

Debates sobre la representación de eventos límite del pasado reciente:

Indagación filosófica desde las performances testimoniales de hijos de desaparecidos de la última dictadura cívico-militar argentina

Autor:

Zeitler, Mariela

Tutor:

Tozzi, Verónica

2015

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

Posgrado

TESIS DOCTORAL

Doctorado en Filosofía

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

DEBATES SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE EVENTOS LÍMITE DEL PASADO RECIENTE: INDAGACIÓN FILOSÓFICA DESDE LAS *PERFORMANCES TESTIMONIALES* DE HIJOS DE DESAPARECIDOS DE LA ÚLTIMA DICTADURA CÍVICO-MILITAR ARGENTINA

Doctoranda: Lic. Mariela Zeitler Varela

DNI: 30.407.610

Inscripción al Doctorado: Res. CD 2482/11, Exp. 864.814/10

Directora y Consejera de Estudios: Dra. Verónica Tozzi

2015

ÍNDICE

Agradecimientos	04
------------------------------	----

Capítulo 1. Introducción

I. Objetivos y estructura de la tesis	07
II. Debates en la filosofía contemporánea de la historia en torno a la representación del pasado	18
II.a. La cientifización de la historia	18
II.b. Crisis de la historia tradicional y de la representación histórica como copia	20
II.b.1. Desafíos posmodernistas	20
II.b.2. Filosofía epistemológica de la historia vs. Filosofía narrativista de la historia	24
II.c. El surgimiento de la memoria como alternativa	25
III. Eventos límite del pasado reciente: caracterización y agudización del debate representacional	27
III.a. Caso paradigmático: el exterminio nazi	32

Capítulo 2. Hayden White: de la teoría metahistórica al acontecimiento modernista y la literatura testimonial

I. Historia, ciencia y narrativa: debates y la llegada de una Nueva Filosofía de la Historia	42
I.a. La revolución metahistórica: la escritura histórica en la mira	45
I.b. Algunas críticas y consecuencias de la teoría metahistórica whiteana	53
II. Los límites de la representación: el acontecimiento modernista	57
II.a. Trascendiendo las dicotomías: el estilo modernista y los nuevos modos de representación	62
II.b. Algunas objeciones y redefiniciones	68
III. La literatura testimonial: un acercamiento desde Primo Levi y Jorge Semprún	73
IV. El desafío de la historiofotía a la historiografía. O del discurso (audio)visual al escrito	80

Capítulo 3. Pasado reciente argentino: la última dictadura cívico-militar y su(s) memoria(s) en disputa

I. La última dictadura cívico-militar como un evento límite	84
II. Cronología de memoria(s) en conflicto	86
II.a. Los años de plomo	86
II.b. Los años de transición: el <i>Nunca Más</i> y el Juicio a las Juntas	94
II.c. Los años de impunidad: Leyes de Obediencia Debida, Punto Final e indultos	105
II.d. Y finalmente los H.I.J.O.S. crecieron	111
II.e. El siglo XXI: las políticas de la memoria en el centro de la escena	117

Capítulo 4. Memoria y filiación: la segunda generación y sus performances testimoniales

I. El giro memorialista: una vuelta hacia el pasado	125
II. (Pos)memoria y filiación: luego de (las) Madres y (las) Abuelas, aparecieron (los) H.I.J.O.S./hijos	132
II.a. ¿Politización de lo privado y privatización de lo político? O una búsqueda de seguir cuestionando dicotomías	135
II.b. Posmemoria: definición, desarrollo y algunas críticas	141
III. Sobre las performances testimoniales o prácticas poético-testimoniales de hijos de desaparecidos	146
III.a. Judith Butler y la teoría de la performatividad: la identidad en disputa ...	150
III.b. Una aproximación a la epistemología comunitaria del testimonio	156

Capítulo 5. Performances testimoniales de hijos de desaparecidos: objeciones epistemológicas, ético-políticas y estéticas

I. <i>Maus</i> y la problemática representación del nazismo: sobre historietas, ratones y no-ficciones	160
II. Fotografías imposibles: <i>Arqueología de la ausencia</i> , de Lucila Quieto	171
II.a. Descripción del proyecto: en busca de aquella(s) fotografía(s) faltante(s) de los H.I.J.O.S.	171
II.b. Un encuentro ficticio entre generaciones: la invención de un tiempo nuevo	175
III. ¿Faltándole el respeto al pasado?: <i>Los rubios</i> , de Albertina Carri	179
III.a. Desafiando la identidad y la (pos)memoria: hacia el encuentro de nuevos lazos de filiación	180
III.b. El <i>deber ser</i> representacional de un evento límite del pasado reciente	186
III.b.1. Objeciones epistemológicas	188
III.b.2. Objeciones ético-políticas	193
III.b.3. Objeciones estéticas	197

Capítulo 6. Performances testimoniales de hijos de desaparecidos. Parte II

I. De la búsqueda identitaria al delirio paródico: <i>Los topos</i> , de Félix Bruzzone ..	201
I.a. De qué trata <i>Los topos</i> : sobre fantasmas, fantasías y ¿finales felices?	202
I.b. Objeciones epistemológicas, ético-políticas y estéticas. O una parodia del pasado	206
II. Volveré y seré ficciones: <i>Diario de una Princesa Montonera -110% Verdad-</i> , de Mariana Eva Pérez	217
II.a. Nuevas tecnologías de la escritura: los aforismos del siglo XXI	218
II.b. Ficción, realidad y literatura testimonial: un novedoso modo de testimoniar en los hijos de desaparecidos	222
II.c. Nuevas formas de performar ser "hiji": irreverencia y (pos)filiación	228

Capítulo 7. Conclusión. O hacia la *performatividad representacional* de los eventos límite del pasado reciente

I. Recordando performativamente los capítulos anteriores 234

II. Performances testimoniales de hijos de desaparecidos: una lectura desde Hayden White 237

III. Legitimidad de sangre y agenciamiento de los hijos de desaparecidos: en busca de ampliar los actores del debate 244

IV. A futuro la disputa continúa: hacia una *performatividad representacional* de los eventos límite del pasado reciente 249

Referencia bibliográfica 256

AGRADECIMIENTOS

Empezar a darle forma a estas líneas –las últimas en ser escritas, pero que serán las primeras en ser leídas– implica que el largo y siempre complejo proceso de escritura de una tesis doctoral ha llegado a su fin. Años de investigación, de lecturas, de preguntas filosóficas que fueron y vinieron, de sinsabores, pero también muchas ilusiones, quedaron plasmados en estas páginas. Me gustaría asimismo que permanezcan en ellas aquellas personas que me acompañaron desde distintos lugares en este intenso camino.

Primero y principal, quisiera mostrarle mi enorme agradecimiento a mi directora Verónica Tozzi. Desde el 2007 en adelante, cuando me invitó a participar de su grupo de trabajo, iniciamos un vínculo que acabó superando ampliamente lo académico y alcanzó lo humano. Día a día demostró su interés tanto en mis estudios como en mis incertidumbres e inseguridades. Supo así guiarme en el recorrido de mi tesis de licenciatura, luego de mi beca CONICET y finalmente cerrar juntas esta etapa doctoral. Me tranquiliza entonces saber que esto no significa el fin de nuestra relación, sino el comienzo de una diferente.

Mi formación tampoco hubiera sido la misma si no me hubiera cruzado, junto a Verónica, a su generosísimo grupo de investigación *Metahistorias*. Con una gran timidez me acerqué la primera vez, sintiéndome un poco ajena, hasta que con el paso de las reuniones sus integrantes me hicieron sentir parte, con una candidez directamente proporcional a sus capacidades intelectuales. Pude descubrir mis intereses filosóficos en sus lecturas y encendidas discusiones. Imposible por ello dejar de nombrar a Nicolás, María, Cecilia, Moira, Omar, Gilda, Gabriela, quienes junto a otros compañeros pasados y también presentes, han sido parte fundamental de este proceso.

Dentro de ese grupo, María Inés, Natalia y Mariela se volvieron grandes amigas. Este cuarteto mágico, al que ahora se ha sumado la bella Anita, me supo entender mejor que nadie en esta escritura llena de dificultades, pero asimismo entusiasmos y satisfacciones. Aprendimos a conocernos, entendernos, cuidarnos, llorar, reírnos hasta llorar. La facultad también me dio la felicidad de cruzarme con David, con quien pasamos miles de aventuras juntos hasta el día de hoy, sumando a nuestra hermosa amistad a su querido novio Sebastián, armando un trío dispuesto siempre a divertirse de nuestras desventuras a pura carcajada.

Cómo no agradecer a mis entrañables amigas de la primaria, de la infancia más lejana, pero con las que nos supimos seguir viendo y se transformaron simplemente en amigas de la vida. Mey, Flopi, Lauri y Debi (quien se sumó un poco más tarde a mi vida y sin embargo parece que estuviera desde siempre): no puedo más que agradecerles por todos los increíbles momentos vividos. Y la paciencia eterna que me tuvieron con esta tesis. No imagino mis días sin nuestras locuras y charlas interminables.

A mis amigos del secundario, quienes más allá de los típicos vaivenes del devenir, nunca dejaron de estar presentes. Lau y Gabi tienen un lugar asegurado en mi corazón. Al igual que Sol, quien eligió La Plata para desarrollar su increíble arte. Esteban, con nuestros clásicos cuelgues, supo también acompañarme en estos años. Mi trabajo anterior me ha permitido conocer dos personas con las que forjamos una de esas amistades que parecen indestructibles. A Cele y Flor, mis mayores agradecimientos por continuar eligiéndonos y haciendo nuestras mini revoluciones a la par.

Al igual que no visualizo mis días sin mis seres queridos, tampoco logro hacerlo sin River, que no deja de ser a la vez un enorme mundo de amigos. Una combinación con mis deberes académicos que a muchos siempre les pareció un tanto extraña, pero que sigo disfrutando con suma felicidad. Esa pasión futbolística que me acompañó desde que tengo uso de razón se volvió luego una otra casa en donde encontré personas valiosísimas. Imposible nombrar aquí a todos porque por suerte son un montón. Pero vale al menos mencionar a mis más cercanos, con los que me abrazo en cada gol y lloro en esas derrotas que de verdad duelen: la gente de Las Paredes. A mi querida agrupación Caravana Monumental, que me enseñó que River es mucho más que un club de fútbol, es una familia por elección. Y a mis compañeros –ya amigos– del Departamento Cultural, quienes me supieron hacer el aguante en este último año de intensa escritura.

Y sobre el final de este largo camino apareció Martín. En un lugar inesperado, pero nunca más oportuno. Para inundarme de alegría y darme la bocanada de aire necesaria para terminar. Y sobre todo para que ese último tramo estuviera lleno de besos y abrazos; de palabras de aliento y un trabajo más llevadero al ser acompañado. Ojalá que nos espere por delante mucho más tiempo compartido, de ahora en más sin esta tesis, pero con otras cosas que aprendamos a disfrutar juntos.

Un párrafo final muy especial para mi familia. Para quienes me dieron la libertad de elegir lo que quería estudiar y me ofrecieron todas las facilidades a su alcance durante mis años de formación. Que me mimaron cuando las fuerzas empezaban a declinar. Que estuvieron siempre al pie del cañón para lo que necesitara. A mi mamá Mariana, mi papá Enrique, mi hermano Juan Manuel y mi hermana Camila. Y a mis tíos y primos por su calidez y empuje cada vez que nos veíamos. Gracias a todos ellos por su cariño e incondicionalidad.

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

I. Objetivos y estructura de la tesis

La última dictadura cívico-militar argentina, acontecida entre los años 1976 y 1983, fue la más extensa y cruenta jamás experimentada en ese país, con la desaparición forzada de personas como metodología represiva primaria, previo secuestro, tortura y detención ilegal en centros clandestinos (en general dependencias policiales o militares reacondicionadas) distribuidos a lo largo de todo el territorio nacional. A ese plan sistemático de violencia extrema se sumó el robo y apropiación de los bebés nacidos en cautiverio, hijos de las secuestradas que ingresaban ya embarazadas, siendo despojados de su identidad al ser entregados a parejas afines al régimen para su crianza. Todo indudablemente en la oscuridad de la transgresión de la ley y de las violaciones a los derechos humanos.

La brutal ocurrencia de este terrorismo de estado conllevó la incursión en términos locales de una problemática ya desarrollada in extenso a nivel internacional: la representación de aquellos acontecimientos del siglo XX caracterizados por su violencia masiva, sistemática y estatal, los cuales dispararon asimismo un intenso debate en torno a la posibilidad misma siquiera de su comprensión para la racionalidad humana. Fue el exterminio nazi el evento paradigmático en este sentido, al constituirse en una maquinaria industrializada de aniquilación a través de las cámaras de gas y los crematorios en los campos de concentración, siendo definido por Saul Friedlander –historiador y sobreviviente del nacionalsocialismo– como “un hecho que pone a prueba nuestras tradicionales categorías de conceptualización y representación: un ‘suceso límite’” (Friedlander, 2007: 23).

