde justamente porque los cables están a la vista, como si fuera una desprolijidad de la obra legal en construcción que es el criadero de conejos). Lo interesante es que el ingeniero dice haberse inspirado en el concepto de evidencia excesiva de Poe. Sobre el final, cuando el personaje de Laura Alcoba adulta regresa a la casa junto a Chicha Mariani, ésta le revela que fue el ingeniero quien los delató, porque si bien no sabía la dirección, ya que siempre era llevado en una camioneta bajo una frazada, decidió colaborar con los militares cuando fue capturado y pudo identificar el diseño de la casa con el escondite de su autoría desde un helicóptero, poniendo en práctica la mirada panorámica del juego de los nombres en el mapa del cuento de Poe. Esta vez “la evidencia excesiva” era usada para la delación. El personaje de Laura adulta se resiste a aceptar que la literatura de Poe haya servido como clave para posibilitar la masacre; por lo tanto, sobre el final vuelve a recuperar el concepto de “evidencia excesiva” como gesto esperanzador que permita encontrar a Clara Anahí Mariani y lo hace

dirigiéndose nuevamente a la memoria de Diana de la misma manera que en el comienzo del texto:

Clara Anahí vive en alguna parte. Ella lleva sin duda otro nombre. Ignora probablemente quiénes fueron sus padres y cómo es que murieron. Pero estoy segura, Diana, que tiene tu sonrisa luminosa, tu fuerza y tu belleza.

Eso, también, es una evidencia excesiva.

París, marzo de 2006 (134).

El hecho de denunciar el uso perverso de algunos conceptos y reutilizarlos con el sentido de la recuperación de la memoria para salvar a los que quedaron vivos es una estrategia que el texto exhibe y, de algún modo, funciona como metonimia de toda la novela. En *Los pasajeros del Anna C.* se tornan visibles los sentidos cristalizados por ese exceso de mostración, como la anécdota del Che, y se recupera para la reflexión esa significación perdida.

La otra lógica se relaciona con la recuperación de los nombres propios y secretos que quedaron sepultados junto con las víctimas: desde la averiguación del primer nombre propio falso de la autora y su verdadero lugar de nacimiento que fue Cuba, hasta los nombres clandestinos de los lugares y las prácticas revolucionarias. En el final de *Los pasajeros del Anna C.* aparecen, como epitafio y homenaje, los nombres verdaderos de los militantes protagonistas de la peripecia narrada con el dato preciso de la fecha y circunstancia de asesinato o desaparición; en todos los casos, muertes perpetradas por la violencia de Estado. Los pocos sobrevivientes, entre los que se cuentan los padres de la autora, figuran en la página de agradecimientos rubricando el legado de la memoria relatada y convertida en novela. Hay también una política de recuperación literaria de las maneras

de nombrar, que no se realiza de cualquier forma. *La casa de los conejos* iba a titularse “el embute”, pero luego primó como estrategia la opuesta a la del diccionario que, al definir, archiva y clausura el sentido. La estrategia de la novela es mantener viva la tensión que marca la distancia de lo inteligible en el pasado y en el presente. El significado de la palabra “embute” no se dice, porque en lugar de clausurar el sentido, es preferible contar la historia viva que aconteció en ese espacio, que nunca termina de definirse como escondite o lugar camuflado y secreto. Como si la disyuntiva fuera entre narrar o definir, estas novelas encuentran diversas formas de contar lo innombrable, al rescribir la sentencia: “de lo que no se puede hablar, hay que narrar”. Y narrar es otra forma de rodear y transmitir la experiencia entre generaciones, mediante la ambigüedad de la distancia que puede leerse como perplejidad, ironía y también, por qué no, homenaje.

5.4. El derecho a la deriva ficcional

En el texto ya citado de Rancière, “Las paradojas del arte político” (2010), aparece el recurso a la ficción como una nueva reconfiguración de lo sensible que puede entenderse como una de las formas de hacer política desde la literatura. La novela *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone parece textualizar este principio, corriendo algunos límites de lo que hasta ese momento la narrativa sobre la dictadura se permitía ficcionalizar o verbalizar, como deseos o acciones políticamente incorrectas, como por ejemplo que haya una militante de HIJOS, Maira, que se dedica a perseguir y asesinar a exrepresores. Otro tema tabú es el desinterés inicial del protagonista en militar en HIJOS; su novia, Romina, asume una posición vicaria y milita por él, de este modo, lo acerca a algunos integrantes de la organización. En un momento, irónicamente, el narrador desliza el siguiente comentario:

Igual todos me caían bien, o más o menos bien, y la que mejor me caía era Ludo, una chica que también militaba en HIJOS —su tía había desaparecido en Córdoba: hubiera sido bueno que se juntara con Romina y fundaran SOBRINOS, NUERAS, no sé— ...(18)

Nuevamente, Beatriz Sarlo pondera el hecho de que *Los Topos* se desprege de los andariveles políticamente correctos:

Los topos hace un gesto deliberado para distanciar el tema de su tratamiento más previsible y ponerlo a funcionar dentro de los géneros literarios. En este caso el de la novela cómica, fantasiosa, con capítulos de intriga, aunque sea una intriga muy débil cuyos desvíos interesan más que la trama. El lado cómico y la deriva inverosímil hacen que *Los Topos* no sea bienpensante. Cuando un tema grave logra, finalmente, liberarse del bienpensantismo se convierte en algo que la literatura puede tocar. *Los topos* se afirma en el derecho de hablar de cualquier modo sobre la ausencia de padres desaparecidos; es el derecho de la literatura.

(Sarlo, 2012: 51-2).

Más adelante encuentra una explicación a esta innovación en la combinación de géneros y en el tono, gracias a hechos exteriores a la literatura como: la recuperación de más de un centenar de nietos por parte de Abuelas; la activación y visibilidad de HIJOS en lo ideológico-político, la continuidad de los juicios a los genocidas, la restitución del edificio de la ESMA, que dio lugar a nuevos debates dentro de las organizaciones. En suma, “todos estos hechos de la política no marcan directamente la literatura pero crean condiciones de escritura. Se ha cerrado una etapa. Bruzzone publica sus libros en ese marco” (53).

Volviendo al texto, puede comprobarse que las huellas o elementos autobiográficos y/o testimoniales se encuentran insertos en una lógica ficcional que combina sin entrar en contradicción referentes históricos como la ESMA o la agrupación HIJOS en una trama demencial y disparatada que torna imposible toda anticipación de la acción narrativa. Si en

las novelas de Laura Alcoba la lógica ficcional envolvía el empeño reconstructivo entre dos horizontes históricos y temporales disímiles con el propósito de rescatar una memoria ficcional con elementos autobiográficos; en los textos de Félix Bruzzone hay una búsqueda desenfrenada pero no hay reconstrucción alguna del pasado, sino que hay una superposición de retazos o claves irresueltas de ese pasado arrojados al presente y al futuro, armando una especie de cinta de Moebius donde se dan la alternancia, el cambio de roles y la repetición de situaciones ominosas que encierran promesas tan irreales como esperanzadoras.

El tono de *Los topos* resulta clave para que la peripecia gane en vertiginosidad y delirio. Al comienzo el protagonista no parece interesarse demasiado en la propia historia de ser hijo de desaparecidos: se ha enterado de niño por casualidad al escuchar una conversación entre sus abuelos. Es su abuela, Lela, la que está obsesionada por la desaparición de su hija y cree estar segura de que ha tenido un segundo hijo en la ESMA; por eso, al morir su esposo, se muda con el narrador de una casa grande en Moreno a un pequeño departamento en Núñez frente a la ESMA, para estar más cerca del último paradero de su hija. Al comienzo el interés por saber algo más de la historia de sus padres siempre está impulsado por otro personaje, ya sea la abuela o su novia, Romina:

Comparado con la casa de Moreno, el departamento era una miga de pan, menos que un carozo. Me molestaba la zona, sin zanjas, sin grillos, sin sapos; y el calor, tan difícil de combatir y con el río tan cerca; y sobre todo la presencia constante de la ESMA, los árboles antiguos, enormes, el parque siempre tan cuidado, los canteros llenos de flores de tan perfectas parecían de papel. A veces hasta me daban ganas de seguir a mi abuela en su historia delirante y salir a incendiar los jardines o demoler el edificio a las patadas, o las dos cosas (13).

Por momentos, el protagonista representa la contracara de lo que han hecho siempre los organismos de DDHH que nunca han ejercido la justicia por mano propia; sí han hecho un culto de la militancia pacífica e insistente contra la impunidad: él, por el contrario, no siente el más mínimo interés por la militancia, pero sí le atraen repentinos deseos de desquitarse y tomar revancha contra los militares:

Yo, la verdad, nunca me había asomado a HIJOS, y la insistencia de Romina no llegaba a convencerme. Sí me atraían algunas cosas. Eso de los escraches, por ejemplo, que para mí eran una forma de revancha o de justicia por mano propia, algo muy de mi interés pero que por cobardía, o idiotez, o inteligencia, nunca concretaba. A veces hasta pensaba en pedirle a Lela los papeles del auto —le podía decir que había que hacer un trámite, inventarle un nuevo impuesto para autos de más de veinte años, algo así—, venderlo, comprar un Falcon y salir con mis amigos a secuestrar militares (17).

Al poco tiempo, se entera de que su novia Romina ha quedado embarazada, pero la relación empieza a tambalear y deciden terminar; entonces Romina programa hacerse un aborto, hecho que queda en la incertidumbre para el narrador. Todas las personas o ámbitos queridos o deseados por el narrador nunca pueden ser reconocidos en el momento presente en que las cosas ocurren, sólo se reconocen cuando ese objeto o persona se ha perdido. Así, muere Lela y el protagonista decide retomar la búsqueda de su posible hermano nacido en la ESMA y averiguar algo más de su madre. Además, vende el departamento en Núñez y se muda a la casa de sus abuelos en Moreno donde pasó su infancia; aunque ya no le pertenecía, estaba abandonada y comienza a arreglarla, a la vez que continúa con el oficio de repostería, trabajo que hacía con su abuela. En el lapso en que se enfría la relación con

Romina, comienza a frecuentar travestis hasta que se enamora de Maira, quien termina enojándose pese a los planes de vivir juntos y felices que tiene el protagonista. Así, las búsquedas empiezan a superponerse: la de su hermano, la de Maira y la pregunta por el hijo que podría haber nacido. En todos los casos, el pasado se proyecta sobre el futuro y el protagonista que sigue el derrotero de tantas búsquedas frenéticas es incapaz de reconocer sus reales posibilidades de actuar en el presente. En esta novela donde está roto todo principio de causalidad lineal, los tiempos están alterados y se concatenan de modo azaroso y asociativo, como ocurre con los sueños o la memoria involuntaria:

A veces, ya en casa, me preguntaba si seguir a Maira no era una forma de evitar las averiguaciones sobre mi hermano. ¿Qué era primero, salvar el amor o el pasado? El amor era el futuro. El presente y el futuro. ¿Y el pasado? También, presente y futuro; pero la intensidad del pasado en el presente —y ni hablar en el futuro— era pequeña en comparación con la intensidad del amor. Y en todo caso: por qué no pensar sólo en dos términos, pasado y futuro, y olvidarse del presente, que casi siempre era malo. En ese caso, no había dudas: futuro, Maira, amor infinito, libertad, sociedad nueva, nuevo mundo (47-8).

El protagonista trata de recuperar la casa de su niñez en Moreno, pero no lo logra, sin embargo restaura esa casa a modo de recuperación de retazos de su historia. Luego, restaura una segunda casa, la de su amante Maira, una travesti que remeda —en el modo en que su casa es arrasada y en la forma en que desaparece— la desaparición original de su madre. El modo de mantener viva la esperanza de encontrar a Maira es restaurar su departamento. En las ficciones de los hijos de desaparecidos, las casas, esos lugares de la memoria, adquieren gran significación: son la prolongación del ser querido desaparecido que, por una operación de contigüidad, se tornan lugares a recuperar y restaurar. Recordemos en *La casa de los*

conejos cómo la visita de la narradora a la casa junto a Chicha Mariani —una casa que luego se destinó a Museo de la Memoria— desencadena los recuerdos y motiva la escritura de la novela. Pero en esta novela vertiginosa el intento de restaurar algún lugar de la memoria también resulta fallido, el protagonista no puede afincarse ni detenerse en ningún lugar físico ni sostener demasiado tiempo ningún rol.