Las primeras líneas de Hugo Vezzetti en su obra *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina* van en esa dirección: “este libro trata sobre un acontecimiento y una experiencia únicos, el *terrorismo de Estado* en tanto nombra una situación límite, distinta por sus condiciones, su ejecución y sus consecuencias de otras dictaduras argentinas” (Vezzetti, 2009: 11, subrayado en el original). Verónica Tozzi también acompaña estas palabras:

nuestros obscenos tiempos presentes no dejan de exhibirnos su galería de violencia masiva y extrema, primordialmente estatal, sistemática, no individual, no esporádica. A la ya reiteradamente citada serie Holocausto, genocidio armenio, Hiroshima, Apartheid (entre otros) nuestro país ha contribuido con el trágicamente original fenómeno de la desaparición forzada

de personas durante la última dictadura militar y la trashedada escalada bélica en Malvinas (Tozzi, 2006: 85).

Una de las secuelas más palpables que tuvo la feroz crueldad de esta dictadura fueron los hijos de desaparecidos, el advenimiento de personas *huérfanas* de un estado asesino que había hecho desaparecer a sus padres por razones políticas.¹ La creación en 1995 de la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) les otorgó por primera vez visibilidad en la esfera pública como colectivo, en tanto organismo de derechos humanos originado en el lazo de filiación con las víctimas al igual que las ya existentes y reconocidas Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Los tiempos no eran azarosos dado que este grupo generacional empezaba de a poco a ser adulto y a poder tomar la palabra por sí mismo, buceando en su propia identidad, a la vez que luchando contra la impunidad que rodeaba en ese momento los crímenes de lesa humanidad cometidos durante el estado de facto.²

Partiendo justamente de la aparición de determinadas *performances testimoniales* (Tozzi, 2012: 131) o *prácticas poético-testimoniales* (Amado, 2009: 140)³ de hijos de desaparecidos que despertaron polémica por el modo no convencional de tramar sus relatos –poniendo en discusión las estéticas hegemónicas para dar cuenta de la violencia política de los años setenta en Argentina–,⁴ la propuesta en esta tesis será abordar el debate en torno a la representación de eventos límite del pasado reciente, problemática que agudizó aquella ya existente en la filosofía contemporánea de la historia sobre la representación del pretérito. Estas nuevas expresiones de índole artístico cuestionaron las políticas de la memoria más tradicionales, junto con el discurso oficial de los derechos humanos, basando en parte su legitimidad en el vínculo filial y en su búsqueda identitaria (cuasi) obligada, pero al mismo tiempo y

¹ Se hablará de hijos de desaparecidos porque es la denominación genérica para este grupo generacional específico que sufrió la muerte de alguno de sus progenitores o de ambos a manos de los militares. Sin embargo, vale aclarar que también puede tratarse de hijos de militantes fusilados bajo situaciones usualmente disfrazadas de enfrentamientos o fugas. En cada ocasión particular se hará la salvedad correspondiente.

² Recuérdese que cuando se creó H.I.J.O.S. se estaba en plena década del noventa, con políticas de olvido como aquella propuesta por el entonces presidente Saúl Menem de demoler la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) para construir un monumento a la unidad nacional; o la vigencia de las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final y los indultos a los militares. Más adelante, en el capítulo tercero, se volverá sobre este contexto histórico y sociopolítico en detalle.

³ Esta elección terminológica para referirnos a las representaciones artísticas de hijos de desaparecidos –reflejada asimismo en el título de esta tesis– será recuperada y explicitada en el capítulo cuarto, sumando la teoría performativa sobre el género de Judith Butler.

⁴ Citemos como primer acercamiento a esta idea la afirmación de Andrea Cobas Carral sobre los libros *Los topos* (2008), de Félix Bruzzone, y *Diario de una Princesa Montonera* (2012), de Mariana Eva Pérez, dos de las representaciones que se analizarán en este trabajo: “ambos –con rasgos afines a lo que la crítica ha denominado ‘posmemoria’– desafían algunos de los marcos interpretativos hegemónicos para pensar las narrativas de la violencia: ni textos que enuncian una ‘verdad’ fundada en la condición de hijos de desaparecidos de sus autores ni ejercicios catárticos para concluir un trabajo de duelo por los padres desaparecidos ni panfletos militantes que recortan su legitimidad en una experiencia subjetiva difícilmente cuestionable ni testimonio generacional sin fisuras que busca un lugar entre las interpretaciones del pasado” (Cobas Carral, 2013: 26-27).

paradójicamente, desafiando lo biológico como lugar instituido y naturalizado a fin de exponer más bien su carácter eminentemente histórico, político y social.

El foco estará puesto en cuatro performances a ser examinadas en los capítulos cinco y seis desde el marco teórico que se desarrollará previamente. Las representaciones son las siguientes, sumándose una incursión en la polémica historieta *Maus*, de Art Spiegelman, como práctica poético-testimonial paradigmática de la segunda generación del nazismo:

- a. La muestra fotográfica *Arqueología de la ausencia*, de Lucila Quieto (1999-2001)
- b. El documental *Los rubios*, de Albertina Carri (2003)
- c. La novela *Los topos*, de Félix Bruzzone (2008)
- d. El blog devenido libro *Diario de una Princesa Montonera -110% Verdad-*, de Mariana Eva Pérez (2012)

El abordaje a las diversas objeciones originadas por estas performances de hijos de desaparecidos se realizará principalmente desde el marco teórico de Hayden White, quien se sumergió en la controversia sobre los límites representacionales de estos eventos en el simposio "Probing the Limits of Representation: Nazism and the *Final Solution*", organizado por Friedlander en la Universidad de California en 1990, teniendo una gran repercusión y volviéndose cita obligada en lo que a este debate se refiere. Allí este autor introduce su noción tardía de *acontecimiento modernista (modernist event)* para describir estos sucesos y luego, ya entrado el nuevo siglo, incorpora la idea de *literatura testimonial (witness literature)* con el objeto de examinar la prosa en los libros de Primo Levi, pero encuadrándolos dentro de la vasta producción del testimonio de sobrevivientes. Para una mejor comprensión se repondrá primeramente su propuesta metahistórica, la cual en 1973 convulsionó las discusiones sobre la historiografía y la filosofía de la historia al concentrarse en la escritura histórica, poniendo en jaque muchos de los supuestos cientificistas de esta disciplina, ganándose por ello el mote hasta el día de hoy de relativista del conocimiento histórico.

Ahora bien, al realizarse esta indagación desde performances testimoniales provenientes de la segunda generación, con un lazo sanguíneo con los desaparecidos, será necesario reponer la imbricada relación suscitada en el caso argentino entre la filiación y la memoria. Cuando se explore dentro de unas páginas el debate representacional sobre el pasado en la filosofía contemporánea de la historia se expondrá la aparición de la memoria como presunto camino alternativo surgido –entre otras razones– frente a los desafíos planteados a la disciplina

histórica tradicional por corrientes propias de la segunda mitad del siglo XX, sea la posmodernista, la poscolonialista o la feminista, por nombrar algunas (Hodgkin y Radstone, 2003). Asimismo, unos capítulos más adelante, específicamente en el cuarto, se profundizará esto y se sumará la revisión crítica del concepto de posmemoria de Marianne Hirsch a fin de explicitar las particularidades transitadas por quienes vinieron después de aquellos que vivenciaron estos acontecimientos límite.

En función de lo recién expuesto y buscando clarificar la argumentación que guiará la presente indagación, se dejarán plasmadas primero sus principales preguntas:

1. El siglo XX se ha visto caracterizado por el acontecer de eventos de extrema violencia, con el exterminio nazi como protagonista central, ocasionando discusiones todavía vigentes sobre su representación y comprensión. ¿Cuáles son las dificultades de representación frente a estos sucesos calificados como límite o traumáticos? ¿De qué manera han intensificado las problemáticas que *per se* acarrea la representación del pasado? ¿Qué pueden aportar a estos inconvenientes los estudios de memoria tan en boga en las últimas décadas, estando su auge íntimamente asociado a la ocurrencia recurrente de acontecimientos de estas características?

2. En la Argentina la violencia sistemática estatal se vio expresada durante la última dictadura cívico-militar. Fue a partir de la aparición de determinadas performances testimoniales de hijos de desaparecidos que proponían novedosos modos de tramar el pasado de sus padres que el debate sobre los límites representacionales se explicitó más fuertemente en términos locales. ¿Cómo había sido el proceso memorial colectivo en torno a este pretérito límite reciente a lo largo de los años, teniendo en cuenta las sucesivas transformaciones sociopolíticas e históricas? ¿Qué lugar ocupó la filiación en las políticas de la memoria y de los derechos humanos? ¿Qué características particulares tiene la segunda generación al representar un pasado no vivenciado, pero latente en sus vidas?

3. El documental *Los rubios*, estrenado en el año 2003, fue aquel que despertó mayor polémica por su modo no tradicional de tramar un pasado tan cruento, dando paso a otras prácticas poético-testimoniales que también generaron controversia. ¿Cuáles son las objeciones efectuadas a estas performances, ya sea de índole epistemológico, ético-político y/o estético? ¿Desde qué marco teórico

hasta ahora no explorado podrían responderse? ¿Qué aporta esta discusión específica al debate en la filosofía contemporánea de la historia sobre la representación de eventos límite del pasado reciente?

Frente a estos interrogantes, las tesis propuestas en esta investigación serán las siguientes:

1. La dificultad representacional de estos sucesos da cuenta de la triple dimensionalidad de toda representación histórica, provenga del campo historiográfico disciplinar, del conmemorativo o del artístico: epistemológica, ético-política y estética.⁵ Los límites de comprensión y representación se vieron, contrariamente a lo que podría suponerse frente a los desafíos posmodernistas, agudizados en estos tres ejes ante los acontecimientos de carácter traumático: la distinción realidad-ficción o historia-ficción, el respeto a un modo adecuado (*proper way*) de representación y el empleo de recursos estéticos denominados *nobles* o *sobrios*. El exterminio nazi será el caso ejemplificador para luego dar paso al análisis de la última dictadura cívico-militar argentina, aunque sin incurrir en una correspondencia acrítica.

2. Con el objeto de indagar las particularidades que tiene la segunda generación en su representación del pasado límite se tomará críticamente la noción de posmemoria de Hirsch, la cual permite ahondar en lo afectivo, imaginativo y creativo de las performances testimoniales de hijos de desaparecidos. Su vínculo filial con los asesinados por el terrorismo de estado será un dato no menor: por un lado, es en donde se apoya la singularidad y asimismo legitimidad de sus prácticas poético-testimoniales, pero a la vez es cuestionado por ellos mismos en esas representaciones. Es así que esas relaciones genéticas y sus implicancias serán puestas en jaque en tanto estáticas y naturales, proponiendo renovadas maneras de concebirlas, lo cual ocasionará paralelamente una disputa con los modos previos de tramar la dictadura, propios de las políticas de la memoria y de los derechos humanos.

Para explorar este punto se agregará al marco de análisis a Judith Butler y su teoría *queer* sobre el género, con el propósito de hacer eje en la performatividad agenciadora de los hijos en tanto quienes llevan adelante estas representaciones. Se procurará evidenciar que los hijos de desaparecidos no vienen ya *dados* por ser justamente hijos de desaparecidos, sino que se constituyen como actores a través

⁵ Esta idea responde a White y su indagación metahistórica sobre las obras históricas (1973, Prefacio). Se desarrollará en el capítulo siguiente cuando se ahonde en la propuesta teórica de este historiador.

de sus prácticas poético-testimoniales en la arena pública. Mientras su legitimidad está en la sangre, sus performances habilitan repensar la filiación como institución política y social, permitiendo así ampliar el espectro de actores sociales que puedan participar de las disputas representacionales sobre el pasado reciente argentino.

3. La intervención de Hayden White en el debate por la representación del Holocausto,⁶ extendiéndolo a lo que él llamará los acontecimientos modernistas, permite reflexionar –desde una perspectiva teórica hasta ahora no abordada para este asunto– sobre las objeciones hacia las performances testimoniales de hijos de desaparecidos examinadas en la presente tesis. La propuesta whiteana de un estilo modernista de representación, planteando el surgimiento de novedosos modos de tramar (sea desde lo visual o lo escrito), encuentra características comunes con el corpus de esta investigación, por lo que se transforma en una herramienta heurística interesante para nuestro estudio.

Se advertirá, empero, siguiendo su propia teoría en *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del Siglo XIX* y que este autor parece acá en parte contradecirla, que no es este el único estilo posible, ya que se formularía así una suerte de correspondencia entre un determinado tipo de evento y un modo de representación específico que impugnaría el tan mentado relativismo representacional de White. Por último, su idea más tardía de la literatura testimonial será asimismo recuperada para problematizar, al igual que lo hacen estas performances de hijos, el discurso más tradicional de los testigos, revelando su empleo de figuras retóricas y poéticas sin provocar por ello pérdida de la referencialidad.

Para llevar adelante y de forma ordenada esta argumentación la tesis se dividirá en siete capítulos, brevemente aquí descritos:

Capítulo 1. Introducción

El presente capítulo, luego de dar cuenta de los objetivos y estructuración de la tesis, repondrá su eje de discusión, que es el debate sobre la representación de eventos límite del pasado reciente. Se encuadrará en las discusiones de la filosofía contemporánea de la historia en torno a la representación del pasado (Ankersmit, 1986; Mudrovic, 2005), con la crisis de la concepción ingenua de la

⁶ Por fines de practicidad en la escritura se usará también este término tan difundido, pero vale subrayar, siguiendo un señalamiento de Giorgio Agamben, que este vocablo es deudor de una idea de sacrificio supremo por causas sagradas que poco tiene que ver con la matanza de millones de judíos por razones raciales. Para más detalle, *cfr.* Agamben, 2009: 28-31.

representación como copia y los desafíos que la segunda mitad del siglo XX le tenía preparados a la historiografía tradicional (Berkhofer, 1995; White, 2010a). Se analizarán las dificultades frente a la representación del exterminio nazi como el caso paradigmático que disparó esta controversia (Friedlander, 2007; LaCapra, 2005 y 2009; White, 2003a y 2003b).

Capítulo 2. Hayden White: de la teoría metahistórica al acontecimiento modernista y la literatura testimonial

En este apartado se asentará pormenorizadamente la iniciativa whiteana sobre la representación de eventos límite del pasado reciente, formalizada a partir de su intervención en la disputa sobre los límites representacionales del Holocausto en el simposio de Friedlander. Desde allí proyectará sus conceptos de acontecimiento modernista (White, 2003a y 2003b) y de literatura testimonial (White, 2010b y 2010c). Para reponerlos se vuelve indispensable recuperar previamente su polémica teoría metahistórica (White, 1973 y 1992), desde la cual este autor explora el discurso histórico y se entromete de manera directa en las discusiones sobre la filosofía de la historia de ese entonces, alineándose detrás de una nueva perspectiva narrativista (Ankersmit, 1986).

Su sostenido relativismo, no del conocimiento histórico, sino de toda representación de fenómenos históricos (White, 2003a: 189) será un interesante punto de partida para nuestra argumentación. White, sin embargo, señalará que estos hechos requieren de un estilo modernista de representación, lo cual en parte será recuperado aquí en tanto su valor heurístico para indagar las performances testimoniales de hijos de desaparecidos, y en parte será objetado dado que no se aspira afirmar un modo único de representación. Por otro lado, la literatura testimonial permitirá subrayar algunos de los propósitos transgresores de estas prácticas poético-testimoniales, cargadas de figuras retóricas y tropos –lejanas al pretendido discurso sobrio de un testigo–, lo cual no resta en referencialidad, sino que suma en términos vivenciales y afectivos.

Capítulo 3. Pasado reciente argentino: la última dictadura cívico-militar y su(s) memoria(s) en disputa

Este capítulo se iniciará con la caracterización de la última dictadura argentina como un evento límite, estando signada por una extrema violencia sistemática y estatal que continúa latente en la actualidad a través de intensas disputas memoriales por la forma de lidiar con ese pasado. Por ello se propondrá

hacer un sucinto recorrido histórico-político y memorial de las memoria(s) en conflicto que atravesaron, primero, la época del terrorismo de estado, y segundo, los años posdictatoriales hasta llegar al siglo actual, con las políticas de la memoria y de los derechos humanos (re)ocupando el centro de la escena en la agenda estatal y pública.

Se tomarán diversos análisis sobre estos diferentes períodos: Pilar Calveiro (2007, 2008, 2008a, 2013), Hugo Vezzetti (2009, 2009a), Elizabeth Jelin (1995), Emilio Crenzel (2008), Ana Longoni (2007) y Cecilia Sosa (2013, 2013a). Aparecerán en esta síntesis las agrupaciones de derechos humanos más relevantes creadas en esos años –léase Madres de Plaza de Mayo, Abuelas de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S.–, quienes transformaron su lucha como familiares de desaparecidos en intervenciones políticas en la esfera pública. Se resaltarán en todo este apartado, por lo tanto, la fuerte conexión entre la memoria y la filiación en el caso argentino, dando pie al siguiente capítulo.

Capítulo 4. Memoria y filiación: la segunda generación y sus performances testimoniales

En esta sección se indagará de manera teórica el vínculo entre lo memorial y lo filial, haciendo eje en las dificultades que conlleva para la segunda generación hacer frente al pasado traumático de sus progenitores. Antes de adentrarnos en ese punto se repondrá el resurgimiento en las últimas décadas de la memoria como problemática (Huyssen, 2007), siendo en muchas ocasiones apuntada como alternativa frente a los desafíos a los que se vio expuesta la historia disciplinar (Hodgkin y Radstone, 2003). Se explorará este concepto, no desde lo individual, sino a partir de sus procesos de construcción colectiva, como un fenómeno dinámico y coyuntural que es disputado por los diversos actores sociales (Halbwachs, 2004; Traverso, 2007; Pollak, 2006; Ricoeur, 2008).

Para el análisis específico de la segunda generación se recuperará críticamente el concepto de Marianne Hirsch (2001 y 2008) de posmemoria, el estudio sobre Antígona de Judith Butler (2001) y la indagación de Ana Amado (2009) sobre memoria y filiación en el cine argentino entre 1980 y 2007. La búsqueda identitaria de los hijos de desaparecidos será una particularidad inocultable en sus producciones culturales. Es por ello que, a fin de enfatizar su carácter agenciado, la performatividad adquirirá un rol central, tanto desde repensar el lugar de hijos recurriendo a la teoría performativa de Butler (1993, 2004, 2007) y a la epistemología comunitaria del testimonio (Kusch, 2004), como

desde concebir sus obras como *performances testimoniales* (Tozzi, 2012) o *prácticas poético-testimoniales* (Amado, 2009).

Capítulo 5. Performances testimoniales de hijos de desaparecidos: objeciones epistemológicas, ético-políticas y estéticas

Una vez repuesto todo el marco teórico necesario, en este capítulo nos adentraremos finalmente en la exploración del corpus de performances testimoniales seleccionado. Para iniciar el análisis se retomará el polémico caso de la historieta *Maus I y II*, de Art Spiegelman, quien relata la historia de su padre sobreviviente de Auschwitz desde su perspectiva de hijo (Huysen, 2007; LaCapra, 2009). Partiendo de ese ejemplo, será el turno del caso argentino:

a) Muestra fotográfica *Arqueología de la ausencia*, de Lucila Quieto (1999-2001)

Previamente a *Los rubios* emerge este ensayo que ya empieza a poner de relieve algunas de las cuestiones que luego se verán exponenciadas en el documental de Albertina Carri. Quieto tiene un padre desaparecido y para lidiar con su ausencia se incluye artificialmente, a través de diversas técnicas de montaje, en antiguas fotografías que posee de su progenitor. Invita a sumarse al proyecto a otros hijos –su muestra constará de 35 fotografías en blanco y negro que retratan trece historias distintas– quienes buscan también completar su álbum familiar y recrear así momentos nunca vividos.

En ese camino esta autora suscita una ruptura desestabilizadora de la crononormatividad típicamente moderna, discutiendo el tiempo histórico lineal y jugando con el anacronismo. Se abren por lo tanto fisuras para repensar un tiempo imposible, que no es ni presente ni pasado. Esto nos recordará la crítica que Walter Benjamin efectuó al tiempo del progreso en su texto póstumo “Sobre el concepto de historia”, más conocido como “Tesis sobre filosofía de la historia”. A partir de esta propuesta la referencialidad clásica con la que carga el dispositivo fotográfico se quiebra y Quieto forja un encuentro ficticio entre generaciones.

b) El documental *Los rubios*, de Albertina Carri (2003)

Este filme fue el que disparó más enérgicamente la controversia sobre los límites representacionales de la última dictadura cívico-militar argentina, utilizando estrategias expresivas disruptivas al momento de su estreno. El asiduamente citado contrapunto entre Martín Kohan y Cecilia Macón en la revista *Punto de Vista* (2004)

así lo evidencia. El documental no sigue un orden cronológico que deba reconstruirse de antemano, por lo que sus detalles se irán revelando en el devenir de las críticas que ha despertado, sumando a la exploración los estudios de Gonzalo Aguilar (2006), Amado (2009) Jordana Blejmar (2013).

Atendiendo la mencionada triple dimensionalidad de toda representación histórica, se repondrán de manera detallada las múltiples objeciones recibidas tanto desde lo epistemológico como lo ético-político y lo estético (Bernini, 2004; Kohan, 2004 y Sarlo, 2005). Las características distintivas del estilo modernista y de la literatura testimonial en White, como las reflexiones performativas butlerianas, se rescatarán para contraponer estas críticas.

Capítulo 6. Performances testimoniales de hijos de desaparecidos. Parte II

El análisis del capítulo previo en base a determinadas prácticas poético-testimoniales continúa aquí, con dos libros a ser indagados:

a) *Los topos*, de Félix Bruzzone (2008)

Bruzzone es hijo de padres desaparecidos y fue criado por sus abuelos maternos. Lo mismo le ocurre al protagonista de esta novela, sumando además un posible hermano apropiado nacido en la ESMA. La historia se va sucediendo entonces enmarcada en los traumas del pasado reciente argentino sin demasiados sobresaltos hasta que el relato se transforma en un cuasi policial de intriga y conspiración con un tono delirante y de humor negro: persecuciones, secuestros, desapariciones, traiciones, parejas que pueden ser hermanos o padres. La narración traspasa no sólo el límite del incesto, sino también de lo (presuntamente) moralmente aceptable para hablar de figuras típicamente asociadas con la última dictadura.

Para su examen se recuperará la noción de parodia posmoderna de Linda Hutcheon (1993) y la de Gabriel Gatti de "parodia seria" (2011), con las implicancias de ser un género considerado no noble para tratar estos eventos. Asimismo, dado el juego entre autobiografía y novela ficcional consumado por Bruzzone, se hará referencia a la concepción de *espacio biográfico* introducida por Leonor Arfuch (2002), junto con la de *autoficción*.

b) *Diario de una Princesa Montonera -110% Verdad-*, de Mariana Eva Pérez (2012)

En este blog devenido libro (lo cual nos remitirá a la idea whiteana de la influencia de los nuevos dispositivos tecnológicos sobre los modos de representación –White, 2003b–) Mariana Eva Pérez construye una suerte de alter ego, la Princesa Montonera, a partir del que narrará sus vivencias como miembro de la segunda generación. Ya desde el título polemiza con la problemática de la verdad en un relato testimonial sobre un pasado de estas características. Esta hija de desaparecidos procurará a lo largo de sus páginas poner en cuestión los lugares comunes del testimonio y del discurso oficial de los derechos humanos a través de jugar con el lenguaje y el humor irónico.

A fin de profundizar esto se apelará a la literatura testimonial de White y a la noción de autoficción recién mencionada. El análisis de Blejmar (2012) y en menor medida de Kohan (2014) también serán consultados. Por último, la autora discute la filiación al modificar los lugares asignados por la genealogía familiar y al pelearse con su hermano recuperado en el año 2000, no aceptándolo incondicionalmente por su lazo sanguíneo y por el deseo infinito de encontrarlo. Ello habilitará seguir desnaturalizando los presupuestos que atraviesan lo biológico.

Capítulo 7. Conclusión. O hacia la "performatividad representacional" de los eventos límite del pasado reciente

En el primer apartado de este último capítulo se efectuará un breve repaso por los puntos más importantes desarrollados previamente para tenerlos presentes frente a las conclusiones finales de la tesis. Las mismas versarán sobre los dos ejes de esta investigación: una lectura desde el marco teórico de White de las performances testimoniales de hijos de desaparecidos seleccionadas como corpus y la exploración de la legitimidad de sangre y el agenciamiento en esta segunda generación, partiendo de la noción de posmemoria de Hirsch y de la teoría performativa del género de Butler.

Por último, se formulará una embrionaria propuesta para seguir pensando a futuro el debate sobre la representación de eventos límite del pasado reciente, reuniendo la concepción whiteana de realismo figural (2010), la butleriana de práctica citacional (2004 y 2007) y aquella de Walter Benjamin de *Jetztzeit* (*tiempo-ahora* es su traducción literal), aparecida en su texto póstumo "Sobre el concepto de historia" y enlazada con su propia noción de cita. Se procurará promover una idea de *performatividad representacional* del pasado reciente, con prácticas renovadas que permitan mantener abierta la investigación y la discusión representacional.