Con respecto al personaje Maira, el protagonista dispara todo tipo de conjeturas y sospechas: como en una de sus persecuciones la ve entrar a una comisaría —seguramente a pagar su tributo para poder ejercer la prostitución—, supone que forma parte de una banda de policías antihomosexuales, que Maira opera como doble agente y podría entregar personas bisexuales u homosexuales como el narrador. Luego la ve en una manifestación de HIJOS y se entera de que Maira busca a una hermana melliza desaparecida, y corrobora algo contrario a lo que creía: Maira forma parte de un sector clandestino de HIJOS que se dedica a perseguir y asesinar a exrepretores que todavía están en actividad. Finalmente, Maira desaparece misteriosamente y en esa desaparición vuelve el recuerdo de la desaparición de sus padres. Por último, el protagonista llega a alucinar que Maira podría ser su hermano desaparecido. Sobre el final de la primera parte de la novela, el protagonista termina expulsado de su casa en Moreno y también del departamento de Maira; vive algunos días en la calle, hasta que conoce a otro joven, Mariano, que conoce a su vez a una amiga de Romina —ambas se habrían ido a Bariloche con sus respectivos bebés— y se ilusiona de poder encontrar al supuesto hijo suyo que podría haber nacido, ya que hay algunos indicios de que Romina no se habría hecho el aborto, aunque finalmente esta ilusión se desmiente.

La segunda parte de la novela transcurre en Bariloche; como Mariano es estudiante de arquitectura y además le gusta construir casas trabajando también como albañil, el

narrador se suma a un plan de trabajar en la construcción de un hotel en la zona de Bariloche. Conocen al dueño del emprendimiento, el Alemán, y a su capataz, Rubén, los jóvenes quedan atrapados en una situación de opresión en la que trabajan mucho, casi a cambio de nada; luego la peripecia prosigue de manera delirante: Mariano se enamora de la nuera de Rubén, que está sola porque el hijo de Rubén la abandonó, y se van de la ciudad. El Alemán se revela como un ser oscuro y perverso, que por las noches comete todo tipo de abusos aberrantes contra travestis y encarna todos los fantasmas que se han ido agolpando en la existencia del narrador:

El Alemán era de esos ingenieros a los que les gusta intimidar a los que están bajo su supervisión. Lo de contar sus encuentros con travestis tenía que ver claramente con eso, porque todos sabíamos que el tipo tenía familia, obligaciones, y hablar de sus aventuras nocturnas y de las cosas que era capaz de hacer mostraba que no era sólo el buen padre y esposo, el jefe responsable, sino también un hombre salvaje, cruel, impredecible; o sea, lo bastante despiadado como para irradiar —así lo decía Mariano: “ese tipo irradia”— respeto a todos sus subordinados (114-5).

[...]

Buscar a mi hijo era buscar mi lugar de padre. Vengar a Maira era hacer justicia también con su padre —y si éramos hermanos, con el mío— y ser, en cierta forma, su hermano mayor, que también es ser como una especie de padre. Tres padres en uno. Mucha responsabilidad, pensé, pero el plan de venganza estaba claro: buscar al Alemán y matarlo, gente como él había matado a Maira, gente como él era la peste social, el infierno alrededor, cada uno de los enviados del mal que Maira había perseguido en su vida de matapolicias. Ocupar el lugar de Maira, culminar su tarea exterminando al último eslabón de la maldita cadena apestosa (128).

Y en el encadenamiento vertiginoso de situaciones donde el narrador conoce a otra travesti que será la compañera que lo alienta en su plan de venganza, aparece el único *flashback* de la novela para reponer la siniestra historia del padre del narrador:

Papá había llegado a la política, como muchos jóvenes de aquellos años, por amigos que militaban y por ese impulso de la juventud de siempre querer hacer algo diferente, nuevo. Pero cuando cayó preso por primera vez todo se le complicó. Estaba con mamá en un grupo que después de la muerte de Perón había quedado mal parado y terminó, ya en libertad, por ceder a los temores maternos y dedicarse a entregar compañeros. Te van a traicionar, m'hijito, decía mi abuelo que decía mi abuela, te van a traicionar, y entonces empezó él a traicionar a los que tenía más cerca, incluida mamá (136).

[...]

De boca de su tío Mario, hermano de su padre, conoce la historia de su padre como doble agente:

... se metió en la Fuerza Aérea. Le dijeron que iba a ser duro, pero igual entró porque de última, si no le gustaba, no perdía nada: le computaban su paso por la fuerza como colimba completada y listo, que fue lo que pasó. A los dos años se cansó —él era así, se cansaba de nada— y ya estaba por irse cuando conoció a unos que iban a hacerle un atentado a un Brigadier y terminó trabajando para ellos. Así empezó. Y se ve que cuando lo descubrieron en vez de matarlo lo pusieron a trabajar para ellos. Vos ya habías nacido y a él siempre le gustó eso de las intrigas, por cómo era mi vieja con él, ¿viste?, así que entregó a todos los de su grupo, uno por uno, de a poco, y a tu vieja, obvio, y después fue al cuartel y dijo ya está. Pero es como te digo, nunca más lo vimos. Se ve que al final lo hicieron cagar igual, ya no les servía. Y yo no sé si era que lo de las intrigas le gustaba o era que no le quedaba otra. Capaz que las dos cosas (137).

Sobre el final, ocurre algo nuevamente inesperado en términos de los avatares que se suceden pero que responde de algún modo a la lógica de la novela: lo ominoso y una promesa de bienestar poco realista se suceden sin anularse. El Alemán trata muy bien al protagonista, al punto tal que aunque lo tiene recluido en una cabaña —a causa de un tobillo dañado éste tampoco puede escapar, sólo camina con muletas—, al cuidado de Amalia quien se encarga de los quehaceres domésticos, pero además es una fiel guardiana; comienza a darse una especie de historia de amor entre ellos; hasta que un día el Alemán descarga toda su violencia sobre el protagonista a quien en los días siguientes cuida y vuelve a curar. Se da una relación perversa y de encierro, en algunos puntos similar a la que pudo haber sufrido la madre desaparecida. En una escapada, el protagonista descubre en el tráiler del Alemán fotos de travestis asesinadas y se pregunta si ése será su próximo destino:

Para él era fácil convertirme en una de sus fotos. Por otra parte: ¿de cuándo eran?, ¿desde cuándo este tipo se dedicaba a torturar, matar y hacer desaparecer a travestis?, ¿siempre habían sido travestis? Titular: “Torturador prófugo de la dictadura secuestraba y asesinaba travestis en Bariloche” (172).

A la vez comprueba que el Alemán mantuvo un vínculo con Maira, quien lo abandonó. Todas las sospechas se ciernen nuevamente sobre el Alemán e interiormente el protagonista recupera el plan de la venganza, aunque luego decide no llevarlo a cabo, porque cuando expone ante el Alemán todas sus dudas y le confiesa su historia de amor con Maira, éste decide sumarse a la búsqueda para imaginariamente poder vivir los tres en un vínculo tan perverso como incestuoso, ya que existe la sospecha de que Maira fuera su hermano

desaparecido e imaginariamente el Alemán se coloca en el rol de padre de ambos. Hacia el final también desisten de la búsqueda de Maira, pero el protagonista accede a operarse para tener pechos, igual que Maira, en un nuevo enroque a través del cual el protagonista va pasando por situaciones similares a las de sus seres queridos desaparecidos. El relato termina con una imagen de cierta calma, lo cual torna más inquietante un texto que alimenta interpretaciones contradictorias a la vez que todo se desarrolla en un ambiente denso, que produce asfixia por hacerse imposible detener la vorágine, realizar una distinción clara del curso de las acciones y comprender los roles de los personajes, que son múltiples, superpuestos y se van cargando de los sentidos irradiados por los personajes desaparecidos.

En síntesis, lo más inquietante en cuanto a la transformación ficcional de la situación autobiográfica de ser hijo de desaparecidos, se da en el modo de reelaborar la reclusión y desaparición de los padres en una búsqueda y transformación constantes, tanto de las personas amadas como de la propia identidad del protagonista, quien devenido en travesti, vive también la persecución y reclusión por parte de esa figura paternal que representa tanto al hombre amado como al captor, quizás una manera de representar a ese padre doble agente, que en lugar de cuidar a la madre, la entrega.

El “yo soy otro” de la autobiografía adquiere dimensión fractal en la novela, puesto que la incertidumbre sobre el padre desaparecido, sobre el que pesa la sospecha de haber entregado a la madre, quien podría haber estado embarazada y haber parido otro hijo en la ESMA, que pudo ser apropiado; encarna, tal como hemos visto, una búsqueda frenética sobre la verdad en la historia sobre el padre y también sobre el supuesto hermano. Cuando decimos “encarna” implica que a muchos niveles el protagonista va ocupando las situaciones y roles por las que pasaron sus padres e incluso transforma su propio cuerpo y

orientación sexual. Esta búsqueda incierta desencadena en la novela una acción frenética de reparación y pérdida constantes.

¿Qué es lo que distingue a las novelas cuya enunciación ficcional o punto de vista es el de los hijos? En las diversas y muy variadas formas de conformar este particular punto de vista o voz ficcional predomina sobre todo la pregunta, la búsqueda, la incertidumbre de un discurso que por momentos rodea ese particular encuentro con lo Real que implica el horror de saber y recorrer lo que ocurrió con los padres. De distintas maneras, estas novelas realizan una búsqueda identitaria propia ante esa falta trágica que coloca a estos personajes en un arco que va de la posición de Edipo indagando un espejo vacío y del cual sin embargo es imposible sustraerse, hasta colocarse en la posición de Antígona, que encarna la lucha ética por excelencia al llevar la pregunta al ágora, reconstruir la historia y exigir una política de los restos. Hay dos características importantes que Terry Eagleton señala en un libro de 2009 titulado: *Los extranjeros. Por una ética de la solidaridad*, donde realiza un recorrido a través de diversos textos literarios por los tres registros lacanianos: lo imaginario, lo simbólico y lo real. Tomo de ese libro dos características que de algún modo nos permiten recorrer estas novelas, a partir de la indagación ética basada en el encuentro con el registro con lo Real. La primera de esas características entiende el encuentro con lo Real como un terror sagrado, es el lugar en el que quedamos a merced de la pulsión de muerte, pero también desde esa instancia podemos ser liberados de la muerte. *El encuentro con lo Real implica la posibilidad tanto de inaugurar un nuevo estilo de ser que rompe con el pasado opresivo, como la de causar terribles estragos en el presente.* En efecto, algunas de las novelas harán foco en el pasaje más lúgubre en donde todos los fantasmas y formas de la muerte se hacen presentes casi sin posibilidad de liberación alguna. En otras, ese pasaje se combina con la posibilidad de enunciar una nueva forma de encarnar la vida,

luego de haber cumplido el deseo de denuncia y de justicia, que según Derrida es la única virtud que no se puede deconstruir. La segunda característica de la ética de lo Real destacable para este recorrido es que *convoca las cuestiones referidas a la carne y la sangre combinando lo íntimo y lo universal*: la carne y la sangre son el grado cero de la humanidad, monstruosas en su anonimato y el medio para nuestro contacto más querido. En esto se diferencia de los significantes desencarnados de lo simbólico como la ley y las instituciones (el orden simbólico exige sacrificar la especificidad personal en pos de los fines impersonales de justicia, igualdad y universalidad) y también se distingue del modo tribal y muy encerrado en el egoísmo del grupo, propio del registro imaginario. En todas estas novelas, el vínculo filial coloca en el centro los lazos de sangre, pero el vínculo íntimo toca a la vez lo universal: el derecho al ritual del duelo, a que se conozca el lugar donde están sepultados los restos, como diría Gusmán en relación con el derecho a la muerte escrita (2005).

Por último, la articulación estética de los tiempos más novedosa y trabajada ficcionalmente es la de *Los topos* de Félix Bruzzone. De algún modo, la novela implosiona o deconstruye a fuerza de profundizar y revertir (travestir) la lógica y los lugares comunes de la memoria. Como hemos visto, cuando superpone la búsqueda de su hermano que representa el pasado con la búsqueda de Maira produce la primera alteración, puesto que yuxtapone el pasado, el tiempo del recuerdo, con el futuro, el tiempo de la imaginación. Para las poéticas clásicas, basadas en Platón, la imaginación es enemiga del recuerdo, porque éste debía fidelidad a los hechos del pasado y por nada del mundo debía confundirse con el carácter ficcional de la imaginación. En esta novela las pesadillas, los sueños, los delirios e hipótesis imaginativas son tan Reales (con mayúscula y minúscula) como la desaparición de los padres del protagonista. Es más, ese crimen de Estado que violenta

todas las leyes contractuales del Estado moderno inaugura la falta del orden simbólico en su carácter regulador. El orden simbólico es el lugar del lenguaje y de la ley, de lo que interrumpe y ordena el vínculo imaginario; entonces, esta falta originaria de lo simbólico desencadena la fuerza a la vez horrorosa y utópica de lo Real que hace estallar la imaginación en un frenesí que encabalga lo ominoso y lo sublime, en un desplazamiento continuo que lleva a que el protagonista se transforme y experimente el lugar por el que pasaron todas las personas amadas o deseadas. Así, en todas las búsquedas, el protagonista interroga el lugar del padre ligado a esta falta de lo simbólico. El protagonista llega a pensar que su amante travesti llamada Maira podría llegar a ser su hermano desaparecido y nacido en cautiverio, configurando una relación potencialmente incestuosa y sin límites. Vale la pena volver a citar este pasaje que puede servir de base a esta interpretación: “Buscar a mi hijo era buscar el lugar de padre. Vengar a Maira era hacer justicia también con su padre —y si éramos hermanos, con el mío— y ser, en cierta forma, su hermano mayor que también es ser una especie de padre. Tres padres en uno” (128).