II. Debates en la filosofía contemporánea de la historia en torno a la representación del pasado

II.a. La cientifización de la historia

Con el propósito de abocarnos en las disputas más actuales sobre la representación del pasado es imprescindible remitirnos sucintamente al momento en que la historia se profesionalizó.⁷ La disciplina histórica tal como se la entiende actualmente surgió a principios del siglo XIX, frente al deseo de erigirla en una ciencia con reglas, métodos y cánones propios. A fin de acercarla a la razón como medio legítimo para alcanzar el conocimiento de índole histórico, era necesario alejarla de las *belles lettres* y de la retórica, con las que había estado vinculada desde sus orígenes en la antigüedad. Ese tipo de escritura se asociaba con lo mítico y lo poético, motivo por el cual las filosofías especulativas de la historia, sea la hegeliana o la marxiana, empezaron a ser rechazadas como generalizaciones metafísicas que poco tenían que ver con la cientificidad propuesta y la pretensión de conocer, *a lo Ranke*, el pasado tal cual fue (White, 2012a; Mudrovic, 2005).

De esta manera, la incipiente historia académica o tradicional postula a la literatura –en tanto expresión supuestamente siempre ficcional– como su opuesto, dejando la imaginación totalmente afuera del proceso de investigación y escritura del pasado. De ahí la repetida frase de Michel De Certeau: “la ficción es el otro reprimido de la historia” (De Certeau, en White, 2012a: 19). Hasta ese momento la historia era considerada una rama de la retórica que contemplaba el pretérito como propedéutica para la vida pública, en tanto discurso práctico (alternativo a la teología y la metafísica) que procuraba responder la pregunta ética por el deber ser.⁸

Por el contrario, con su disciplinamiento, la motivación del historiador se transmuta en el estudio del pasado como *una cosa en sí misma*, buscando alcanzar su verdad y reflejarla en un relato único, siguiendo una concepción representacionista del conocimiento histórico (*ibídem*: 24-25). Se sostiene así una correspondencia directa entre lo representado y su representación, concibiéndose el lenguaje como un medio transparente que permite dar cuenta de lo acontecido, sin

⁷ La noción de historia se piensa aquí en tanto *rerum gestarum*, es decir, relato de los hechos pasados, no como los hechos pasados mismos (*res gestae*).

⁸ María Inés Mudrovic repone en la Introducción de su libro *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en filosofía de la historia* esta contraposición surgida en la conceptualización de la historia como disciplina: “nuestro moderno concepto de historia, nace, de un lado, como un intento de priorizar la verosimilitud de los hechos en desmedro de la «elegancia» de la escritura histórica y, de otro, como un esfuerzo por debilitar la filiación que la historia tenía con la memoria desde sus orígenes griegos, en favor de una mayor incumbencia de la razón en la operación historiográfica” (Mudrovic, 2005: 06). Cuando se reponga el surgimiento de la noción de memoria en el apartado II.c. de este capítulo se remarcará esta conexión primigenia entre la historia y la memoria.

que los intereses o las ideologías de quienes la llevan a cabo se entrometan. Es por ello que el foco se corre de la escritura, catalogando inclusive de *amateurs* a los que incorporaban ribetes literarios, y se desplaza a cuestiones epistemológicas sobre la verdad, la objetividad y el conocimiento.

Hayden White postula que esta pretensión de cientifización, con la consecuente incorporación de la historia como disciplina en las universidades y academias, provenía de una necesidad de los estados-nación en formación "para dar legitimación a esas naciones cuyos orígenes eran tan oscuros como incierta su composición étnica" (White, 2010a: 166). Este filósofo de la historia explicita las razones políticas de esta profesionalización al servicio de los intereses de los estados incipientes, los cuales requerían un pasado común para crear identidades nacionales. Al subrayar esta conexión deja en evidencia lo contradictorio de las afirmaciones de los propios historiadores, quienes alegaban estar estudiando el pasado *per se* y de manera totalmente neutral, sin mediar ningún intereses o ideología.

Gertrude Himmelfarb, historiadora defensora de estos postulados cientifizantes y muy crítica de lo que en un instante se catalogará como posmodernismo, traerá el nombre de *historia crítica* para esta profesionalización, a partir de la cual se le da un valor preponderante a "la investigación archivística y las fuentes primarias, a la autenticidad de los documentos y fiabilidad en los testigos, a la necesidad de verificar e invalidar evidencia; y, en un nivel más mundano, a la precisión de citas, a las formas prescriptas de documentación en notas al pie y bibliografía, y a todo el resto de la 'metodología' que ingresó en el 'canon de la evidencia'" (Himmelfarb, 1997: 160, traducción propia).⁹

En su libro *Beyond the Great Story. History as Text and Discourse*, Robert Berkhofer Jr. se referirá al paradigma de la *historia normal*, en tanto las premisas que guían la práctica histórica profesional.¹⁰ La presunción de base es que las obras de los historiadores son representaciones precisas de un pasado real, como lentes a partir de los cuales se refleja la realidad histórica para los potenciales lectores. En esta visión idealizada la veracidad del relato es testada remitiéndose a ese pretérito mismo como referente, en tanto los métodos pretendidamente científicos de esta disciplina suelen preocuparse más por cómo derivar hechos desde la

⁹ Cada vez que se cite un texto de traducción propia por primera vez se hará la aclaración pertinente. La siguiente se dará por sentado para evitar ser reiterativos.

¹⁰ El término es deudor de Thomas Kuhn y su concepción de *ciencia normal*. Berkhofer lo elige por sobre el de historia tradicional, ya que según él cuando los historiadores adjetivan su práctica de "tradicional" o "no tradicional", lo hacen siguiendo un mismo conjunto de suposiciones (Berkhofer, 1995: 295, comillas en el original). Vale señalar, acompañando una aclaración del propio Berkhofer, que su caracterización de la historia normal está simplificada a fin de poder diferenciarla más claramente de las nuevas corrientes y formas del discurso histórico que la desafían y que dan lugar a los debates contemporáneos en filosofía de la historia, debates sobre los que reflexionará en su libro.

evidencia o las fuentes y no tanto por la forma en que luego se los combinará en una síntesis coherente (Berkhofer, 1995: 28-29). El colocar en primer plano esta última inquietud es lo que, entre otras cosas, empezará a poner en aprietos a mediados del siglo pasado esta concepción de la historia tradicional. Veamos de qué manera.

II.b. Crisis de la historia tradicional y de la representación histórica como copia

II.b.1. Desafíos posmodernistas

Antes de adentrarnos en este apartado es pertinente subrayar lo complejo del movimiento posmodernista y las diferentes definiciones que de él se han postulado, siendo asimismo un vocablo que abraza otras corrientes de mitad del siglo XX. Beverly Southgate hablará –en un artículo que precisamente indaga este movimiento en relación con la filosofía de la historiografía– de un *término abarcativo (umbrella term)* y de un *concepto camaleónico (chameleon concept)*: “el ‘posmodernismo’ es entonces un proceso en curso más que una posición definitiva; pero mayormente incluye esos aspectos de la filosofía que han desafiado, y tal vez ya sustituido, los cimientos de una ‘modernidad’ derivada de la revolución intelectual de la temprana modernidad y la Ilustración” (Southgate, 2009: 540, traducción propia).

No es tema de esta tesis desarrollar puntualmente las profusas discusiones teóricas originadas por el posmodernismo como movimiento, pero sí recuperar algunos de sus postulados desafiantes a la visión de la historia planteada en la sección previa. Esta concepción de la disciplina entra en crisis en la segunda mitad del siglo XX, junto a su idea representacionista que sustentaba la búsqueda de una única forma verdadera de relatar la realidad pasada. Diversas corrientes propias de esa época y ligadas al posmodernismo influyeron: el posestructuralismo, el giro lingüístico, el feminismo, el poscolonialismo, el multiculturalismo, entre las más relevantes. A su vez, disputas dentro de la propia historiografía y la filosofía de la historia abrieron las puertas a fuertes cuestionamientos hacia la manera en que se venía haciendo historia. Parte de esos interrogantes se despertaron con el acontecer de aquellos eventos caracterizados como límite, en tanto la dificultad para dar cuenta de ellos a través de los modos tradicionales de representación y comprensión hasta ese momento utilizados.

Berkhofer, en su ya citado libro, pone el eje en el reto, frente a los giros lingüístico, interpretativo y retórico propios del posmodernismo, hacia el ideal del positivismo científico que guiaba todas las ciencias sociales y abogaba por

distinciones dicotómicas tajantes como la de objetividad-subjetividad o hecho-valor. Se plantea, por el contrario, que las metodologías y el conocimiento adquirido lejos estaban de ser universales, sino más bien histórica y culturalmente situados, sembrando dudas sobre el descubrimiento de la verdad, los fundamentos del conocimiento, la autonomía del individuo como agente y sujeto, las bases de las fronteras entre disciplinas y la estabilidad del significado en el lenguaje (Berkhofer, 1995: 01-02).

A este cuadro crítico, en el que se decretan tanto la muerte del autor como la del sujeto, se suma la de la historia en tanto empresa teleológica, con los teóricos posmodernistas cuestionando "las propias dicotomías que fundamentan el paradigma de la historia tradicional: las supuestas diferencias inherentes entre literatura y ciencia, entre la realidad y su representación" (*ibídem*: 02, traducción propia). En este punto Berkhofer diferenciará entre dos crisis de la representación: una frente al último modernismo y estructuralismo, la otra frente al posestructuralismo y multiculturalismo.

La primera involucra los inconvenientes surgidos ante una visión constructivista de la historia, que se pregunta cómo puede efectivamente juzgarse la exactitud de una representación del pasado cuando ese pasado no sólo está ausente, sino que además está re-presentado indefectiblemente desde (re)creaciones presentes. Asimismo, si las corrientes que generaron esta crisis ponen en cuestión la forma en que tradicionalmente se escribe la historia, ¿no deberían pensarse, se pregunta Berkhofer, nuevos modos de representación, por ejemplo la novela posmodernista?

La segunda crisis objeta el punto de vista universal y omnisciente de la historia tradicional en favor de la diversidad, sea de género, etnicidad u otras. Su autoridad y objetividad se debilitan, poniéndose en duda la posibilidad de escribir en tercera persona sin ningún tipo de involucramiento ideológico o político. Se manifiesta la necesidad de incorporar las múltiples voces del pasado que han sido olvidadas, por lo que las mujeres, los negros, los colonizados, los homosexuales, llevarán adelante una proliferación de relatos que discutirán las llamadas *grandes narrativas* hasta ese momento hegemónicas y provocarán una fragmentación en las representaciones (*ibídem*: 03).

Será de hecho la impugnación a estos grandes relatos uno de los rasgos fundamentales del posmodernismo, con Jean-François Lyotard a la cabeza objetando las típicas metanarrativas totalizadoras modernas que postulan un vínculo teleológico entre el pasado, el presente y el futuro. Estas últimas se alinean tras una noción de progreso nacida con la Ilustración que supone un avance continuo y recto hacia lo venidero: "un buen Gran Relato no solamente ordena el

pasado e interpreta el presente, sino que también predice el futuro" (*ibídem*: 42). Esta concepción del progreso como gran relato legitimador ya había igualmente entrado en crisis, con la Primera Guerra Mundial como primer quiebre y acentuándose con los acontecimientos límite que le siguieron.

En consonancia con la creencia en un Gran Relato, Berkhofer advertirá que esta pretensión constante de la historia tradicional por alcanzar una representación del pasado como la más adecuada entre las múltiples en competencia –buscando un criterio superador del relativismo– se origina frente a la idea de un único Gran Pasado. Las representaciones son por lo tanto evaluadas en referencia a los hechos mismos y son verdaderas si se corresponden con la realidad pretérita. Nuevamente de relieve la concepción de una representación histórica mimética, basada a su vez en otra certeza propia de la modernidad que será también contradicha por el posmodernismo: la de una verdad absoluta que está allí para ser descubierta, en este caso por los historiadores.

La revisión del concepto de verdad, objetando la idea de una correspondencia directa y de que el criterio de referencialidad sea el único que permita desestimar representaciones hasta llegar a la más adecuada y verdadera, generó un fuerte rechazo por parte de los historiadores profesionales, quienes temían que de ese modo se perdiera la distinción clave de la disciplina entre la realidad y la ficción, entre un enunciado verdadero y otro falso, acarreando un inefable relativismo del conocimiento histórico. Himmelfarb suscribe esta interpretación condenatoria: "en historia, [el posmodernismo] es una negación de la fijación del pasado, de la realidad del pasado más allá de lo que el historiador elija hacer de él, y entonces de cualquier verdad objetiva sobre el pasado" (Himmelfarb, 1997: 158).