Lo familiar y lo siniestro conviven en esta alteración temporal y simbólica deja exhibir las dos facetas de lo Real —la horrorosa y la liberadora— coexistiendo ambigua e indecidiblemente. En las otras novelas que mantienen cierto orden y legalidad narrativa y temporal, hay sólo algunas pequeñas muestras de lo siniestro que regresa: los hijos de desaparecidos son los únicos desaparecidos vivos, como rezan desde siempre los alegatos de las Abuelas; esa pervivencia de los efectos del terrorismo de Estado en el presente se nota en las muestras del uso clandestino de ciertos nombres: desde los apodos de lucha de los militantes, hasta los apodos de los represores, la opacidad de nunca saber con quién se habla ni si se puede revelar la identidad atraviesa todas las novelas: hay allí una incertidumbre respecto de lo simbólico que en *Los topos* está exacerbada, estallada. Para

entender el tipo de liberación de las sujeciones y reglas del discurso políticamente correcto que particularmente esta novela ensaya, cabe remitirse a una frase de Germán García: “la verdad tiene estructura de ficción, pero no viceversa, porque la ficción busca algo de lo Real”¹⁹.

Elsa Drucaroff (2011) explora la tendencia filicida que hay en muchas de las ficciones de los autores de postdictadura y considera a *Los topos* como emblemática en este sentido:

En esta desrealización de toda ontología, en esta exacerbación de la sospecha, en este convivir únicamente con fantasmas, la novela dobla la apuesta: hay un hombre poderoso de quien se murmura que tortura y asesina travestis; quizás es el padre perdido del narrador. Y ese psicópata se transforma, al final en objeto de amor, puerto de llegada para el narrador: el hombre lo ha capturado, torturado y mutilado como tal vez fue capturado, torturado y mutilado su hermano apropiado (como con certeza fueron capturados y torturados sus padres, o solamente la madre; y también los padres del autor empírico Félix Bruzzone). El padre psicópata y fantasmagórico secuestra al narrador y lo daña, lo acaricia, lo penetra, lo fascina, lo enamora, lo victimiza con el síndrome de Estocolmo, lo esclaviza y se deja amar por él con un amor incontrolable.

Hundido en un pozo, muerto en vida, el hijo filicidado termina de narrar su historia que se vuelve horrorosamente circular: como sus padres, él es un torturado desaparecido. *Los topos* condensa toda la narrativa de postdictadura como un aleph en carne viva y comprueba con la precisión de la idea de otro hijo de desaparecidos, el cineasta Nicolás Prividera, quien

¹⁹ García, Germán. Ponencia presentada en la mesa redonda “Los setenta en la representación” en las *Jornadas de Ficción y Memoria Histórica* en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 16/08/2008.

sostiene que estos hijos no son diferentes al resto de su generación sino apenas la hipertrofia de los traumas que atraviesan a todos (377-8).

5.5. La ficcionalización de los “géneros del yo” en la blognovela

Con *Diario de una Princesa Montonera —110% Verdad—* (2012) de Mariana Eva Pérez asistimos a la ficcionalización de diversos géneros del yo como el diario íntimo, pasajes autobiográficos, el correo electrónico, el blog, las confesiones —notas y reflexiones críticas en clave personal sobre la militancia, la memoria y la literatura—; todos esos géneros tamizados por la autoficción y la blognovela, que terminan dando como resultado una novela impresa²⁰.

²⁰ La película *Los rubios* (2003) de Albertina Carri ha sido pionera en abrir camino a una enunciación propia de los hijos tanto para el cine como para la literatura. Al igual que *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Eva Pérez, es un film cuyo género es inclasificable, ya que combina elementos documentales y ficcionales. Si la categoría de autoficción pudiera extenderse al cine, sería pertinente para pensar este film, ya que el papel de Albertina Carri lo desempeña la actriz Analía Couceyro y este rol actoral se ficcionaliza como una decisión estética. La película no es lineal, va encadenando escenas y situaciones ligadas a la reconstrucción de la desaparición de los padres de Albertina Carri. Es importante en el film el modo en que cada información se busca o se recibe, se representa la memoria como transmisión. Por ejemplo, la semblanza de cómo era cada uno de los padres es recibida por los compañeros de militancia, algunas personalidades célebres como Alcira Argumedo y Lila Pastoriza aparecen en una pantalla desplazadas fuera del centro de la escena. Esto ha sido muy cuestionado en algunas críticas de la película, porque no se hace un relato heroico de la militancia de los padres. Otro pasaje que ha dado lugar a intensos debates ha sido la narración del secuestro de los padres realizado con muñequitos *Playmobil*, en nuestra opinión se trata de un acierto estético porque se narra con lenguaje visual desde el punto de vista infantil con la técnica *stop motion*, similar a las tiras infantiles protagonizadas con muñecos. Otro pasaje muy impresionante es cuando van al barrio donde de pequeños vivieron con sus padres clandestinamente, y una vecina les cuenta cómo los delató sin inmutarse y sin ninguna autocrítica. Se trataba de un barrio humilde del Conurbano y la vecina delatora los identifica como “los rubios”, pese a que ningún miembro de la familia era rubio, en el barrio los estigmatizan así porque a la noche todos escuchaban el ruido de la máquina de escribir tipeando comunicados clandestinos. La escritura era una práctica definitivamente ajena para los sectores populares y la estrategia para interpelarlos que tenían los militantes resultó ingenua y fallida, porque terminaron cercándose a sí mismos.

Este juego con las diversas escrituras del yo —que a la vez navegan por los medios virtuales antes de llegar a la novela en papel— le otorgan al texto una distancia metaficcional que le permite ironizar sobre los códigos, usos y costumbres de la militancia en HIJOS y también sobre las exigencias veritativas del testimonio. La novela está construida a partir de un collage compuesto por diversos tipos de textos que provienen de soportes diferentes como la reproducción de correos electrónicos, entradas de blogs, las clásicas fotografías familiares que aquí aparecen intervenidas y trabajadas con diversos efectos hechos con programas de edición. En muchos sentidos, se trata de un texto que presenta diversas capas geológicas en cuanto a los géneros, a los tipos de texto y también en relación con las máscaras del yo personaje multiplicado —vía autoficción— en diversas facetas como la hija de desaparecidos, la militante, la tesista de doctorado y la que se juega articulando todos los hilos: la escritora.

5.5.1. La blognovela como forma de la novela

A simple vista, *Diario de una Princesa Montonera* es una novela que no está estructurada por capítulos, sino por títulos que organizan fragmentos de una historia a la manera de las

Hay una experiencia lateral rescatada, que es la de los hijos, que no estaban destinados a ser protagonistas pero cargan con la herencia de la ausencia y el mandato heroico. En un momento, la protagonista dice lo siguiente, como si glosara el fundamento de *Los prisioneros de la torre* de Elsa Drucaroff:

“Vivo en un país lleno de fisuras, lo que fue el centro clandestino donde mis padres permanecieron secuestrados hoy es una comisaría. La generación de mis padres, los que sobrevivieron a una época terrible, reclaman ser protagonistas de una historia que no les pertenece. Los que vinieron después como Paula L. o mis hermanas, quedaron en el medio, heridos, construyendo sus vidas desde imágenes insoportables.” (1.09’ /1.10’)

Para seguir el debate polémico sobre este film, véase: Aguilar, Gonzalo. “*Los rubios: duelo, frivolidad y melancolía*”. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2010. 175-191.

entradas de la blognovela, entre otros géneros digitales como los correos electrónicos, fotologs y diversos textos integrados que adquieren coherencia en ese formato blog. Por eso, conviene en primer lugar indagar algunas conceptualizaciones de la blognovela, para luego reflexionar acerca de los sentidos de esa forma literaria que funciona como principio constructivo de la novela.

Lo primero que se puede decir del término blognovela es que intenta dar cuenta de la combinación de un género literario (novela) y el medio por el cual nos es dado (blog), en el cual se inscribe. Una novela, escrita en un blog. La primera pregunta que surge es: ¿qué diferencias hay entre una novela y una blognovela? Las hay, muchas y variadas. En primer lugar, es insoslayable considerar que una de las diferencias tendrá que ver con el formato (papel y digital). Ambos modos de lectura producen diferentes reacciones en la recepción. Seguramente el cambio de formato, producirá a la vez otros cambios en el sentido, en la manera de provocar sentidos del texto de ficción. Chartier se refiere a estas diferencias, retomando la idea de McKenzie acerca de que la “forma tiene efectos sobre el sentido”, es decir que el texto electrónico es diferente del de papel, por su modalidad de producción y de transmisión. El autor del texto electrónico sigue una lógica distinta a cuando escribe para una novela en papel: es una lógica más secuencial y relacional que lineal y deductiva (Chartier, 2001).

A grandes rasgos, podríamos decir que, en primera instancia, cambian las condiciones de producción, de transmisión y de recepción. El autor de una novela tradicional escribe para un lector que está muy lejos de su horizonte al momento de la escritura. El autor de una blognovela, escribe para muchos lectores que se corporizarán en la superficie del blog a través de los comentarios a cada post y con los que tendrá intercambios todos los días. El autor de novela no tiene a sus lectores esperando

diariamente su texto, el autor de blognovela sabe que es casi insostenible que no escriba todos los días. En este sentido, la blognovela se parece más a un folletín por entregas, que a la novela tradicional.

Para definir qué es una blognovela, Hernán Casciari, la diferencia, en primera instancia, de todas las formas que de alguna manera, se le parecen y no lo son:

No me interesan ni la obra literaria en *.pdf*, ni los libros electrónicos, ni la literatura no lineal que nadie lee, ni los weblogs donde se publica, en trozos, una historia que ha sido escrita previamente en papel. Todo esto es válido y existe, pero no hablaré de ello porque son proyectos literarios que se nos presentan “en diferido”, y a mí lo que me interesa de la fusión entre literatura y tecnología es la concepción de una obra en directo, leída y escrita en tiempo real, a la que he llamado blognovela (2006).

Hay una temporalidad distinta en el modo compositivo de la blognovela y una devolución de la lectura mucho más sincrónica que lo que ocurre con el texto impreso, a su vez hay una obra que va haciéndose a medida que se suceden las entradas de los blogs y los comentarios. Cabe preguntarse qué pasa cuando una blognovela vuelve a reescribirse y editarse para convertirse nuevamente en una novela que circulará impresa, donde se vuelve a la temporalidad diferida y mediata del soporte papel. En este punto es donde la blognovela se vuelve un procedimiento literario compositivo que preserva las huellas del ida y vuelta más flexible y dialogado y una forma de estructuración en entradas, que recuperan algo de la simultaneidad de las lexias en los hipertextos y no de la linealidad de los capítulos que se numeran secuencialmente.

A poco del comienzo de la novela, en la cuarta entrada aparece la novedad de la creación del blog temático, cuyo título coincide con el de la novela:

Blog temático

Tengo blog nuevo: Diario de una Princesa Montonera. El temita éste de los desaparecidos *et tout ça* viajó de polizón en las crónicas europeas, me boicoteó el plan de escribir sobre la escritura y hasta logró colarse entre los dichos de mi abuelo, al que no le gusta hablar de esto. Me cansé de luchar: hay cosas que quieren ser contadas, como mis escalofrantes entrevistas con el penitenciario Fragote o el almuerzo con Mirtha Legrand. El deber testimonial me llama. Primo Levi, ¡allá vamos! (12)

El tema de ineludible carácter testimonial y autobiográfico se le impone a la narradora, autora y personaje, de manera que se tematizan las opciones de cómo escribir acerca de un tema que la excede y a la vez la implica. La combinación entre blognovela y autoficción será una respuesta posible.

En otros momentos del texto aparece la escritura del blog como parte de las actividades ligadas a la militancia y que luego se convierten en episodios que aparecen desarrollados en la novela: el hecho de contar que se escribe el blog que luego se rescribe como novela es parte de uno de los juegos de la puesta en abismo como autoficción especular. Con lo cual se demuestra que una escritura ligada al problema de la identidad no necesariamente es “directa”, sino que puede tener diversas capas de complejidad.

5.5.2. Estrategias autoficcionales

Vincent Colonna (2004) advierte que la autoficción no constituye un género sino una nebulosa de prácticas emparentadas a través de un montaje textual que mezcla signos de escritura imaginaria con relatos del yo. Historiza el origen del término, y considera que fue

inventado por Serge Doubrovsky ya que aparece por primera vez en la contratapa de *Fils* (Galilée, 1977) para aclarar el género de este libro de tipo autobiográfico²¹.

Colonna sostiene que la autoficción se parece a una nebulosa, ya que es una masa informe de diálogos, satíricos o didácticos, de comedias y de dramas, de *nouvelles* y cuentos fantásticos, de novelas, de catedrales narrativas, de ensayos novelados, de autografías ficticias, de puestas en abismo, de autorretratos imaginarios, de relatos de sueños, de ensueños místicos, de elegías, de odas, de epigramas, de himnos, de fantasmas íntimos. No obstante, demuestra que no se trata solamente de un género de nuestra época posmoderna presa de cierto culto individual y narcisista, sino que tiene raíces culturales muy antiguas en épocas donde no existía la concepción de sujeto que se entroniza a partir de la Modernidad²².

²¹ Según Dominique Viarta, en “Serge Doubrovsky se perfila la autoficción como *“relato cuyas características corresponden a las de la autobiografía, pero que proclama su identidad con la novela al reconocer que integra hechos tomados prestados a la realidad con elementos ficticios”*. Si bien las novelas de Serge Doubrovsky pueden ser consideradas como aquellas que dieron nombre a este tipo de narrativa, la autoficción emerge ya desde el “Nouveau Roman” e incluso desde los relatos y novelas escritos inmediatamente al fin de la II Guerra Mundial. Para una aproximación a “la autoficción” recomendamos *Fils* de Serge Doubrovsky, *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, *Les Particules elementaires* de Michel Houellebecq, así como algunas de las novelas de los autores del “Nouveau Roman”, entre otros.”

²² Colonna argumenta de esta manera: “Que en nuestra época esta tendencia sea aprovechada por pequeños escritores narcisistas, o reinscrita en una moda sin precedente de escritos egocéntricos es bien comprensible: esta fuerza discursiva es un instrumento ideal para el individualismo subjetivo que nos domina. En ella esta fuerza no responde a ninguna necesidad histórica y a ninguna presión cultural contemporánea. El ejemplo de Luciano de Samosata permite ver que la autoficción biográfica está desligada de la interioridad y es ir muy rápido al condenarla como un fenómeno social desnudo de valor artístico propio de la subjetividad burguesa. Esto hace que se relativicen algunos análisis como los que hacen de la autoficción una empresa ligada al acontecimiento del psicoanálisis y de un género posmoderno específico del siglo XX (Serge Dubrovsky) o todavía una modelización menor del pacto autobiográfico (Phillipe Lejeune). Existe una razón filosófica para la aparición de la autoficción, el movimiento de la segunda sofística; y también una razón cultural, la efervescencia creadora propia del siglo I y II de nuestra era”.

Para llegar a una definición abarcadora de autoficción alude a todos los complejos entramados literarios donde un escritor toma un rol bajo su nombre propio (o un derivado indiscutible) en una historia que presenta las características de la ficción, ya sea con un contenido irreal, por una conformación convencional (novela, comedia) o por un contrato con el lector. Así, no hay una forma de autoficción, sino muchas como existen numerosos mecanismos para convertir una persona histórica en personaje ficticio. El solo rasgo que dibuja la frontera del dominio de esta gran forma de autofabulación es la metamorfosis del autor que es múltiple. Para ejemplificar, en esta novela, la autora aparece también como personaje y narradora, pero mencionada de diversas maneras, como si distintos avatares (para seguir la metáfora de los mundos virtuales) multiplicaran las diversas facetas de la protagonista. Suele aparecer la primera persona en el texto como en la entrada inaugural de la novela titulada “Saludo”: “Desde mi terraza en Almagro, tierra liberada, en puntas de pie entre dos macetas, agito mi mano lánguida hacia los balcones de los contrafrentes y te saludo, oh pueblo montonero” (9). Cuando reproduce diálogos se nombra a sí misma como el personaje que construye y da título a la novela, por ejemplo, cuando cuenta de pequeña el diálogo desafortunado con un sacerdote que la confiesa:

CURA: ¿Desobedecés a tus papás?

PRINCESITA MONTONERA: No tengo a mis papás. Están desaparecidos.

Me despachó con un Padrenuestro y un Avemaría. Nunca más tuve ganas de ir a misa. (16)

En otros momentos aparecen otros roles o facetas del yo, como cuando se distancia críticamente de la actividad militante que totaliza la vida de las personas y se caracteriza a sí misma o a otras como “militonta”: en uno de los juicios realizados a los responsables de la ESMA en el edificio de Comodoro Py describe a algunos de los asistentes:

Hay otros sobrevivientes esperando para entrar, algunos hijis con los que no tengo onda, el ciudadano interesado que finalmente eligió sentarse con los buenos, la hija de una Madre de Plaza de Mayo que se llama igual que la madre fallecida y usa su pañuelo, y una mujer que habla mucho, con voz muy fuerte, y que parece ser una militanta full time de todo, los derechos humanos, los chicos de las villas y los perros abandonados (37).

Como señala Colonna, la autoficción tiene siempre algo de especular: una vez puesto en circulación el nombre, en las páginas de un libro en que está ya su firma, el escritor provoca un fenómeno de redoblamiento, un reflejo del libro sobre sí o una muestra del acto creativo que lo hizo nacer. (...) La ficción literaria se muestra entonces no como el lugar de una ilusión (un viejo reproche) sino como un laboratorio en que sus mecanismos son desmontados y presentados al examen del lector. (72)

5.5.3. Los focos de la (auto) crítica

El primero de los temas criticados ya desde el título es la demanda que los discursos de la verdad proyectan sobre todo hijo de desaparecido que tome la palabra, de ahí que esté implicado el testimonio. En el irónico título se asume la crítica a la demanda de testimonio y al exceso ficcional que implica la novela. De esta manera, la literatura se convierte en la arena de experimentación de nuevas formas de subjetividad (Arfuch, 2002). El texto mantiene la estructura hipertextual y aditiva del blog, incluyendo fotos, dibujos y reproduciendo mensajes del mails; pero en lugar de las entradas por fecha, hay una condensación por títulos irónicos o críticos en su mayoría: “Feliz día del padre” (para saludar a los padres apropiadores), “Me debo a mi público: Almorzando con Mirtha Legrand” (para contar el almuerzo en el que la invitaron en ocasión de que Néstor Kirchner

ordenara bajar los cuadros de los presidentes de facto). Con marcas y montajes sucesivos de los nuevos géneros de internet, lo más interesante es que la novela y el diario se oponen contrapuntísticamente a algunas de las características clásicas exigidas al testimonio: además del mandato de verdad, aparece la demanda de hechos truculentos y ominosos que es satirizada de esta manera: “En Almagro es verano y hay mosquitos —y si esto fuera un testimonio también habría cucarachas, pero es ficción” (9), paradójicamente la ficción, en su falta de condicionamientos, aparece como más exacta que el testimonio.

El diario íntimo ofrece la posibilidad de presentar una subjetividad múltiple y desplegada, a veces contradictoria, desde donde criticar los clisés impuestos por la militancia y la memoria políticamente correcta, para rescatar los rastros más singulares que se pierden en el testimonio judicial y público. La lucha entre la intimidad que gana terreno y se impone a la memoria cristalizada puede observarse en las dos tipografías contrapuestas en la reproducción de este mail:

de: princesa montonera

para: vecinos de almagro

fecha: 5 de febrero

asunto: baldosa

Hola, Viviana. ¿Qué tal? *(Yo mal. Para chequear la dirección de Gurruchaga tuve que buscar la carpeta amarilla que dice en el lomo: Patricia y José –militancia y desaparición. Te imaginarás los fantasmas que salieron disparados de entre sus páginas. Lo bueno de tener todo tan clasificado es que una nunca se encuentra con estas cosas sin querer, por ejemplo buscando una foto de la primaria, de pronto, páfate, un hábeas corpus rechazado).*

La dirección de la última casa donde viví con mis viejos, y de donde nos secuestraron a mi mamá y a mí *(porque a mí también me llevaron en un Taunus sin chapa, no sé si sabías, hasta hace poco no me hacía cargo, pero sí. No se estila ponerlo en la baldosa, ¿no? Algo*

como: "De aquí también se llevaron a la hija de quince meses, horas más tarde la dejaron con la familia paterna, pero igual la secuestraron y la tuvieron en algún lado todas esas horas". Esa baldosa habría que ponerla en la vereda del Castillo de Almagro, para que sea la propia Princesa Montonera quien ejercite la memoria como un músculo todos los días, para que se recuerde y reconozca ex detenida y sobreviviente, categorías a las que siempre se creyó ajena, la muy negadora), es Gurruchaga 2259 3° 20." (32)

Ese paréntesis excesivo muestra lo literario como contrapunto y continuidad del testimonio, porque al mismo tiempo el texto da cuenta de las contradicciones y de las acciones militantes de la narradora y protagonista incluso en acciones de DDHH a nivel internacional, pero mostrando los aspectos controvertidos de la militancia y las organizaciones, parodiando muchos de los rituales y el lenguaje, quitándole solemnidad y devolviéndole vitalidad, interrogantes y actualización al tema, al tiempo que recupera la marca singular que parece borrada en los rituales públicos de la memoria.

A partir de las sucesivas entradas se va componiendo la historia de la protagonista y también de otros hijos y otras militancias, en ningún caso la memoria es sólo individual, pero sí hay un rescate de la singularidad. La protagonista tiene a su madre y a su padre desaparecidos, se crió con su abuela paterna llamada Argentina que sobrevivió a su abuelo, también tiene trato con su abuela materna de ascendencia judía (de hecho, luego de no encontrar refugio en el catolicismo, decide que va a ser judía pero desconoce buena parte de los rituales de esa religión). Su madre llamada Patricia (Paty) da a luz en la ESMA a un hermano varón que es identificado en el año 2000 y empiezan a frecuentarse en el año 2004. La madre adoptiva llamada Dora ha sido cómplice de la apropiación y aunque ya purgó sus años de cárcel, el hermano recuperado la sigue reconociendo como su madre, se

llama Gustavo y no quiere aceptar el nombre que sus padres biológicos tenían destinado para él. No se hace cargo de la abuela Argentina, aunque ella le perdona todo y lo trata muy bien y le hace juicio para embargarle a la protagonista todas las reparaciones e indemnizaciones estatales. El conflicto con el hermano recuperado que no termina de asumir su identidad es una de las historias singulares para las cuales los discursos institucionalizados de los organismos de DDHH no alcanzan y ahí aparece la necesidad de convertir esos restos traumáticos imposibles de procesar en literatura:

Pero, ¿cómo contar que hubo una mujer que supo durante veintiún años que Gustavo había sido robado a su mamá asesinada y que un día, andá a saber si por remordimiento, venganza o qué, llama a las propias víctimas y hace una denuncia anónima? ¿Con qué nuevas palabras? ¿Cómo extraémela prosa institucional que se me hizo carne cuando escribía la propaganda que el Nene me pedía y no me dejaba firmar? ¿Podrá la joven princesa montonera torcer su destino de militonta y devenir Escritora? (46)

Así como se abordan los ribetes más graves, hay también graciosas ironías y parodias sobre los discursos oficiales y de los medios de comunicación: por ejemplo, dado que se crió con la abuela Argentina que miraba indefectiblemente todos los mediodías los almuerzos de Mirtha Legrand, a la protagonista le toca asistir a un almuerzo con la diva como representante de HIJOS el día en que Néstor Kirchner recupera la ESMA, acontecimiento que presenta irónicamente como uno de los sueños de su vida. Otro ejemplo similar se da con el presentador de chismes de espectáculos Camilo García que —a propósito de la muerte de Néstor Kirchner, acontecimiento que afectó mucho a los hijos de desaparecidos, incluso a los que tenían opiniones críticas hacia la política oficial— demuestra su dolor en

cámara y manifiesta que quiere convertirse en periodista de causas más serias, frente a esto el texto desarma todos los clisés de la siguiente forma:

(Se refiere a Camilo García mientras aparece en televisión) Lagrimea y muchas Figuras Prominentes de Nuestra Cultura presentes en el estudio se unen a su llanto. Albertina Carri lo mira con cara de culo. Yo lloro con él pero también me enojo, le hablo a la tele, le digo no, no Cami, vos no, vos habías zafado, ayer nomás entrevistabas a la familia Süller, no me hagas esto, no reconsideres nada ni dobles nada, eras nuestro hombre en Carlos Paz, hijos periodistas comprometidos hay a montones, vos eras nuestro hiji chintero, Cami, no aflojes, te necesitamos, hoy más que nunca, FUERZA CAMILO (195).