White intenta responder a esta problemática en un artículo suyo en el cual discurre sobre las ansiedades textuales que el posmodernismo conlleva para la historia académica.¹¹ El "textualismo" es una de las características distintivas de este movimiento, lo cual no generaría grandes inconvenientes si el "texto" posmoderno fuera como el humanista. Pero por el contrario, es un tejido de tropos y figuras que no conoce ni su arquetipo ni su genealogía, que oscurece aquello que quiere revelar, estando siempre reñido consigo mismo. Se niega así una de las creencias fundacionales de la historia tradicional: la "fijeza de los textos", refutando por ello a su vez la posibilidad de fijar el significado de toda "historia" basada en los propios textos.

¹¹ El texto mismo se titula "El Posmodernismo y las ansiedades textuales". En los párrafos venideros se replicará el uso de comillas del original.

Ahora bien, al negarse esta fijeza, se niega también, dirá este filósofo de la historia, la fijeza de la supuesta línea entre las visiones ideológicas y objetivas de la realidad histórica, en tanto esa línea siempre se modifica en función de la definición de la objetividad en las ciencias sociales al momento del análisis. Sin embargo, White va todavía un poco más allá, afirmando que el objetivismo mismo es una ideología. Para eso se remite al discurso norteamericano tras la Guerra Fría, en donde Estados Unidos alega que su política exterior estaba fundamentada en la "realidad", mientras que la de la Unión Soviética lo estuvo en la "ideología", derivando de la derrota rusa la idea del "fin de la ideología" o de la conversión en posideológicos (White, 2010a: 159-161).

Empero, White alegará, desde una perspectiva posmodernista, que en verdad lo que triunfó es una ideología del objetivismo que pretende poder diferenciar la "realidad" de la "ideología" apelando a los "hechos" de la "historia". La distinción que más bien debe hacerse es "entre las construcciones ideológicas de la historia que son más o menos abiertas acerca de la naturaleza 'construida' de sus versiones de la historia y más o menos dispuestas a hacer de sus modos de producción elementos de su estudio" (*ibídem*: 161). Pero nada de esto implica la negación de la existencia de la realidad o de la verdad, sino más bien su reconfiguración:

si las nociones posmodernistas de la historia están informadas por una crítica a la ideología del objetivismo, esto no significa necesariamente que están opuestas a la verdad como fin en sí mismo. Pero el posmodernismo reconoce que la "realidad" siempre es tanto construida en el discurso como descubierta en los registros históricos. Lo que significa que la "objetividad" posmodernista es consciente de su *propia* naturaleza construida y hace de su labor de construcción el tema de su discurso (*ibídem*: 161-162, subrayado en el original).

De esta manera, la representación histórica tal cual fue disciplinada en el siglo XIX comenzó a tambalear, evidenciándose que el tan mentado criterio epistemológico de referencialidad no puede ser el único. Primero porque una de las temáticas que puso de relieve el posmodernismo es que no todos los historiadores entienden lo mismo por hecho histórico: "aunque libros de métodos dediquen muchas páginas a autenticar evidencia del pasado y a derivar y validar hechos de la evidencia, la noción de hecho permanece huidiza y vaga en la teoría de hacer historia. El problema con los hechos históricos, como con las historias mismas, es que son construcciones e interpretaciones del pasado. La evidencia no es un hecho hasta darle significado de acuerdo a cierto marco o perspectiva" (Berkhofer, 1995: 53).

Segundo, porque reducir un texto histórico a sus proposiciones factuales ignora las múltiples capas que éste tiene, entre ellas su organización narrativa o

exposición retórica, y deja de indagarlo como un todo cuya suma es mayor que sus partes "factuales" (*ibídem*: 55). Es por todo esto que las controversias entre distintas representaciones no pueden resolverse sólo desde lo epistemológico, sino que también entran a jugar cuestiones políticas, éticas y estéticas. Pasemos entonces a la exploración del discurso y la escritura históricas, siendo el giro lingüístico y el narrativismo dos movimientos trascendentes que han acompañado los desafíos posmodernistas y han originado polémica frente, no sólo a la concepción tradicional de la historia, sino también a la filosofía epistemológica y contemporánea de la historia.

II.b.2. Filosofía epistemológica de la historia vs. Filosofía narrativista de la historia

En 1986 Frank Ankersmit retrata en su artículo "The Dilemma of Contemporary Anglo-Saxon Philosophy of History", publicado en la especializada revista *History and Theory* a raíz de un debate sobre el conocimiento y la escritura de la historia, la elección a la que se veía enfrentada la filosofía de la historia anglosajona de aquel entonces frente a dos maneras diferentes de llevar adelante esa rama de la filosofía, cada una con su propio pasado¹² y muy poco en común: una epistemológica y otra narrativista.¹³ La primera preocupada por el criterio de verdad y validación de las explicaciones y descripciones históricas, junto con las condiciones bajo las cuales se justifica creer verdaderos los enunciados del historiador sobre el pasado; la segunda, por la naturaleza de los instrumentos lingüísticos que desarrollan los historiadores para promover el conocimiento del pretérito, manteniéndose en el dominio del lenguaje histórico (Ankersmit, 1986; 01-02).

Luego de pormenorizar las características de la primera tradición posible, con sus fuentes y controversias internas (*cf. ibídem*: 02-14), Ankersmit despliega en detalle la narrativista. Haciendo un paralelismo con las discusiones surgidas en la filosofía de las ciencias, en tanto se comienzan a desdibujar las distinciones entre la realidad física, la ciencia y la filosofía de las ciencias (con Quine y Rorty como principales promotores), la historiografía se ve también interpelada frente al cuestionamiento de la dicotomía forma-contenido, siendo para esta disciplina especialmente difícil separar aquello que se dice de cómo se lo dice: "la historiografía es *preeminente* la disciplina donde 'la compulsión de lenguaje'

¹² Por esta razón Ankersmit subraya que elige la palabra *dilema* y no *crisis*, ya que esta última sugiere la existencia de un pasado en común entre ambas alternativas que aquí no hay. Dirá por lo tanto que se trata de elegir entre dos caminos diferentes y no entre dos bifurcaciones de un mismo camino.

¹³ Esta será la elegida por este autor, pero asimismo menciona otras terminologías posibles: nueva vs. tradicional, interpretativa vs. descriptiva, sintética vs. analítica, lingüística vs. criterial y posmodernista vs. modernista (Ankersmit, 1986: 01).

se tiende a confundir con 'la compulsión de experiencia' y donde aquello que *parece* ser un debate sobre la realidad es *en verdad* un debate sobre el lenguaje que usamos. (...) Una filosofía de la historia lingüística es entonces muy necesaria" (*ibídem*: 16, traducción propia, subrayado en el original).

En ese camino narrativista pueden distinguirse tres fases: la primera psicologista, preguntándose por los mecanismos psicológicos que el historiador debía movilizar en la mente de los lectores a fin de que sigan su historia sobre el pasado (W. B. Gallie y A. R. Louch); la segunda basada en las teorías de Morton White y Arthur Danto, con su revelador libro *Analytical Philosophy of History* de 1965; y la tercera, aquella que selló el surgimiento de la filosofía de la historia narrativista, tuvo lugar con la publicación en 1973 del controvertido *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, de Hayden White (*ibídem*: 16-18). A partir de este momento la escritura histórica se ubicó en el centro de la escena, con fuertes disputas en torno a la narrativa como forma preferencial o excluyente para dar cuenta del pasado.

De esta manera, cuando el giro lingüístico –o discursivo como prefiere llamarlo White (White, 2013: 38)– se entrometa en la disciplina histórica, provocará un resurgimiento de la narrativa de la mano de una caída de las posturas más cercanas al estructuralismo. Habrá que esperar, sin embargo, las primeras páginas del capítulo siguiente para detenernos en la disputa estructura-narrativa y luego en profundidad en la propuesta whiteana, fundamental para este movimiento en la filosofía de la historia y para la indagación de esta tesis.

II.c. El surgimiento de la memoria como alternativa

Frente a las críticas experimentadas por la historiografía y el acontecer de numerosos eventos límite que trajeron consigo un mandato de recordar con el fin de hacer justicia y no repetir en el futuro las violencias pretéritas, la memoria y sus políticas surgieron como una alternativa supuestamente más propicia y fecunda para la representación del pasado: "trabajar con el concepto de memoria –provisorio, subjetivo, concerniente con la representación y el presente más que con el hecho y el pasado– sugiere una escapatoria del impasse en el que la historiografía habría sido impulsada por el ataque posestructuralista a la verdad" (Hodgkin y Radstone, 2003: 02, traducción propia).

Es así que en las últimas décadas del siglo XX la memoria irrumpió tanto en el espacio público de las sociedades, a partir de múltiples conmemoraciones, museos, monumentos, modas retro; como en el ámbito académico, con debates que la tenían de protagonista en disciplinas muy diversas, desde la historia a la

antropología, o desde la tecnología a los estudios culturales. Andreas Huyssen lo catalogará como “uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años” (Huyssen, 2007: 13); Jay Winter hablará de *memory boom* (Winter, 2006); Enzo Traverso sostendrá que “hoy, todo se transforma en memoria” (Traverso, 2007: 67); y Elizabeth Jelin se referirá a “un culto al pasado” y a una “«explosión» de la memoria en el mundo occidental contemporáneo” (Jelin, 2002: 09).

Vale recordar que la historia en sus orígenes durante la Antigüedad estaba enlazada, al igual que con la retórica y la literatura, con el testimonio y por ende con la memoria. Lo sucedido se transmitía de generación en generación gracias al relato de aquellos que poseían la autoridad para contar lo acontecido, es decir, quienes lo habían vivenciado. Jacques Le Goff se refiere a la *historia-como-narrativa* o *historia-como-testimonio* (Le Goff, 1992: xvi). Pero en el período ilustrado, con la pretensión de erigir la historia como una disciplina científica delimitada, se busca romper con este presupuesto y alejarla de una memoria considerada subjetiva.

El ciclo ahora parece reiniciarse con un (re)surgimiento de la memoria como presunta alternativa a la crisis de la historia tradicional, teniendo justamente características más volátiles que las admitidas por una ciencia. Otra tesis debería escribirse para examinar el dilemático debate entre historia y memoria, siendo muchas veces contrapuestas dicotómicamente o elegida una por sobre la otra para dar cuenta del pasado. Aquí más bien se apuntará a evitar posturas binarias y destacar a ambas como dos modos diferentes de abordar el pretérito, pero que se entrecruzan permanentemente: “esta distinción no debe ser interpretada en un sentido radical, ontológico, pues ellas nacen de una misma preocupación y comparten un mismo objeto: la elaboración del pasado” (Traverso, 2007: 72).

En el capítulo cuarto de esta tesis será el turno de un análisis más profuso sobre la memoria y su particular conexión en Argentina con la filiación a partir de la ocurrencia de la última dictadura cívico-militar, frente a la intensa lucha de los familiares de los desaparecidos. La función de este apartado era simplemente introducirla como una de las protagonistas esenciales en la crisis de la historia tradicional y en la problemática de la representación de eventos límite del pasado reciente. Esto se debe a que en gran parte fue el acontecer de estos sucesos traumáticos aquello que reavivó este fenómeno memorialista de manera patente:

en especial desde 1989, las temáticas de la memoria y del olvido han surgido como preocupaciones dominantes en los países poscomunistas de Europa del Este y en la ex Unión Soviética, siguen siendo claves en la política de Medio Oriente, dominan el discurso público en la Sudáfrica *posapartheid* con su Comisión por la Verdad y la Reconciliación y son omnipresentes en Ruanda y Nigeria, impulsan el enardecido debate que hizo

erupción en Australia alrededor de la cuestión de la "generación robada", constituyen una carga pesada para las relaciones entre el Japón, China y Corea; finalmente, determinan con alcance variable el debate cultural y político con respecto a los desaparecidos y a sus hijos en las sociedades posdictatoriales de América Latina, poniendo en el tapete cuestiones fundamentales sobre las violaciones de los derechos humanos, la justicia y la responsabilidad colectiva (Huysen, 2007: 19-20).

III. Eventos límite del pasado reciente: caracterización y agudización del debate representacional

Aquellos acontecimientos del siglo XX distinguidos por una violencia extrema y sistemática, mayormente proveniente del estado, intensificaron los desafíos ya enumerados a la historiografía y las problemáticas en torno a la representación del pasado. Múltiples ejemplos pueden citarse: la Primera Guerra Mundial, el genocidio armenio, la Segunda Guerra Mundial, los bombardeos atómicos a Hiroshima y Nagasaki, el exterminio nazi, las innumerables dictaduras en América Latina, el Apartheid. Ahora bien, fue a partir del Holocausto que los debates efectivamente se agudizaron: "el exterminio de los judíos de Europa, como caso extremo de crimen en masa, hace que los teóricos del relativismo histórico tengan que enfrentarse a los corolarios surgidos de posturas muy ligeramente asumidas en términos abstractos" (Friedlander, 2007: 23). El fantasma negacionista asimismo aparecía en este caso específico como un riesgo al que había que hacerle frente: "una cierta pretensión de 'verdad' se vuelve imperativa" (*ibídem*: 24).