La muerte de Néstor Kirchner ocupa varias entradas de la blognovela, la protagonista reconoce que lo lloró como cuando murió su abuela Argentina, aunque también están los momentos de enojo y las críticas, aparecen el dolor y el reconocimiento. Estas complejidades son permitidas por esta escritura autoficcional e “íntimapública” como diría Ludmer, ya que desde el discurso político no se permiten las sutilezas ni las críticas. Del mismo modo están producidas las fotos que aparecen en el libro: nunca son las clásicas fotos testimoniales, sino que sobre esas fotos hay un agregado de sentido único y singular, como ese resto necesita convertirse en literatura, en las fotos se caricaturiza, se vuelve una suerte de *graffiti* que agrega sentidos.

En el mismo sentido coexisten las fotos familiares de los padres con relatos de sueños y de ficciones contrafácticas compensatorias, como el relato ficcional del final donde reaparecen los padres, habiendo burlado al poder militar, treinta y dos años después, con algunas marcas de envejecimiento, para casarse frente a su hija (204 y 205). Es como si este texto recuperara el valor testimonial de los sueños, las expectativas, los sentimientos

reprimidos y los deseos contrabandeados bajo los géneros que son admitidos para eso: el diario íntimo y la novela.

También está en lucha esa subjetividad múltiple que se debate entre ser militante/militonta, aspirar a escritora, tesista doctoral sobre el tema del terrorismo de Estado y las desapariciones, planteando a su vez las propias búsquedas, entre ellas, la del hermano apropiado, con el que no logra establecer un buen vínculo. Todas estas caras se superponen e intersectan todo el tiempo, entre parodias, guiños e ironías sobre el discurso de los medios masivos y los discursos oficiales. Hay un texto citado que logra mostrar el juego que plantea esta novela, no es un texto literario sino sociológico escrito por un hijo de desaparecido, pero que puede también representar el tipo de elaboración que logra hacer la literatura con el trauma:

“Este trabajo se enuncia desde un lugar singular: mis tripas. Pues hablo yo, no lo oculto: soy sociólogo y familiar de desaparecidos”. Así empieza el libro de Gabriel Gatti que están leyendo mis futuras compañeras de trabajo en Alemania. Vértigo: se puede escribir con un pie en la ciencia y el otro en la biografía, no perder rigor ni compromiso, y escribir lindo y decir Algo, incidir, más, cambiarle la vida al lector. Gabriel, a quien no conozco pero ya quiero, pudo. “...Hacer identidad desde un lugar lleno de heridas, agreste, incómodo, sabiendo que la identidad que se hace ahí no puede renunciar a esas marcas, que el trauma que acuñó acuña, pero que por raro que sea, es un lugar vivible, pensable, creativo incluso. Que el vacío que la catástrofe de la desaparición forzada de personas produce es habitable y narrable. Y a veces, agradable”. Gabriel está hablando de esto que escribo, está hablando de mi amistad con Gema, Mateo, Ernesto, Victoria, de las tardes de collage y las reuniones que se estiran hasta la madrugada más que nada porque nos gusta estar juntos. Pero ¡jojo! que somos muchos los hijis, millares estamos calculando, y somos sólo una minoría muy

privilegiada, urbana, educada, politizada, criada en el ghetto o al menos con una antigüedad considerable dentro de sus murallas, los que podemos revertir el signo de la marca (163-4).



Fig. 4: El trabajo sobre la fotografía muestra irónicamente el momento de fascinación con el entonces presidente Néstor Kirchner (Mariana Eva Pérez, *Diario de una Princesa Montonera*, 30).

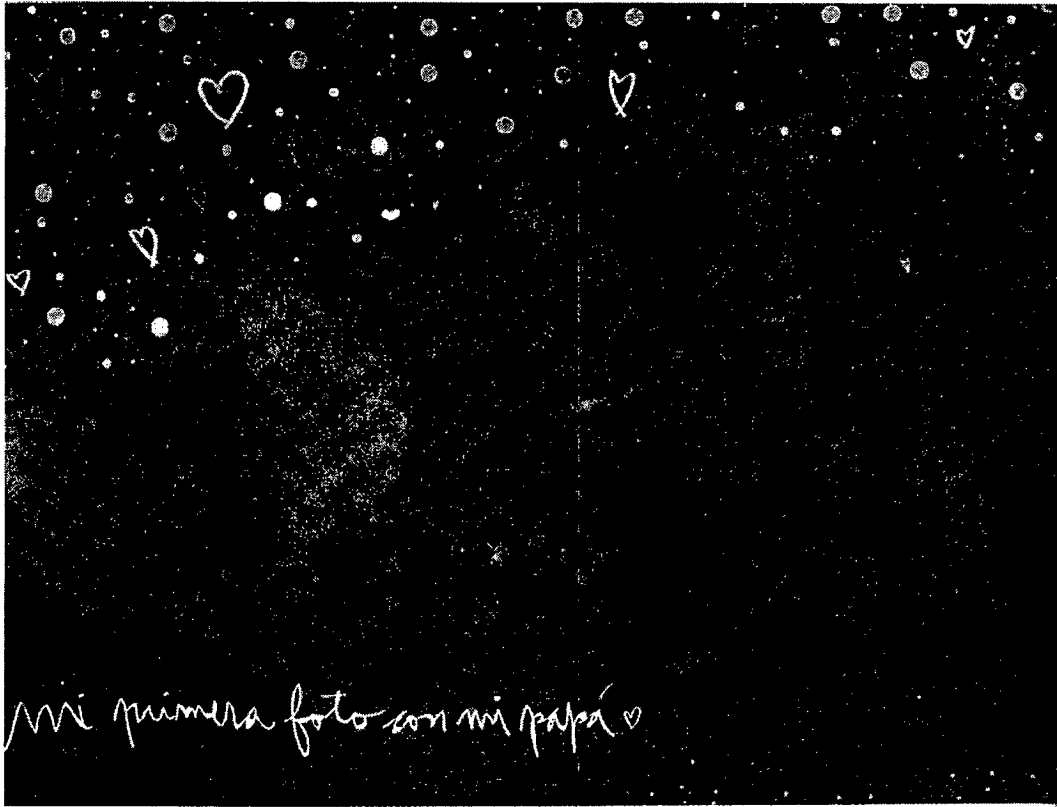


Fig. 5: El trabajo de montaje entre el rostro adulto de la narradora y una foto de su padre arma una composición imaginaria del imposible encuentro filial. El epígrafe de la foto es, a la vez, un homenaje y una ironía. (Mariana Eva Pérez, *Diario de una Princesa Montonera*, 102)

5.6. A modo de síntesis

En el corpus analizado en este capítulo, se reconfiguran las piezas del mapa trazado en el capítulo 2: se interrogan los límites entre testimonio y ficción, tradicionalmente ubicados como géneros opuestos, y al mismo tiempo se asocian a elementos autobiográficos.

Ingresa otras voces y otros puntos de vista. Los hijos de desaparecidos se convierten en los autores y también en los principales narradores de las ficciones, superposición que adquiere múltiples formas de resolverse. Junto con estas nuevas voces y puntos de vista, se configuran y despliegan algunos temas ausentes en las novelas hasta

2001 o 2002, como la representación de la militancia revolucionaria desde la cotidianeidad y la desmitificación de algunas cristalizaciones ligadas a la cultura memorialística.

En algunos de los textos analizados aquí, la reconstrucción, necesariamente oblicua, ligada a lo autobiográfico y testimonial, ocupa buena parte de la apuesta estética —como *La casa de los conejos* (2008) y *Los pasajeros del Anna C.* de Laura Alcoba (2012)—. En otros, hay cierta tensión para poder escapar de las exigencias veritativas que se pide al testimonio y de la denuncia como mandato; en esos casos, estos textos ejercen como reivindicación el derecho a la ficción, pero en algún momento hacen jugar elementos testimoniales que empiezan a responder al planteo ficcional sin entrar necesariamente en contradicción —*Los topos* de Félix Bruzzone (2008) y *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Eva Pérez (2012), con muchas diferencias entre sí, se ubicarían en esta línea—.

En estos textos que nos ocupan, el rastro autobiográfico tiene múltiples formas de aparición: nunca se trata de una autobiografía estricta referida al sujeto que enuncia, sino que abarca una cierta pluralidad; se trata de autobiografías ficcionales de familia o de grupo de militancia y de la reconstrucción de una transmisión generacional interrumpida.

Las novelas de Laura Alcoba condensan una mirada extrañada y a la vez íntima sobre la ficcionalización de la experiencia revolucionaria de sus padres a fines de los años sesenta y principios de los setenta en Argentina. La principal novedad es que estas novelas están narradas desde la perspectiva de la hija a través de un dispositivo autobiográfico-ficcional que contrapone y relaciona —no sin tensión— dos épocas y dos generaciones, para contar, en especial, ciertos episodios que tienen que ver con la vida clandestina, los olvidos y silencios. Ambas novelas se detienen en las escenas domésticas y cotidianas, que no habían sido tenidas en cuenta ni siquiera por sus propios protagonistas. La enunciación ficcional a cargo de la niña o la exhibición de las dudas y los olvidos acaso sean las marcas

que eligen estas novelas autobiográficas oblicuas para contar lo que no cabe en los relatos épicos de la época del fervor revolucionario ni en la melancolía de la derrota.

Por su parte, la novela *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone parece correr algunos límites de lo que hasta ese momento la narrativa sobre la dictadura se permitía ficcionalizar o verbalizar. Se comprueba que las huellas o elementos autobiográficos y/o testimoniales se encuentran insertos en una lógica ficcional que combina, sin entrar en contradicción, referentes históricos como la ESMA o la agrupación HIJOS, en una trama demencial y disparatada que torna imposible toda anticipación de la acción narrativa.

Si en las novelas de Laura Alcoba, la lógica ficcional envolvía el empeño reconstructivo entre dos horizontes históricos y temporales disímiles con el propósito de rescatar una memoria ficcional con elementos autobiográficos, en el texto de Félix Bruzzone hay una búsqueda desenfadada pero no hay reconstrucción alguna del pasado, sino más bien una superposición de retazos o claves irresueltas de ese pasado arrojados al presente y al futuro.

Asimismo, la forma novela envuelve, en ocasiones, nuevas escrituras surgidas de blogs donde se experimenta con los textos en formatos electrónicos, con nuevas configuraciones de autoría y lectura, dado que los blogs incorporan el diálogo con los lectores, que en algunos casos pasa a formar parte de las novelas. El formato de diario novelado resuelve esta tensión en *Diario de una Princesa Montonera —110% verdad—* de Mariana Eva Pérez: ya desde el irónico título se asume la crítica a la demanda de testimonio y al exceso ficcional que implica la novela.

El juego con las diversas escrituras del yo —que a la vez navegan por los medios virtuales antes de llegar a la novela en papel— otorgan al texto una distancia metaficcional que le permite ironizar sobre los códigos, usos y costumbres de la militancia en HIJOS y

también sobre las exigencias veritativas del testimonio. El modo compositivo de la blognovela permite una temporalidad distinta y una devolución de la lectura mucho más sincrónica que lo que ocurre con el texto impreso. El tema de ineludible carácter testimonial y autobiográfico se le impone a la narradora, autora y personaje, de manera que se tematizan las opciones de cómo escribir acerca de un tema que la excede y a la vez la implica. La combinación entre blognovela y autoficción constituye una respuesta posible.

En cuanto a la posterior publicación en papel, el texto mantiene la estructura hipertextual y aditiva del blog, incluyendo fotos, dibujos y reproduciendo mensajes del mails. De esta manera, la literatura se convierte en la arena de experimentación de nuevas formas de subjetividad.

Conclusiones

La indagación de la presente tesis se ha propuesto un trabajo de articulación entre problemas teóricos ligados a la memoria, la historia y la literatura, y algunas posibles respuestas a partir de textos de la literatura y la crítica argentinas. Este trabajo tiene como premisa, entonces, un entrecruzamiento de saberes y disciplinas que hacen posible un abordaje de dimensiones múltiples. Por ello, es comprensible que algunas de las conclusiones no puedan expresarse a través de afirmaciones unidireccionales y taxativas, sino en el abordaje de formas novedosas y vinculantes en las cuales desde los textos literarios específicos se interpela un problema teórico, o viceversa, desde las conceptualizaciones teórico-críticas se distinguen dispositivos enunciativos que marcan verdaderos acontecimientos y ponen en relación diversas zonas del imaginario cultural que desde la indagación estricta de las literaturas nacionales podrían pasar inadvertidas. Algunas conclusiones se orientan a la formulación de nuevos modos de preguntar y articular problemas en campos diversos que, al tradicional binomio planteado entre memoria e historia, le agrega lo que la flexión literaria tiene para decir.