Huysen, en el marco de su indagación sobre la globalización de la memoria, hablará sobre este hecho como *tropos* universal del trauma histórico (Huysen, 2007: 17, subrayado en el original), haciéndose eco de una terminología propia de la teoría psicoanalítica a la que se ha recurrido en diversas oportunidades para adjetivar este tipo de sucesos. Probablemente las marcas que siguen dejando en el presente sea una de las razones para esta (re)apropiación teórica: al igual que en los traumas personales o privados, las heridas todavía están latentes en el hoy, dificultando tanto el olvido como la rememoración y originando una ambigüedad temporal que los distingue. En otras palabras, son eventos pertenecientes al pasado en tanto estrictamente ocurrieron tiempo atrás, pero sus efectos continúan evidenciándose en el presente, poseyendo así una doble locación y ocasionando un pretérito que podría llamarse abierto o inconcluso.

No es casual que esta caracterización se asemeje a la del pasado reciente o cercano aportada por las historiadoras Marina Franco y Florencia Levín:

se trata de un pasado abierto, de algún modo inconcluso, cuyos efectos en los procesos individuales y colectivos se extienden hacia nosotros y se nos

vuelven presentes. De un pasado que irrumpe imponiendo preguntas, grietas, duelos. De un pasado que, de un modo peculiar y característico, entreteje las tramas de lo público con lo más íntimo, lo más privado y lo más propio de cada experiencia. De un pasado que, a diferencia de otros pasados, no está hecho sólo de representaciones y discursos socialmente contruidos y transmitidos, sino que, además, está alimentado de vivencias y recuerdos personales, rememorados en primera persona. Se trata, en suma, de un pasado "actual" o, más bien, de un pasado en permanente proceso de "actualización" y que, por tanto, interviene en las proyecciones a futuro elaboradas por sujetos y comunidades (Franco y Levín, 2007: 31).

En este mismo artículo en que problematizan la práctica historiográfica del pasado cercano, estas autores señalan además que estos acontecimientos considerados traumáticos¹⁴ son los objetos privilegiados, aunque no los únicos, de esta clase de pretérito. Es decir, en el caso puntual de la disciplina histórica, uno de los pilares por los cuales esta rama cobró fuerza –rama con diversas denominaciones posibles: historia del presente, historia reciente, historia actual, historia del tiempo presente–¹⁵ fueron los problemas suscitados alrededor del acontecer de estos sucesos límite (*ibídem*: 34).

Dominick LaCapra, historiador norteamericano que probablemente junto a Cathy Caruth sea uno de los más reconocidos autores que proponen esta traspolación teórica proveniente del psicoanálisis,¹⁶ enmarca su utilidad en una entrevista otorgada a *The International School for Holocaust Studies Yad Vashem* en Jerusalén:

estoy obviamente tratando de tomar los conceptos de "repetición" [*acting-out*] y "elaboración" [*working-through*] de Freud y del psicoanálisis, y después desarrollarlos de una manera que los haga especialmente interesantes para usarlos en estudios históricos. Esto significa que no intento ser ortodoxo como un psicoanalista, sino más bien pretendo desarrollar estos conceptos de una manera que comprometa los problemas históricos significantes –y para mí, el

¹⁴ Al hablar de traumáticos estas historiadoras aclaran que buscan hacer referencia a los efectos que tienen ciertos procesos históricos sobre las sociedades contemporáneas: "guerras, masacres, genocidios, dictaduras, crisis sociales y otras situaciones extremas que amenazan el mantenimiento del lazo social y que son vividas por sus contemporáneos como momentos de profundas rupturas y discontinuidades, tanto en el plano de la experiencia individual como de la colectiva" (*ibídem*: 34). En otras palabras, lo que los vuelve traumáticos no es una condición intrínseca, sino la forma en que son (re)vividos en el presente, sin poder darles un significado unívoco; esto se conoce como la condición tardía del trauma. En un instante nos abocaremos a explicar algunos conceptos propios del psicoanálisis para clarificar esta adjetivación posible.

¹⁵ Mudrovic define la historia del pasado reciente "como aquella historiografía que tiene por objeto acontecimientos o fenómenos sociales que constituyen recuerdos de al menos una de las tres generaciones que comparten un mismo presente histórico" (Mudrovic, 2007: 128). La recurrencia a lo generacional es útil para dar cuenta de lo vivencial y lo rememorado en primera persona recién señalado por Franco y Levín, pero a la vez no deja de delimitar ese pasado reciente de una forma un poco acotada. Estas historiadores más bien plantean: "tal vez, la especificidad de esta historia no se defina exclusivamente según reglas o consideraciones temporales, epistemológicas o metodológicas sino, fundamentalmente, a partir de cuestiones siempre subjetivas y siempre cambiantes que interpelan a las sociedades contemporáneas y que transforman los hechos y procesos del pasado cercano en problemas del presente" (Franco y Levín, 2007: 35).

está alimentado de vivencias y recuerdos personales, rememorados en primera persona

¹⁶ Esteban Lythgoe, en su texto titulado "El debate de Ricoeur contra Ricoeur en torno a la aplicación del psicoanálisis en historia", suma a Shoshana Felman y Dori Laub como dos autoras que se han abocado también a articular historia y psicoanálisis, sobre todo frente a su estudio del testimonio en el caso específico del Holocausto (Lythgoe, 2011: 01).

Holocausto es uno de los más importantes de esos problemas- (LaCapra, 1998: 01, traducción propia).

La cita se vuelve relevante para advertir desde un principio que no se pretende trasladar de forma literal o directa lo psicoanalítico a lo histórico, sino más bien evaluar la capacidad heurística de ciertos conceptos para tratar problemáticas que son comunes a los eventos límite. Un ejemplo podría ser la dificultad para incluir estos acontecimientos en una narrativa coherente de la historia nacional. ¿De qué modo recordarlos o representarlos? Lo mismo ocurre frente a un hecho de la vida personal que el individuo, al no poder rememorarlos adecuadamente, no puede tampoco introducirlo en su relato autobiográfico. Lo cual, nuevamente se remarca, no implica igualar los traumas privados con aquellos posibles de carácter colectivo.

Tal como también pudo apreciarse en la cita, LaCapra recurre a los dos conceptos primordiales que acompañan la teoría del trauma –fundamentales asimismo para la técnica analítica de la terapia psicoanalítica– con el objeto de indagar sobre sus implicancias en el agenciamiento de quienes vivenciaron este tipo de experiencias, sobre todo los sobrevivientes. La repetición busca explicar la manera en que aquel que atravesó una situación extrema puede volver a hacerlo en el presente de manera compulsiva, a través de una evocación involuntaria, sin poder distinguir entre ese pasado y su actualidad. Al no producirse distancia entre ambos momentos temporales es como si la persona todavía estuviera atrapada en ese pretérito, impidiéndole interactuar con su presente como un agente responsable de su accionar.¹⁷

Por el contrario, cuando el proceso de elaboración del trauma comienza, proceso que muy difícilmente se alcance de modo pleno,¹⁸ el pasado logra separarse del presente y volverse accesible a la memoria a través de cierta distancia crítica, dando lugar a un agenciamiento ético (LaCapra, 2005: 108).¹⁹ Se abre así la posibilidad de actuar responsablemente en el hoy, sin involucrar la clausura u olvido del evento en cuestión, sino más bien, adquiriendo una capacidad crítica hacia él, lo cual permitirá a su vez tener esa capacidad hacia el presente y el

¹⁷ Tozzi, en su texto "Malvinas como disputa. Tragedia, autorrepresentación y limbo *mnémico* en el encuentro con el pasado reciente", refiere a esta caracterización desde lo traumático y a los efectos *compulsivos* de estos eventos en el presente: "la inquietud por afrontar esta ambigüedad temporal condujo a muchos teóricos a abordarlos en términos de la teoría psicoanalítica del trauma dado que, justamente, lo que los hace peculiarmente traumáticos es su dimensión post-traumática, esto es, la insistente reactualización sintomática o la repetición compulsiva de la experiencia de la violencia por parte de la víctima. Es esta pervivencia en el presente, su naturaleza *post*, su efecto demorado, la que compromete la posibilidad de su comprensión" (Tozzi, 2006: 85, subrayado en el original).

¹⁸ Es por esto que LaCapra señala que ambas formas de relacionarse con el trauma (la repetición compulsiva y la elaboración) no deben considerarse como oposiciones binarias o dicotómicas, sino más bien como partes de un mismo proceso (LaCapra, 1998: 02-03).

¹⁹ En la entrevista mencionada LaCapra precisamente advierte que intenta apartarse de concepciones netamente terapéuticas para procurar apropiarse del psicoanálisis en una dirección más bien ética y política (LaCapra, 1998: 02).

futuro.²⁰ De hecho, LaCapra señalará que el duelo, más allá de su indiscutible relevancia, no es el único modo de elaboración viable, existiendo también “ciertas formas de narrativa crítica y no totalizadora, así como el pensamiento y el quehacer autocrítico” (*ibídem*: 87).

La dificultad se inicia al desplazar esta adjetivación desde casos individuales, en donde se podría hablar de stress postraumático, a casos colectivos, sean guerras, genocidios, crisis económicas muy agudas, entre otros. Pero tal como se planteó hace un instante, no se sostiene una homologación entre lo que le sucede a una persona particular y lo que le ocurre a una sociedad toda, sino que, al igual que a la primera se le dificulta el recuerdo y la separación entre pasado y presente, al grupo que ha atravesado un acontecimiento límite –ya sea desde lo experiencial o como generación venidera– se le complejiza también su comprensión y representación, teniendo todavía impacto en el presente y en su propia construcción identitaria como comunidad. En este punto es muy relevante reiterar que estos eventos no son considerados traumáticos *per se* o de manera inherente, sino que se vuelven tales por el modo en que determinada sociedad (o colectivos dentro de la misma) los revive en el presente, percibiéndolos como situaciones rupturistas o discontinuas.

Wulf Kansteiner, en su indagación sobre la construcción colectiva de la memoria alemana tras el nazismo, refiere a esta traspolación de manera crítica, rechazando la utilidad del concepto de trauma para los estudios de memoria colectiva. En esa línea efectúa una interesante reflexión con la que acordamos, pero que no consideramos lleve a la total objeción de su empleo, sobre todo teniendo en cuenta el reparo indicado en el párrafo anterior. Aquí la advertencia de este historiador alemán: “aun en los casos de la llamada memoria colectiva retrasada (como en el Holocausto o Vietnam), el demorado inicio de debates públicos sobre el significado de pasados negativos tiene más que ver con intereses políticos y oportunidades que con la persistencia de un trauma o con alguna ‘fuga’ en el inconsciente colectivo” (Kansteiner, 2006: 18, traducción propia).²¹

²⁰ Siguiendo ahora las definiciones de uno de los diccionarios psicoanalítico-lacaniano más visitado: “‘acting out’ es la expresión utilizada en la *Standard Edition* para traducir la palabra alemana *Agieren*, que es la que emplea Freud. Lacan, siguiendo una tradición de los escritos psicoanalíticos, se sirve de este término en inglés. Uno de los temas más importantes que recorren toda la obra de Freud es la oposición entre la repetición y el recuerdo. Por así decirlo, éstos son los ‘modos contrastantes de traer el pasado al presente’ (Laplanche y Pontalis, 1967, 4). Si se reprime el recuerdo de los acontecimientos pasados, ellos vuelven expresándose en acciones; cuando el sujeto no recuerda el pasado, por lo tanto, está condenado a repetirlo actuándolo en el *acting out*. A la inversa, la cura psicoanalítica apunta a romper el ciclo de la repetición, ayudando al paciente a recordar” (Evans, 2003: 29).

²¹ Lythgoe, en su obra antes mencionada sobre esta temática, concuerda con esta lectura, tomando una postura crítica del uso ricœuriano de Freud para sus propios estudios de memoria colectiva: “sin irnos fuera de nuestro país, ¿hay algún motivo psicoanalítico que permita explicar que en la década de los ochenta los discursos de sobrevivientes prescindieran de su condición de combatientes y señalaran el carácter de víctimas inocentes? En ese sentido, considero más enriquecedora una visión como la sostenida por Kansteiner, quien recoge la importancia de elementos económicos, políticos, sociales y

Ciertamente en la forma de recordar u olvidar colectivamente (y eso se verá expresamente en el caso de la última dictadura cívico-militar argentina en el capítulo tercero) entran a jugar factores sociales, políticos, éticos e incluso estéticos, sin embargo eso mismo –obviamente en escalas y sentidos diferentes– ocurre también en los traumas personales. En otras palabras, los eventos que generan dificultades personales para ser rememorados en el presente no lo hacen tampoco por ser inherentemente traumáticos, sino porque su acontecer no cuadra en una sociabilidad determinada en la que se vive y (con)vive, siendo compleja su inclusión en el propio relato de vida. Y lo mismo puede pensarse, con similitudes y diferencias, a nivel colectivo, con sucesos disruptivos que quiebran las lógicas utilizadas hasta el momento para su comprensión y representación. La noción de trauma no parece socavar, por lo tanto, la dimensión política, social y ética del análisis, no entrañando su uso un enfoque puramente psicologista o ingenuamente apolítico. Una cosa no excluye la otra.

Otra de las objeciones ha sido el supuesto peligro de terminar equiparando las víctimas con los perpetradores o los testigos, dado que estos dos últimos pueden igualmente quedar traumatizados frente a los sucesos experimentados. Ahora bien, ello no implica el borramiento de estas distinciones esenciales, que poco tienen que ver con lo psicoanalítico: “la categoría de víctima no es una categoría psicológica. En distinta medida, es una categoría social, política y ética” (LaCapra, 2005: 98). No será la presencia o no de un trauma la que disponga de estas categorizaciones: “el hecho de que Himmler padeciera retortijones crónicos, o de que su colega Erich von dem Bach-Zelewski gritara por la noche, no los transforma en víctimas del Holocausto” (*ibidem*: 98).²²

comunicacionales” (Lythgoe, 2011: 06). En un instante se procurará dar respuesta a este pertinente señalamiento.

²² Primo Levi retoma esta problemática cuando introduce el concepto de *zona gris* para describir los campos de concentración nazis, advirtiendo sobre la necesidad de escaparse de las posiciones extremistas, de las divisiones tajantes entre buenos y malos o entre inocentes y culpables, pero sin por ello entrañar la confusión o mezcla entre víctimas y victimarios: “es cierto que la mayor parte de los opresores, durante o –más frecuentemente– después de sus actos, se han dado cuenta de que cuanto hacían o habían hecho era inicuo, hasta han experimentado dudas o malestares, incluso han sido castigados; pero estos sufrimientos suyos no son suficientes para incluirlos entre las víctimas. De la misma manera, no son suficientes los errores o las caídas de los prisioneros para asimilarlos a sus guardianes” (Levi, 2002: 60). Este sobreviviente de Auschwitz destaca que al llegar al campo uno debía enfrentarse con un mundo indescifrable, en donde por ejemplo tus propios compañeros te maltrataban; un mundo en el que, en numerosas oportunidades, para seguir con vida había que postergar los valores traídos del afuera. El caso paradigmático de la zona gris, a la vez que más controversial, es el de los integrantes del *Sonderkommando* (Comando Especial), aquel grupo de prisioneros encargado del manejo de las cámaras de gas y los hornos crematorios. Es en este marco que este químico italiano suscribe la dificultad, incluso la imposibilidad, de efectuar juicios morales (*impotentia iudicandi*) frente a las acciones realizadas bajo esas condiciones extremas. Levi no deja nunca que se olvide que esos seres humanos estaban dentro de un régimen totalitario, bajo un poder que imponía la obediencia absoluta o la muerte inmediata. Para más detalle, *cfr. ibidem*, pp. 42-113. Pilar Calveiro, cuando traspolo ese análisis a los centros clandestinos de detención en Argentina, va incluso más allá: “el campo es una infinita gama no del gris, que supone combinación de blanco y negro, sino de distintos colores, siempre una gama en la que no aparecen tonos nítidos, puros, sino múltiples combinaciones. (...) Nadie puede permanecer en él ‘puro’ o intocado; de ahí la falsedad de muchas versiones heroicas” (Calveiro, 2008: 128).

Finalmente, se abordarán más en detalle las dificultades de representación y comprensión suscitadas por los eventos límite desde el exterminio nazi, debido a su innegable centralidad en este debate. Esto nos ayudará para luego aproximarnos al caso argentino e indagar las particularidades locales ocasionadas por la última dictadura cívico-militar. En este punto, sin embargo, será fundamental tener cuidado de no caer en una equiparación directa de los inconvenientes o los conflictos. El propio Huyssen, tras postular lo positivo de la memoria del Holocausto para el abocamiento hacia otros genocidios, señala el riesgo de que la dimensión totalizadora del discurso sobre este acontecimiento derive en bloquear la reflexión sobre historias locales específicas (Huyssen, 2007: 17). En este sentido, nuestra propuesta será tomar la Solución Final no como un ejemplo obstaculizador, sino como un prolífero disparador para múltiples debates que se manifiestan de manera propia en otros hechos traumáticos.

III.a. Caso paradigmático: el exterminio nazi

Como se advirtió anteriormente, el suceso límite del siglo XX más emblemático y que ha provocado mayor discusión teórica sobre su representación y comprensión fue el exterminio nazi. La muerte de millones de personas (mayormente judíos, pero también gitanos, homosexuales y presos políticos) a través de un plan sistemático estatal industrializado como el perfeccionado por el nacionalsocialismo alemán generó, según Alejandro Baer, "un verdadero reto representacional" (Baer, 2006: 90). "La insistencia en la imposibilidad de comprender y describir como es debido la *solución final* ya se ha vuelto un *topos* de la investigación sobre el Holocausto" (Kaes, 2007: 313, subrayado en el original), asevera Anton Kaes cuando reflexiona sobre el vínculo entre el cine y la historiografía posmoderna en torno al nazismo en el simposio organizado por Friedlander.

Ya el famoso *dictum* de Theodor Adorno en 1951 sobre la imposibilidad de escribir poesía tras Auschwitz ("escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie") abrió de par en par el debate. La afirmación de una criminalidad sin precedentes, de una matanza que no tenía parangón con ninguna otra de la historia, derivó en su adjetivación como un evento único e incomparable.²³ Y a su

²³ En el mismo libro suyo que recién citamos, Levi sigue esta línea de unicidad: "hasta el momento en que escribo y, no obstante el horror de Hiroshima y Nagasaki, la vergüenza de los Gulag, la inútil y sangrienta campaña de Vietnam, el autogenocidio de Camboya, los desaparecidos en la Argentina, y las muchas guerras atroces y estúpidas a que hemos venido asistiendo, el sistema de campos de concentración nazi continúa siendo un *unicum*, en cuanto a magnitud y calidad. En ningún otro lugar o tiempo se ha asistido a un fenómeno tan imprevisto y tan complejo: nunca han sido extinguidas tantas

vez, valiéndose de ello, múltiples teóricos y sobrevivientes proclamaron llanamente la imposibilidad de comprensión y representación alguna. Había algo inefable que se ponía en juego, sin lenguaje o imagen capaz de describirlo, incluso tildando los intentos de explicación como modos de justificación o conciliación. Lyotard lo equipara con un terremoto que destruye los propios instrumentos con los cuales puede ser medido (*cf.* Friedlander, 2007: 26; Kaes, 2007: 312-313). El crítico literario George Steiner suscribe: "el mundo de Auschwitz se halla fuera del discurso, tanto como se halla fuera de la razón" (Steiner, en White, 2003a: 200).

La mayoría de los sobrevivientes recuerdan su total incredulidad frente a lo que les estaba sucediendo dentro de los campos, generándose el miedo de que si lograban salir con vida de esos territorios del horror, nadie les creería su relato. Todo parecía inimaginable para la racionalidad humana o intransmisible para quienes no lo estaban vivenciando: "llevaba ya tres semanas en Auschwitz, y todavía no podía creerlo. Vivía como en un sueño, esperando que alguien viniera a despertarme" (Lengyel, 2011: 117); "faltan palabras para describir aquel espectáculo" (*ibídem*: 242). Jorge Semprún, escritor español superviviente de Buchenwald, se suma a esa sensación: "pero de este humo de aquí [de los crematorios de Buchenwald], no obstante, nada saben. Y nunca sabrán nada de verdad. Ni supieron éstos, aquel día [oficiales británicos el día de la liberación]. Ni todos los demás, desde entonces. Nunca sabrán, no pueden imaginarlo, por muy buenas intenciones que tengan" (Semprún, 2004: 23).

La película *Shoah* (1985), del director de cine francés Claude Lanzmann, ha sido icónica en esta disputa, transformándose en una referencia obligada. Este documental –si es que así puede catalogarse–²⁴ es un continuado de más de nueve horas de entrevistas realizadas por él mismo en diferentes escenarios, tanto a sobrevivientes y testigos como a perpetradores, todas enfocadas en el funcionamiento de los campos de exterminio del nacionalsocialismo alemán. Se sucede un testimonio tras otro, sin ninguna voz *en off* ni dramatización; tampoco imágenes de archivo²⁵ o música de fondo. Esta (no) puesta en escena, según Lanzmann, lo exime de aceptar la posibilidad de comprensión o representación de un evento de esta naturaleza. Por el contrario, "todo lo que hay que hacer es tal

vidas humanas en tan poco tiempo ni con una combinación tan lúcida de ingenio tecnológico, fanatismo y crueldad" (Levi, 2002: 23).

²⁴ Su propio director lo niega: "*Shoah* no es un documental...el film no es completamente representacional", para luego definirla como "una ficción de lo real" (Lanzmann, en LaCapra, 2009: 116). Se entromete así en la discusión que más adelante tendremos sobre los distintos tipos de documentales y sobre si una producción artística puede igualmente dar cuenta en forma verídica de lo sucedido en el pasado: "la película puede ser algo más que un documento, puede ser una obra de arte, y puede ser igualmente verídica" (Lanzmann, en Todorov, 2009: 278). Parte clave de esta tesis será esta polémica.

²⁵ Lanzmann incluso va más allá y rubrica que "si hubiera encontrado imágenes auténticas de las cámaras de gas, no sólo no las hubiera empleado, sino que las hubiera destruido" (Lanzmann, en Baer, 2006: 106).

vez formular la pregunta de la forma más simple, preguntar: '¿Por qué fueron asesinados los judíos?' La pregunta revela de inmediato su obscenidad. Existe realmente una obscenidad absoluta en el proyecto de comprensión" (Lanzmann, en LaCapra, 2009: 120).²⁶

Siguiendo esa línea rechaza aquellas explicaciones supuestamente normalizadoras o armonizadoras que darían cuenta de una causalidad histórica que en parte ofrece tranquilidad al lector o espectador, cerrándole la historia. Por ejemplo, critica fuertemente la serie norteamericana *Holocaust* (Chomsky, 1978) al mostrar, entre otras secuencias, la entrada estoica de los judíos a las cámaras de gas: "son imágenes ideales que permiten todo tipo de identificación consoladora. Pues bien, *Shoah* es cualquier cosa, menos consoladora" (*ibídem*: 127). Hay algo no transmisible para Lanzmann que nos retrotrae a la idea de lo indecible o inefable de este acontecimiento, junto a la defensa de su unicidad: "Auschwitz y Treblinka no pueden compararse con nada, nunca se compararán con nada" (*ibídem*: 139-140). De hecho, cuando debe elegir el nombre del filme se enfrenta a un serio inconveniente, que él mismo relata: "era tal el horror que no me atrevía a titularlo. Quería llamarlo *La cosa*, no se me ocurría nada digno. No había manera de nombrar aquel genocidio sin precedentes" (Lanzmann, 2011).

Hay en estas declaraciones una sacralización de esta matanza y su ubicación en un pedestal de incompreensión que poco ayuda, entre otras cosas, a su no repetición en el presente o futuro.²⁷ Giorgio Agamben, en su estudio sobre el testimonio y el testigo en los campos de concentración, refiere a esta cuestión y más allá de aceptar la unicidad en un sentido meramente laxo (es singular en relación con el pasado, pero imposible saberlo hacia futuro), rechaza fuertemente su indecibilidad al considerar que ello implicaría otorgarle peligrosamente el prestigio de la mística: "decir que Auschwitz es 'indecible' o 'incomprensible' equivale a *euphēmeîn*, a adorarlo en silencio, como se hace con un dios; es decir, significa, a pesar de las intenciones que puedan tenerse, contribuir a su gloria" (Agamben, 2009: 32).

En otras palabras, a pesar de que la pretensión sea la de remarcar la radicalidad del exterminio y su desafío a las categorías cognitivas establecidas de

²⁶ En ese camino hablará también de *escándalo intelectual*: "hay algo que, para mí es un escándalo intelectual: la tentativa de comprender, históricamente, como si hubiera una especie de génesis armoniosa de la muerte" (Lanzmann, en Todorov, 2009: 282).