En el comienzo nos hemos propuesto una actualización teórica del problema de la memoria en la cultura contemporánea en el cruce de distintas disciplinas sociales y humanísticas, que se han dado cita a través de los diversos debates que bordean las tensiones entre las categorías pensadas desde lo individual y subjetivo a lo grupal y cultural, por situar escalas en donde están implicados lenguajes sociales en permanente redefinición. Otra caracterización de larga duración que ha tenido impacto en la cultura contemporánea es la dinámica entre memoria y olvido, que, lejos de pensarse como polos antinómicos, han pasado a estar mutuamente implicados de manera constitutiva. El juego

clásico entre *mnéme*, evocación o advenimiento del recuerdo, y *anamnesis*, rememoración o búsqueda del recuerdo, tiene efectos paradójales, porque como dice Nicolás Rosa, en uno de los textos citados: “Extraña paradoja: no es la memoria la que conserva, sino el olvido. El olvido es la condición lógica de la memoria y de su rememoración y su efectuación tiene una condición imaginaria quiasmática: cuando más se quiere recordar más se olvida, y cuando más se olvida más se recuerda” (1990: 62). En efecto, será a partir de Proust y su concepto de *memoria involuntaria* —Freud mediante— que el juego entre *mnéme* y *anamnesis* dejará de estar gobernado únicamente por la conciencia y la voluntad.

Esta ilustración literaria convoca al pensamiento de Walter Benjamin para salir del planteo de la memoria como cuestión intimista y reelaborarla como indagación histórica, política y cultural, capaz de habilitar un tipo de conexión diferente con el pasado, no de reproducción o atesoramiento, sino de actualización: el pasado olvidado es capaz de interpelar el presente. Nuevamente, es a través de una particular forma literaria como la alegoría benjaminiana que esta nueva configuración temporal que recupera la memoria de los vencidos puede desafiar las formas mecánicas y lineales de imposición del progreso tecnológico capitalista y oponerse al presente mítico y ominoso del fascismo. *Una primera conclusión es que el arte en general y la literatura y la teoría literaria, en particular, han podido aportar formas y categorías estéticas propias que condensan modos de percibir y de pensar el revés de la cultura, incluso —o sobre todo— a partir de los momentos de derrota, como en los años 30, o de desasosiego, como en la época actual.*

Continuando con las reformulaciones de los procesos histórico-sociales de memoria y olvido, si bien estos vaivenes no son manipulables a voluntad, han surgido a partir de los años 90 categorías de indagación en términos de usos y abusos, primero de la memoria, a partir de Tzvetan Todorov (2000) y su conceptualización de la memoria literal, anclada en

el trauma, y la ejemplar, ligada a la elaboración que permite vislumbrar los cambios del presente y la imaginación del futuro. Es Pilar Calveiro (2005) quien señala que en los procesos traumáticos concretos es posible apreciar que no hay una polaridad tajante entre ambas memorias, sino que se da un proceso: probablemente toda memoria comience siendo literal y apegada al trauma y luego, si hay nuevas condiciones contextuales de escucha hacia las víctimas y políticas públicas de reparación, es muy factible que pueda aparecer la memoria ejemplar; pero nuevamente, no es un proceso individual ni voluntario.

Luego la indagación de los usos y abusos aparece también vinculada al olvido. Le debemos a Ricoeur (2000) la distinción entre olvidos pasivos e impuestos y a Andreas Huyssen (2010) la indagación en contextos culturales específicos como Alemania y Argentina, para demostrar que en los procesos colectivos de elaboración de genocidios y catástrofes humanitarias, no todos los olvidos son impuestos por el poder totalitario que domina en determinado momento la sociedad, sino que algunos de ellos forman parte de los mismos procesos de la memoria. *Esos olvidos impuestos atraviesan distintos discursos sociales y la literatura, al trabajar sobre los códigos y lenguajes de una sociedad, ofrece la posibilidad de leer en sus configuraciones imaginarias cómo funcionan dichos olvidos: esta puede ser una segunda conclusión.*

En el capítulo 1, como dijimos hasta aquí, hemos realizado la actualización de los conceptos y debates sobre la memoria en la cultura contemporánea. A partir del capítulo 2 se formulan las hipótesis concretas que vinculan la literatura con la memoria y la historia con los debates éticos y estéticos. Una primera pregunta es cómo se piensa ese diálogo entre la literatura, la historia y el discurso de los medios de comunicación masiva y se analiza las diferencias en el planteo de esta pregunta desde la autonomía literaria y desde concepciones postautónomas. Las cuestiones vinculadas a los problemas éticos y estéticos

son una arena fértil para indagar sobre los límites y las formas de examinar la relación entre historia, literatura y memoria. Se abordan los debates entre Dominick LaCapra y Hayden White sobre los efectos éticos y estéticos que acarrea el uso de la voz media en historiografía o del estilo indirecto libre en literatura, cuando se trata de narrar procesos traumáticos donde es necesario distinguir entre víctimas, victimarios y demás actores sociales implicados con distinto grado de responsabilidad en los hechos. LaCapra (2005), como historiador y psicoanalista, advierte sobre la inconveniencia de la utilización de estas modalidades discursivas que pueden difuminar la responsabilidad de los victimarios e impedir la elaboración del trauma y esto es válido no sólo para el discurso historiográfico, sino para ficciones literarias y cinematográficas. White defiende el uso de la voz media, al analizar el modo en que el sujeto se involucra y se transforma a partir del propio proceso de escritura; implícitamente, confía en el poder transformador del proceso de lectura y se basa en cómo las formas enunciativas literarias podrían aportar nuevos modelos narrativos para la historia, más acordes con los siglos XX y XXI.

En el capítulo 4 intentamos establecer uno de los puentes entre problemas teóricos y textos literarios para poner a prueba esta pregunta que sostiene el debate entre LaCapra y White. Entonces, notamos que en un momento clave dentro de los flujos y reflujos de la memoria en que reina la impunidad pero hay una activación de la memoria como resistencia, surge un corpus de novelas equivalentes al uso del estilo indirecto libre por parte de los genocidas, como marcaba LaCapra, pero con una sutil diferencia: se le da la voz a los represores que colaboran como “segundones”, es decir, a aquellos que estaban amparados por el “principio de obediencia debida” en un dispositivo de enunciación narrativa donde se produce una ironía inestable, por la cual el lector es obligado a ver las acciones a través de los ojos de los que ejecutan las torturas y asesinatos: entonces la

respuesta ética queda del lado de la lectura. Entonces, nos aproximamos a una tercera conclusión: en estas novelas ocurre lo contrario a lo que pronosticaba LaCapra, porque su planteo, en primer lugar, no estaba situado en un contexto cultural y literario concreto —en el desarrollo del capítulo 4 historizamos el uso de darle la voz al enemigo como un recurso literario irónico de larga data en la literatura argentina— y en segundo lugar, no están previstas formas enunciativas ficcionales que tienen un efecto contrafáctico y promueven un tipo de lectura más activa. De hecho, estas novelas habilitaron otras en las que se extiende la reflexión sobre la responsabilidad del conjunto social en la tragedia y aparece representada ficcionalmente la generación de los hijos. *Esto demuestra —como tercera conclusión— que si bien se puede pensar la literatura en una etapa postautónoma, hay procedimientos estéticos específicos que, al diferenciarse, enriquecen una cultura, operando nuevamente a partir del inconsciente político (Jameson, 1989) o leyendo el revés de la trama cultural.*

Hay otra hipótesis que recorre los capítulos 2, 3 y 5 vinculada a las relaciones entre uno de los géneros memorialísticos prioritarios como el testimonio y la ficción. Antes de desarrollar las formas de vinculación entre testimonio y ficción, conviene exponer brevemente algunas conclusiones parciales acerca del testimonio que figuran en el capítulo 3: el testimonio, al ser efectivamente uno de los discursos de la verdad enunciado por los sobrevivientes del Holocausto o de alguno de los genocidios del siglo XX, se encuentra frecuentemente sospechado o amenazado en su validez. Beatriz Sarlo (2005) lo circunscribe a las regulaciones que le dan ciertas garantías procesales, considerando el testimonio como prueba en sede judicial, o procedimentales, como fuente regulada epistemológicamente por el discurso histórico; pero cuestiona su extensión en términos culturales o generales, por basarse en la expresión directa de la experiencia por parte de un sujeto individual, muy

cuestionado teóricamente desde el postestructuralismo. En análisis de textos que combinan lo ensayístico y lo testimonial, hemos observado que los dispositivos de enunciación suelen ser complejos y plurales, dado que hay conciencia de que el testimonio, si bien comunica un abuso padecido de manera individual, al momento de su transmisión en un relato se está involucrando a quien lo escucha o lo lee; por lo tanto, se corrobora una de las premisas de la memoria: al estar atravesada por el lenguaje nunca es sólo individual.

La perspectiva de Giorgio Agamben (2001) es bien diferente, puesto que se refiere al testimonio no para tomarle un examen de veracidad respecto de la rendición de cuentas de los hechos acontecidos, sino subrayando la importancia de que, luego de ciertas catástrofes, el testimonio tenga lugar. El hecho de que los sobrevivientes puedan articular un discurso testimonial desactiva la maniobra biopolítica que los había despojado de su propia subjetividad; a la vez, el propio Agamben declara que no hay testimonio pleno, ya que se testimonia también por los que no están y no pueden hablar.

El otro punto que Agamben demuestra es que el testimonio no es lo otro de la poesía, sino que en realidad, habilita a la poesía y podemos hacerlo extensivo a la ficción. Esto nos permite articular nuestra indagación con un corpus de novelas, publicadas a partir de 2008, enunciadas por los hijos de desaparecidos, víctimas infantiles —en la etapa en que no tenían lenguaje para testimoniarse— y advienen al testimonio después, a partir de la reconstrucción colectiva y social. Estas voces en calidad de artistas producen novelas y films que desactivan la férrea oposición entre testimonio y ficción, ya que no producen ni autobiografías o testimonios puros, ni tampoco ficciones totalmente despojadas de los referentes del trauma; antes bien, ensayan nuevas combinaciones que cuanto más personales y críticas de las formas cristalizadas del discurso memorialístico, más renuevan y reactivan las preguntas que hacen de la memoria un proceso vivo de transmisión. *En este*

sentido, la última conclusión, a la que arribamos en el proceso de escritura del presente trabajo, es que las formas estéticas de la memoria no son previsibles de antemano, ni por los mandatos testimoniales ni por las regulaciones estéticas dominantes que a veces se intentan imponer desde la academia. Hay procesos dinámicos entre los discursos que otrora estaban enfrentados y se producen nuevos dispositivos como la autoficción, que expanden y multiplican nuevas formas de subjetividad haciendo uso también de nuevos géneros digitales.

Bibliografía

a) Bibliografía teórica

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Trad. Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones Argentina, 1983. Impreso. (Primera edición en alemán: 1970).
- Agamben, Giorgio. "Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia". *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001: 5-91. Impreso.
- . *Lo que queda de Auschwitz*. Trad. Antonio Gimeno Cuspina. Valencia: Pre-Textos, 2005. Impreso. (Primera edición en italiano: 1999).
- . *Estado de excepción. Homo sacer II, 1*. Valencia: Pretextos, 2004. (Primera edición en italiano: 2003). Impreso.
- Alemán, Jorge, "La voz. Seminario Psicoanálisis y pensamiento contemporáneo". Noviembre 2007. Málaga. Texto establecido por Silvia Bermúdez. *Revista Consecuencias. Revista digital de psicoanálisis, arte y pensamiento*. Web. 14 de febrero de 2014.
<<http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/001/template.asp?arts/derivaciones/aleman.html>>
- Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013. Impreso.
- . *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE, 2002. Impreso.
- Assman, Jan. "¿Qué es la 'memoria cultural'?" Trad. Marcelo Burello y Karen Saban. *Pensamiento de los Confines* n° 21. Dic. 2007: 197-216. Impreso.
- Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Trad. Mercedes Tricás Preckler y Gemma Andújar. Barcelona: Gedisa, 1998. (Primera edición en francés: 1998) Impreso.
- . *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1995. (Primera edición en francés: 1992). Impreso.

- Badiou, Alain. *El siglo*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial. 2005. (Primera edición en francés: 2005).
- . *¿Se puede pensar la política?* Buenos Aires: Nueva Visión. 1995. Impreso.
- . "La ética. Ensayo sobre la conciencia del Mal". Tomás Abraham, Alain Badiou, Richard Rorty: *Batallas éticas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1997: 97-158. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *Teoría estética de la novela*. Madrid: Taurus. 1989: 53-72. Impreso.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra. 1987. Impreso.
- Balibar, Etienne. "Violencia, idealidad y crueldad". *Violencias, identidades y civilidad*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- Barthes, Roland. "Escribir, ¿un verbo intransitivo?". *El susurro del lenguaje*. Trad. Nicolás Rosa. Madrid: Editora Nacional, 2002: 19-30. (Primera edición en inglés: 1970).
- . "El acto de escuchar". *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1986: 252. Impreso.
- Benasayag, Miguel. *Utopía y libertad. Los derechos humanos: ¿Una ideología?* Buenos Aires: Eudeba, 1998. Impreso.
- Benjamin, Walter. "Desenterrar y recordar". *Cuadros de un pensamiento*. Trad. Susana Mayer con la colaboración de Adriana Mancini. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1992: 118-119. Impreso.
- . "Para una crítica de la violencia". *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1991: 23-45. Impreso.
- . "Tesis de filosofía de la historia". *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1989: 175-191. Impreso.
- . "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov". *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986. Impreso.
- Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2006. (Primera edición en francés: 1896).
- Booth, Wayne C. *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus, 1986: 23-40 y 293-311. Impreso.
- Bubnova, Tatiana. "Voz, sentido y diálogo en Bajtín" *Acta Poética*, T. XXVII, núm. 1, primavera de 2006: 97-114.

- Buck Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Trad. Nora Rabotnikof. Madrid: Visor-La barca de la Medusa, 1995. Impreso. (Primera edición en inglés: 1989).
- . *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Trad. Nora Rabotnikof Maskivker. México: Siglo XXI Editores, 1981. Impreso. (Primera edición en inglés: 1977).
- Bürger, Christa y Bürger, Peter. *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Ediciones Akal, 2001. (Primera edición en alemán: 1996). Impreso.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Península, 1997. Impreso. (Primera edición en alemán: 1974).
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Trad. María Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos, 1991. Impreso. (Primera edición en inglés: 1987).
- Calveiro, Pilar. *Familia y poder*. Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2005.
- . *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Norma, 2005. Impreso.
- . *Poder y desaparición; los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 1998. Impreso.
- Casciari, H, (2006), "La ficción *on line*: un espectáculo en directo". *La blogosfera hispana: pioneros de la cultura digital*, Biblioteca Fundación France Telecom España: 2006. Web. 22/02/2010.
<http://www.fundacionorange.es/areas/25_publicaciones/la_blogosfera_hispana.pdf>
- Chartier, Roger. "Muerte o transfiguración del lector?" *Revista de Occidente*, Madrid: 2001. Web. 22/02/2014. <http://jamillan.com/para_char.htm>
- Colonna, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, París: Éditions Tristram, 2004.
- David, Guillermo. "Bergson y Proust: lecturas equívocas". *¿Inactualidad del Bergsonismo?* AAVV. Buenos Aires: Colihue, 2008: 257-265. Impreso.

- De Ípola, Emilio. "La bamba", *Ideología y discurso populista*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1983. Impreso.
- De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 1990: 241. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2000. 213-237. Impreso. (Primera edición en francés: 1980).
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008: 156-7. Impreso.
- Dólar, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- Eagleton, Terry. *Los extranjeros. Por una ética de la solidaridad*. Madrid: Paidós, 2010. (Primera edición en inglés: 2009). Impreso.
- Feld, Claudia. "Memoria colectiva y espacio audiovisual: historia de las imágenes del Juicio a las ex Juntas Militares (1985-1998)". Bruno Groppo y Patricia Flier (comps.): *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, La Plata, Eds. Al Margen, 2001: 103-114. Impreso.
- Foucault, Michel, Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992. Impreso.
- Foucault, Michel. "Clase del 17 de marzo de 1976". *Defender la sociedad. Curso en el College de France (1975-76)*. Buenos Aires: FCE. 2000: 217-237. Impreso.
- . *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira, 1993. Impreso.
- . "Defender la sociedad". *Genealogía del racismo*. Trad. Alfredo Tzveibel. La Plata: Editorial Altamira. Caronte Ensayos, 1996: 215-220. Impreso.
- Ferrer, Christian. *Mal de ojo. El drama de la mirada*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1996. Impreso.
- Freud, Sigmund. "Recuerdo, repetición y elaboración" (1914). *Obras Completas, Volumen 9: Ensayos LXII -LXXIV*. Trad. Luis López Ballesteros y de Torres. Buenos Aires, Editorial Biblioteca Nueva y Ediciones Orbis, 1988: 1683-1688. Impreso.
- . "Duelo y melancolía" (1915 /1917). *Obras Completas, Volumen 11: Ensayos LXXXVI-XCVI*. Trad. Luis López Ballesteros y de Torres. Buenos Aires, Editorial Biblioteca Nueva y Ediciones Orbis, 1988: 2091-2100. Impreso.
- Fried, Gabriela. "Memorias que insisten: la intersubjetividad de la memoria y los hijos de detenidos desaparecidos por la Dictadura Militar Argentina (1976-1983)". Bruno

- Groppo y Patricia Flier (comps.) *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*. La Plata: Eds. Al Margen, 2001. Impreso.
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa, 1991. (Primera edición en inglés: 1973). Impreso.
- Ginzburg, Carlos. "Sólo un testigo". Comp. Saul Friedlander. *En torno a los límites de la representación*. Trad. Marcelo G. Burello. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. 2007: 133-156. Impreso.
- Groppo, Bruno. "Traumatismos de la memoria e imposibilidad de olvido en los países del Cono Sur". Bruno Groppo y Patricia Flier (comps.): *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*. La Plata: Eds. Al Margen. 2001: 19-42. Impreso.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Trad. Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells. Buenos Aires: Crítica (Grijalbo Mondadori), 1998. Impreso. (Primera edición en inglés: 1994).
- Huyssen, Andreas. *Modernismo después de la Posmodernidad*. Trad. Roc Filella, María Abdo Férrez y Silvia Fehrmann. Buenos Aires: Editorial Gedisa, 2010. Impreso.
- . *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Trad. Pablo Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002. Impreso. (Primera edición en inglés: 1986).
- . *En busca del futuro perdido*. Trad. Silvia Fehrmann. México D.F.: FCE, 2001. Impreso.
- Jay, Martin. *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Trad. Gabriela Ventureira. Buenos Aires: Paidós, 2009. Impreso.
- . "Sobre tramas, testigos y juicios" Comp. Saul Friedlander. *En torno a los límites de la representación*. Trad. Marcelo G. Burello. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. 2007: 157-169. Impreso.
- Jinkis, Jorge. "El testigo en cuestión". *Violencias de la memoria*. Buenos Aires: Edhasa, 2011: 73-111. Impreso.
- Klemperer, Víctor. *La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*. Barcelona: Editorial Minúscula. 2001: 313. (Primera edición en alemán: 1975). Impreso.

- Lacan, Jacques. *Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1989. Impreso.
- LaCapra, Dominick. "Historia y memoria. A la sombra del Holocausto". *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009: 21-58. Impreso.
- . *Escribir la historia, escribir el trauma*. Trad. Elena Marengo. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005. Impreso. (Primera edición en inglés: 2001)
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. Impreso.
- Longoni, Ana. *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007. Impreso.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. Impreso.
- Lunn, Eugene. *Marxismo y Modernismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México: FCE, 1986. Impreso. (Primera edición en inglés: 1982).
- Mc Adams, James. *Transitional Justice and the Rule of Law in New Democracies*, Notre Dame: University of Notre Dame, 1997. Impreso.
- Michaud, Éric. *La estética nazi. Un arte de la eternidad*. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009. (Primera edición en francés: 1996). Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida*. Trad. Joaquín Etorena. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006. Impreso.
- Oberti, Alejandra y Roberto Pittaluga. "Benjamin o la cita revolucionaria con el pasado". *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 2006. Impreso.
- Pozuelo Yvancos, José María. "La frontera autobiográfica". *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, s/d: 179-225. Impreso.

- Rancière, Jacques. "Las paradojas del arte político". *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010: 53-84. Impreso. (Primera edición en francés: 2008).
- . *Política de la literatura*. Trad. Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J.L. Caputo. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011. Impreso. (Primera edición en francés: 2007).
- Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de 1999. Impreso.
- . *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
- . *Tiempo y narración*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1996. Impreso.
- . *Sí mismo como otro*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1996. Impreso.
- Rosa, Nicolás. "Los fantasmas de la crítica". *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur, 1990. Impreso.
- . *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004: 11-77. Impreso.
- Rossi, Paolo. *El pasado, la memoria, el olvido. Ocho ensayos de historia de las ideas*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2003. Impreso.
- Sánchez Zapatero, Javier. *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*. Barcelona: Editorial Montesinos, 2010. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2005. Impreso.
- Schoentjes, Pierre. *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra. 2003. Impreso.
- Skłodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría y poética*. New York: Peter Lang. 1991. Impreso.
- Smulovitz, Catalina. "Constitución y poder judicial en la nueva democracia argentina. La experiencia de las instituciones." En: Acuña Carlos (ed.): *La Nueva Matriz Política Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1995. Impreso.
- . "Judicialización y accountability social en Argentina". 2001. Mimeo.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000. Impreso.

- Vezzetti, Hugo: *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.
- . "El testimonio en la formación de la memoria social". *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Cecilia Vallina Ed. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008: 23-33. Impreso.
- . *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2009. Impreso.
- Virno, Paolo. *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*. Trad. Eduardo Sadier. Buenos Aires: Paidós, 2003. Impreso. (Primera edición en italiano: 1999).
- Watzlawick, Paul, Janet Beavin Bavelas y Don D. Jackson. *Teoría de la comunicación humana*. Barcelona: Herder, 1985. Impreso.
- White, Hayden. "Escribir en la voz media". *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*. Trad. María Julia De Ruschi. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011: 441-451. Impreso. (Primera edición en inglés: 2010).
- . "Realismo figural en la literatura testimonial". *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Trad. Mariela Zeitler Varela. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010: 183-201. Impreso. (Título de la edición original: "Figural Realism in Witness Literature". *Parallax*, Vol.10, N° 1, January-March, 2004: 113-124).
- . "Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica". *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Trad. María Inés LaGreca. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010: 169-182. Impreso. (Título de la edición en inglés: "Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality". *Rethinking History*, Vol. 9, N° 2/3, 2005: 147-157).
- . "El evento histórico". *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Trad. Moira Pérez. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010. 123-150. Impreso. (Título de la edición en inglés: "The Historical Event". *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 19, N° 2, 2008: 9-34).
- . "Discurso histórico y escritura literaria". *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Trad. María Inés LaGreca. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010. 203-216. Impreso. (Título de la edición en inglés: "Historical Discourse and Literary

- Writing”, en Korhonen, K. (ed.), *Tropes for the Past. Hayden White and the History/Literature Debate*. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. Rodopi Editions, Amsterdam, 2006: 25-35).
- . “El entramado histórico y el problema de la verdad”. *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Comp. Saul Friedlander. Trad. Marcelo G. Burello. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007: 69-91. (Primera edición en inglés: 1992).
- . *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992. Impreso. (Primera edición en inglés: 1987).
- Zubieta, Ana María (coord.): *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós, 2000: 76-96. Impreso.

b) Bibliografía crítica

- Aguilar, Gonzalo. “Los rubios: duelo, frivolidad y melancolía”. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2010. 175-191. Impreso.
- Benjamin, Walter. “Una imagen de Proust”. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1993: 15-36. Impreso.
- Berg, Eduardo. “El presente del pasado (literatura y testimonio en *Poder y desaparición* de Pilar Calveiro, *Villa de Luis Gusmán* y *El vuelo* de Horacio Verbitsky)”. *De Alfonsín al Menemato (1983-2001). Literatura argentina del siglo XX*. Director: David Viñas. Compiladores: Rocco Carbone y Ana Ojeda. Buenos Aires: Paradiso Ediciones, 2010: 296. Impreso.
- Casullo, Nicolás, “Memoria para las muertes en Argentina”. *Pensamiento de los Confines 9/10*, primer semestre de 2001, Buenos Aires: Paidós. Impreso.
- Corbatta, Jorgelina. *Narrativas de la guerra sucia en Argentina*, Buenos Aires: Corregidor, 1999. Impreso.
- Dalmaroni, Miguel. “La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002)”. *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-*

2002. Melusina: Santiago de Chile.2004. 155-174. Web. 14/02/2014.
<www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1/pm.1.pdf>
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011. Impreso.
- Dussel, Inés, Silvia Finocchio, Silvia Gojman. *Haciendo memoria en el país del nunca más*, Buenos Aires, Eudeba, 1997. Impreso.
- Ferro, Roberto. "El final del duelo en *Dos veces junio*, de Martín Kohan". *Revelaciones imperfectas. Estudios de Literatura Latinoamericana*. Comp. Noé Jitrik. Buenos Aires: NJ Editor. 2009: 353-358. Impreso.
- Goicochea, Adriana. *El relato testimonial en la literatura argentina de fin de siglo*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2008.
- González, Horacio. "Una imagen filmada de Azucena Villaflor". *Pensamiento de los Confines 9/10*, primer semestre de 2001, Buenos Aires: Paidós. Impreso.
- Gramuglio, María Teresa. "Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar". *Punto de Vista 74*. Diciembre de 2002. 9-13. Impreso.
- Gusmán, Luis. "El derecho a la muerte escrita". *Epitafios. El derecho a la muerte escrita*. Buenos Aires, Editorial Norma, 2005. 325-356. Impreso.
- . "Historia de una sumisión". Web. 21/02/2014.
<<http://www.tyhturismo.com/data/destinos/argentina/literatura/escritores/Gusman/gusman-villa.html>>
- Imperatore, Adriana. "Memoria crítica en la literatura, a propósito de dos novelas de Luis Gusmán". *De memoria*. Comp. Ana María Zubieta. Buenos Aires: Eudeba, 2008: 71-87. Impreso.
- . "El ensayo como debate y transmisión del legado político de los desaparecidos", en: Maíz, Claudio (comp.) *El ensayo latinoamericano: revisiones, balances y proyecciones de un género fundacional*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 2010: 317-330. Impreso.
- . "Exilio argentino y literatura transnacional". *Revista Letterature d'America*. n. 148, a. XXXIV. Roma: 2014 (en prensa).
- . "Una autobiografía oblicua: la memoria clandestina en *Los pasajeros del Anna C.* y *La casa de los conejos* de Laura Alcoba" *Revista Electrónica Les Ateliers du Sal 3*:

- Séminaire Amérique Latine, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (Université Paris Sorbonne). 2013: 34-48, ISSN 1954-3239. <<http://lesateliersdusal.com/numeros-anteriores/segunda-epoca-2/numero-3/articulos-numero-3/>>
- Kohan, Martín. “La realidad política”. *Les armes et les lettres. La violence politique dans la culture du Rio de la Plata des années 1960 à nos jours* (editado por Cecilia González, Dardo Scavino y Antoine Ventura). Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2010: 7-28. Impreso.
- Leis, Héctor Ricardo. *Un testamento de los años 70. Terrorismo, política y verdad en la Argentina*. Buenos Aires: Katz editores, 2013. Impreso.
- Link, Daniel. “Qué sé yo. Testimonio, experiencia y subjetividad”. *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Cecilia Vallina. Ed. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2009: 118-131. Impreso.
- . “La soledad”. AAVV, *Escrito por los otros. Ensayos sobre los libros de Luis Gusmán*. Buenos Aires: Norma, 2004: 215. Impreso.
- Lorenzano, Sandra. *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*, México: Universidad Autónoma Metropolitana. 2001. Impreso.
- . “Pilar Calveiro. Legados de la experiencia y la narración”. *Mil palabras —letras y artes en revista—*, número 5, otoño 2003: 73. Impreso.
- Luengo, Ana. “Capítulo VI *Soldados de Salamina* (2001): La reconstrucción del héroe republicano – a su pesar”. *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlín: Edition Tranvia. 2004. 233-256. Impreso.
- Maristany, José Javier. *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*, Buenos Aires: Biblos. 1999. Impreso.
- Masiello, Francine. “La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura”. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. 1ª edición: Buenos Aires-Madrid: Institute for the Study of Ideologies & Literature-University of Minnesota. 1987: 11-29. Impreso.
- Matamoro, Blas. *Por el camino de Proust*. Madrid: Anthropos, 1988. Impreso.

- Moreno, María. "Encontré la palabra cronista para todo lo que era degenerado" (Entrevista a María Moreno). Entr. Laxagueborde, Juan; Minici, Florencia y Muccillo, Carla. *Mancilla año 2, número 4*, diciembre 2012: 65-72.
- Noguerol, Francisca. "Últimas tendencias y promociones", *Historia de la literatura hispanoamericana. Siglo XX. Tomo III*. Trinidad Barrera (Coord.) Madrid: Cátedra, 2008. 167-180. Impreso.
- Oviedo, Antonio: "Luis Gusmán. Trágicos clamores". *AA.VV. Escrito por los otros. Ensayos sobre los libros de Luis Gusmán*. Buenos Aires: Norma, 2004: 177-186. Impreso.
- Panesi, Jorge. "Villa, el médico de la memoria". *Archivos de la memoria*. Comp. Ana María Barrenechea Rosario: Beatriz Viterbo, 2003: 13-25. Impreso.
- Piglia, Ricardo. "Lo negro del policial". Daniel Link (comp.): *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Buenos Aires: La marca Editora. 1992: 56. Impreso.
- . *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. Impreso.
- Prieto, Adolfo. *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 2003: 9-23. Impreso.
- Rama Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1982: 61. Impreso.
- Rivera, Jorge B. "Introducción". *Roberto Arlt: Los siete locos*, Buenos Aires: Hachette, 1985: 26-28. Impreso.
- Rosano, Susana. "El peronismo a la luz de la 'desviación latinoamericana': literatura y sujeto popular". *Colorado Review of Hispanic Studies Vol I n°1*. 2003: 12. Impreso.
- Saïtta, Sylvia. "La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003)". *La historia reciente. Argentina en democracia*. Novaro, Marcos y Palermo, Vicente (Comps.). Buenos Aires: Edhasa, 2004. 239-256. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. "Política, ideología y figuración literaria". *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. 1ª edición: Buenos Aires-Madrid: Institute for the Study of Ideologies & Literature-University of Minnesota. 1987: 30-59. Impreso.

- . "Coincidencias: Villa, de Luis Gusmán". AA.VV.: *Escrito por los otros. Ensayos sobre los libros de Luis Gusmán*, Buenos Aires: Norma, 2004: 149-160. Impreso.
- . "Roberto Arlt, excéntrico". Roberto Arlt: *Los siete locos / Los lanzallamas*. Barcelona: Archivos, 2000. Impreso.
- . "Condición de búsqueda". *Ficciones argentinas, 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce, 2012: 51-55. Impreso.
- . "Los trillizos montoneros". *Ficciones argentinas, 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce, 2012: 213-217. Impreso.
- Sazbón, José. "La historia en las 'Tesis' de Benjamin: problemas de interpretación". *Historia y representación*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 2002: 179-190.
- Valdéz, Patricia. "Tiempo óptimo para la memoria". Bruno Groppo y Patricia Flier (comps.): *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, La Plata: Eds. Al Margen. 2001: 63-82. Impreso.
- Walser, Martin. "La funcionalidad como característica de los personajes". *Descripción de una forma. Ensayo sobre Franz Kafka*, Buenos Aires: Sur. 1969: 52-78. Impreso.
- Zubieta, Ana María. "La tela de Penélope". *De memoria*. Zubieta, Ana María. Comp. Buenos Aires: Eudeba, 2008: 187-201. Impreso.
- . "La literatura argentina y la revisión del pasado: dos momentos". *Archivo y Memoria. Culturas subversivas de la memoria en arte, medios, literatura, ensayo y en la experiencia cotidiana. Latinoamérica 1970-2010*. Fernando Blanco, Wolfgang Bongers; Alfonso de Toro y Claudia Gatzemeier. Editores. Tempe, Arizona: Chasqui: revista de literatura latinoamericana, Special Issue n° 5, 2013, 127-135. Impreso.

c) Textos literarios trabajados

- Alcoba, Laura. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa, 2008.
- . *Los pasajeros del Anna C*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Bruzzone, Félix. *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori, 2008. Impreso.
- Gamerro, Carlos. *El secreto y las voces*. Buenos Aires: Norma, 2002. Impreso.
- Gusmán, Luis. *Villa*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995. Impreso.

- . *Ni muerto has perdido tu nombre*. Buenos Aires, Sudamericana. 2002. Impreso.
- Kohan, Martín. *Dos veces junio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002. Impreso.
- Pérez, Mariana Eva. *Diario de una Princesa Montonera —110% Verdad—*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.

d) Textos literarios

- Arlt, Roberto. *El juguete rabioso*. Madrid: Cátedra. 1985: 236-238. Impreso.
- Ascasubi, Hilario. “La refalosa”. Web. 21/02/2014.
<www.angelfire.com/stars2/musica/ascasubi.htm>
- Barchilón, Ariel. *Los impunes*. *Revista Hispamérica* n° 113. Dir. Raúl Sosnowsky. Rockville (USA). 2009: 69-103. Impreso.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares: “La fiesta del monstruo”. *Nueve cuentos de Bustos Domecq. Obras completas en colaboración*. Barcelona: Emecé. 1995. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. “Funes, el memorioso”. *Ficciones. Obras Completas I*, Barcelona, Emecé, 1989: 490. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. “Prólogo a la edición de 1954” *Historia Universal de la Infamia, Obras Completas 1*, Barcelona: Emecé, 1989. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. “Borges y yo”. *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1960. Impreso.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Buenos Aires: Tusquets, 2009 (primera edición española: 2001). Impreso.
- Greene, Graham. *El americano impasible*. Madrid: Alianza. 1970. (Primera edición en inglés: 1955). Impreso.
- Lamborghini, Osvaldo. “El niño proletario”. *Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988: 63. Impreso.
- Millon de Montherlant, Henri. *Mi jefe es un asesino*. Madrid: Bruguera. 1971. (Primera Edición en francés: 1937). Impreso.
- Piglia, Ricardo. “La loca y el relato del crimen”. *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama, 2002. (Primera edición: 1975). Impreso.
- Proust, Marcel. *Sodoma y Gomorra*. Biblioteca Virtual Universal, 2006. Web. 17/02/2014.
<www.biblioteca.org.ar>

San Agustín, *Confesiones*, Libro 3, cap. VI, § 11.

Semprún, Jorge. *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets, 2002. Impreso.

Spiegelman, Art. *Maus*. Trad. César Aira, Buenos Aires: Emecé, 2009, 2 vols. Impreso.

e) Textos periodísticos

Friera, Silvina. “Entrevista al escritor alemán Bernard Schlink: ‘Cuando uno toma distancia, es más fácil ver los matices’”. *Página/12*, Buenos Aires, 4/05/2005: 15. Impreso.

Hopenhayn, Silvia: “La ética de los personajes”, Buenos Aires: La Nación, 1997. Web. 14/02/2014 <<http://www.lanacion.com.ar/214051-la-etica-de-los-personajes>>.

Pavón, Héctor. “Volver a ‘la casa de los conejos’” *Revista Ñ*, 29.3.2008. Web. 24/02/2014. <<http://recuerdosdelpresente.blogspot.com.ar/2010/08/volver-la-casa-de-los-conejos.html>>

Pignatelli, Adrián. “A 90 años de la histórica pelea de Firpo contra Dempsey”. Web. 14/02/2014 <<http://www.ambito.com/noticia.asp?id=706802>>

Verbitsky, Horacio. *El vuelo*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta, 1995. Impreso.

f) Films

Ávila, Benjamín, dir. *Infancia clandestina*. DVD. Coproducción Argentina-España-Brasil; Habitación 1520 Producciones, Historias, Antártida Producciones, Academia du filmes, 2011. Fílmico.

Carri, Albertina, dir. *Los rubios*. Act. Analía Couceyro. Barry Ellsworth, 2003. Fílmico.

Papa Iván. DVD. Coproducción de Argentina y México: Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), Zafra Difusión S. A. 2004. Fílmico.

g) Fuentes de referencia

Academia Argentina de Letras. *Diccionario del Habla de los Argentinos*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 2003. Impreso.

Evans, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós, 1997. Impreso.

Índice de ilustraciones

- Fig. 1:
 “Todas las rutas conducen a Hitler”.
 Exposición consagrada a las “rutas Adolf Hitler”.
 Originalmente publicado en H. Lehmann-Haupt, *Art under a Dictatorship*,
 Nueva York, 1954, ilustr. N. 36.
 En Michaud, E. *La estética nazi. Un arte de la eternidad*. 2009: 334. 23
- Fig. 2: Grabado en madera del siglo XVI, elegido por Baudelaire como modelo
 para el frontispicio de *Les Fleurs du mal*, segunda edición.
 En Buck Morss, *Dialéctica de la mirada*, 1995: 223. 24
- Fig. 3a: Maus I (Spiegelman, 2009: 49). 92
- Fig. 3b: Maus I (Spiegelman, 2009: 149). Un relato que enmarca la transmisión
 intergeneracional de la memoria traumática, adaptando “los sucesos del Holocausto
 a las convenciones de la representación historietística” (White, 2007: 75). 93
- Fig. 4: El trabajo sobre la fotografía muestra irónicamente el momento de fascinación
 con el entonces presidente Néstor Kirchner
 (Mariana Eva Pérez, *Diario de una Princesa Montonera*, 30). 344
- Fig. 5: El trabajo de montaje entre el rostro adulto de la narradora y una foto
 de su padre arma una composición imaginaria del imposible encuentro filial.
 El epígrafe de la foto es, a la vez, un homenaje y una ironía.
 (Mariana Eva Pérez, *Diario de una Princesa Montonera*, 102) 345