²⁷ Durante la escritura de esta tesis un nuevo ejemplo surgió que evidencia la vigencia de este debate y el lugar medular que la matanza de los judíos ha adquirido en la esfera pública global. En una nota para *Página/12*, el reconocido jurista Raúl Zaffaroni declaró: "en América Latina, en este genocidio por goteo que estamos viviendo, el equivalente de los judíos de la *Shoá* son los pibes de nuestros barrios precarios, que están muriendo por miles". Frente a estas palabras, la Delegación de Asociaciones Israelitas Argentinas (DAIA) repudió al ex miembro de la Corte Suprema a través de su vicepresidente, Waldo Wolff: "las expresiones de Zaffaroni son inaceptables. *La Shoá no debe compararse con ninguna otra situación*. Hay infinidad de calificativos para graficar situaciones como para usar uno tan caro a la sensibilidad de la comunidad judía toda", agregando que "nunca es aceptable la *banalización* de la *Shoá*" (*Clarín*, 2015, subrayado propio).

entendimiento, es imperioso no atravesar la frontera hacia la total imposibilidad de representación porque se termina sacralizando la aniquilación y obturando cualquier tipo de análisis posterior. Se abona asimismo la creencia de que quienes pergeñaron y llevaron adelante tales crímenes eran monstruos o seres irracionales. Y justamente la problemática es enteramente otra: ¿cómo pudo ello pasar en un mundo supuestamente civilizado y democrático? O peor, ¿cómo puede, de otras maneras, seguir sucediendo? Volviendo a la cita de Agamben: “nosotros, por el contrario, ‘no nos avergonzamos de mantener fija la mirada en lo inenarrable’. Aun a costa de descubrir que lo que el mal sabe de sí, lo encontramos fácilmente también en nosotros” (*ibídem*: 32).²⁸

Es sugerente desandar aquí la objeción articulada por Tzvetan Todorov a la singularidad del nazismo, ya que precisamente su propósito final es abrir las puertas de la comparación y *utilidad* del Holocausto para el presente y el futuro. En su famoso texto *Los abusos de la memoria* este autor expresa su preocupación por los usos de la memoria en un mundo globalizado, en el cual, más que verse amenazada por la supresión de información, la memoria está apremiada por su sobreabundancia, con una inventiva tecnológica direccionada de manera permanente hacia el incremento de la capacidad de almacenamiento de cualquier clase de dato. Frente a este panorama, Todorov se interesa por el modo en que después se empleará esa *abundante* memoria en la esfera pública, buscando discernir un buen uso de otro malo, o de lo que él llamará abuso; problemática que claramente remite a una dimensión política y ética.

La respuesta esgrimida se basa en distinguir dos formas posibles de reminiscencia: la literal y la ejemplar. La primera se da cuando un evento del pasado no puede llevarnos más allá de sí mismo, generándose una contigüidad entre ese pretérito y nuestro presente; retomando el uso de nociones del psicoanálisis, Todorov señala que en estas situaciones la persona no logra separarse de su pasado, quedando su presente subordinado a él y extendiéndose los efectos del trauma a su vida actual. En cambio, en la segunda, la ejemplar, el individuo utiliza ese suceso como un modelo o ejemplo para entender acontecimientos similares, permitiendo –sin perder su singularidad– abrir paso a la comparación y generalización. La relación entre el pasado y el presente ya no es de contigüidad, sino de semejanza, aprovechando las lecciones del primer suceso en función del segundo (Todorov, 2000: 29-33):

²⁸ Ana Longoni indaga la recurrencia a la figura del traidor en el caso argentino y en los relatos de sobrevivencia de los centros clandestinos. Se volverá sobre su interesante análisis más adelante en esta tesis, pero en este punto es sugerente recuperar una cita de su libro *Traiciones* enlazada también con la idea de zona gris de Levi: “cualquier intento distinto de comprender al traidor entraña la posibilidad de reconocer cuánto del otro hay en uno mismo, nuestra zona gris” (Longoni, 2007: 200). Pensar en purismos o dicotomías, como la de héroe-traidor, no ayuda a la comprensión, como tampoco lo hace reflexionar en términos de monstruosidad o irracionalidad.

tenemos que conservar viva la memoria del pasado: no para pedir una reparación por el daño sufrido sino para estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas (...) la repetición ritual del "no hay que olvidar" no repercute con ninguna consecuencia visible sobre los procesos de limpieza étnica, de torturas y de ejecuciones en masa que se producen al mismo tiempo, dentro de la propia Europa (*ibídem*: 58-59).

Cuando habla de pedido de reparación se refiere críticamente a quienes responden a lo que él denomina *culto a la memoria* con el fin de conseguir beneficios en el presente, buscando permanecer en el papel de víctimas en lugar de recibir una reparación puntual por el daño sufrido. Al establecerse como víctimas de una injusticia pretérita Todorov dirá que se les inaugura en la actualidad una línea de crédito inagotable (*ibídem*: 54). Más allá de coincidir o no con esta perspectiva (habría que analizar cada situación de manera particular), se la recupera para remarcar que la disputa por la unicidad e inconmensurabilidad de Auschwitz está lejos de ser una controversia del pasado, sino que se vincula directamente con cuestiones de índole político y ético del hoy. Un ejemplo podría ser que transforma a las víctimas del Holocausto también en singulares y hace difícil la discrepancia con el Estado de Israel porque en parte se confunde con una objeción a los judíos asesinados. La aclaración que suele acompañar la reprobación a las políticas de estado actuales de ese país, diciendo que se está haciendo referencia al gobierno y no a sus habitantes, permite traslucir la vigencia y los efectos de esta discusión en el presente.

La postura de Todorov, por lo tanto, choca con la afirmación de la unicidad del exterminio nazi, en tanto suceso singular e irrepetible.²⁹ De hecho este filósofo sostiene que, en todo caso, la única manera posible de poder pensar eventualmente en la singularidad es partiendo de una comparación previa que habilite tal afirmación. Lejos además de plantear la comparación como una igualdad o una explicación causal, la refrenda como posibilitadora de discusiones en el presente al marcar semejanzas y diferencias entre dos eventos con características comunes, pero sin nunca perder las particularidades de cada uno (*ibídem*: 34-36). En el libro en que Calveiro indaga el vínculo íntimo entre la política y la violencia en los años setenta en Argentina, se deduce algo similar al resaltarse la importancia de historizar lo acontecido: "historizar es una forma de unir lo que fue con lo que es, en este caso, reconocer las violencias pasadas en las presentes, las 'violencias en democracia', como el gatillo fácil o el asesinato de militantes sociales. Pero también es romper esas continuidades para indagar en las diferencias" (Calveiro, 2008a: 14).

²⁹ Vale aclarar que Todorov acepta la unicidad del Holocausto, o mejor dicho, de cualquier evento, en un plano completamente laxo y banal: todo hecho, no sólo los traumáticos, son indefectiblemente singulares.

Pues bien, con el paso de los años y sobre todo la aparición de industrias culturales (con la televisión al frente) y novedosos dispositivos de entretenimiento, las representaciones –lejos de disminuir, como podría haberse supuesto– se diversificaron. La cuestión se trasladaba ahora a dirimir los límites que estas representaciones debían tener: “desde la década de 1980, la gran cuestión ya no es *si* representar el Holocausto en la investigación y en la literatura, en el cine y en el arte, sino *cómo* hacerlo” (Huysen, 2007a: 119, subrayado en el original). Friedlander sostendrá que, frente a la ya mencionada pretensión imperativa de verdad, “la representación tiene límites *que no se deberían transgredir, pero que fácilmente pueden ser transgredidos*” (Friedlander, 2007: 24, subrayado en el original). La duda ciertamente es cuándo se produce esa transgresión,³⁰ cuáles serían los límites a no sobrepasar. O también, si efectivamente esos límites existen.

Múltiples preguntas brotan frente a supuestas “representaciones groseramente inapropiadas” (*ibídem*: 24): ¿hay géneros o modos de tramar que deberían estar excluidos *per se*, por no ser lo suficientemente *sobrios*? ¿Puede una historieta como *Maus*, con los judíos, alemanes y polacos dibujados como ratones, gatos y chanchos respectivamente, dar cuenta de la matanza de más de seis millones de personas? ¿Cuándo se cruza la frontera hacia la estilización o estetización de la violencia? ¿Conlleva ello siempre una banalización o trivialización del horror? ¿Dónde queda el límite entre la realidad y la ficción en representaciones artísticas que versan sobre eventos traumáticos?

Con el objeto de ordenar la controversia nos haremos eco de la triple dimensionalidad implicada en toda representación histórica: la epistemológica, la ético-política y la estética. La explicitada caracterización de estos eventos extremos manifestó dificultades específicas en los tres ejes: por un lado, reforzó la problemática epistemológica relacionada con la dicotomía realidad-ficción; en términos ético-políticos, se objetaban moralmente ciertas representaciones supuestamente inadecuadas o irreverentes frente a tanto dolor y muerte, señalando la trivialización o banalización del horror; y desde lo estético, se criticaba la estetización o estilización, con géneros no *nobles* o *sobrios* para representar la extrema violencia.³¹ Ciertamente puede apreciarse lo analítico de esta distinción, dándose en la práctica una interrelación entre las diferentes dimensiones.

³⁰ El propio Friedlander continúa en su cita: “cuáles deberían ser las características de semejante transgresión, sin embargo, es algo mucho más arduo de lo que nuestras definiciones han sido capaces de abarcar hasta ahora” (*ibídem*: 24).

³¹ Estas objeciones son en parte, cada una con sus especificidades, similares a las realizadas a las performances testimoniales de hijos de desaparecidos que se estudiarán en este trabajo. Muchas de ellas de hecho se profundizarán en ese análisis venidero.

La miniserie norteamericana de cuatro capítulos *Holocaust*, estrenada en Estados Unidos en 1978 bajo la dirección de Marvin Chomsky, con un enorme éxito de audiencia y luego traducida a múltiples idiomas, suele apuntarse como disparadora de varias de estas polémicas representacionales, entre ellas el dificultoso vínculo incipiente del pasado reciente con los medios masivos de comunicación (recuérdese que la serie fue transmitida por la cadena televisiva NBC). Baer hablará de la "popularización de la historia" y del modo en que ello incluso llegó a dar origen a complejos procesos sociales (Baer, 2006: 115).³² El nazismo y la Solución Final no podían permanecer ajenos a un fenómeno tan extendido de fines del siglo pasado como la mercantilización de la cultura y la espectacularización distintiva de los renovados recursos expresivos disponibles, lo cual empero no involucraba necesariamente una trivialización comercial de ese pasado, ya que de hecho no existe ningún espacio puro exterior a la cultura de la mercancía:

el problema no se soluciona por la simple oposición de una memoria seria enfrentada a una trivial, de manera análoga a lo que a veces hacen los historiadores cuando oponen historia a memoria *tout court*, memoria en tanto cosas subjetivas y triviales que sólo el historiador transforma en un asunto serio. No podemos comparar seriamente el Museo del Holocausto con cualquier parque temático disneyficado, ya que esa operación no estaría sino reproduciendo en un nuevo hábito la vieja dicotomía entre lo alto y lo bajo de la cultura modernista. (...) Es que una vez que reconocemos la brecha constitutiva que media entre la realidad y su representación en el lenguaje o en la imagen, debemos estar abiertos en principio hacia las diferentes posibilidades de representar lo real y sus memorias. Esto no significa que cualquier opción resulte aceptable. La calidad sigue siendo una cuestión a definir caso por caso. Sin embargo, no se puede cerrar la brecha semiótica con una única representación, la única correcta (Huysen, 2007: 25).

Más allá de lo polémico de plantear un criterio como la calidad y de que sus parámetros no están explicitados, es interesante la apertura formulada sobre el final por Huysen, evitando tanto la crítica *per se* hacia representaciones más comerciales y de divulgación como lo presuntuoso de aquellas llamadas *de culto*.³³ Podría pensarse que con los desafíos posmodernos como moneda corriente las disputas cesarían, sin embargo, "a pesar de la gran laxitud de la posmodernidad en cuanto a estrategias mediáticas y recursos formales de la representación, el todo vale termina cuando se llega al tema 'Auschwitz'" (Huysen, 2007a: 120). Además, y por el contrario, no todos estaban tan de acuerdo con los postulados

³² Un ejemplo relativamente reciente en la Argentina es la telenovela *Montecristo*, transmitida en el *prime time* de un canal de aire muy popular. El programa discurría, a partir de un género popular y muchas veces subestimado, sobre un tema tan delicado como la apropiación de bebés durante la dictadura. El éxito de rating de esta ficción tuvo consecuencias en la sociedad misma; entre ellos el más importante fue la triplicación de las consultas de jóvenes con sospechas sobre su identidad en Abuelas de Plaza de Mayo.

³³ Asimismo, es relevante este apoyo a la diversidad o pluralidad representacional porque retomando la cuestión de la unicidad, aparte de poder derivar en la irrepresentabilidad, "la tesis del carácter único del Holocausto en la Historia se refleja estéticamente en la búsqueda de un único modo lícito y adecuado de representar el genocidio" (Huysen, 2007a: 122).

posmodernos. Veamos sino la paradoja que traza Friedlander en relación con la pluralidad de puntos de vista habilitados por esta nueva corriente: "es esa multiplicidad, sin embargo, lo que puede llevar a cualquier fantasía estética, lo que a su vez se opone a la necesidad de establecer una verdad estable en lo que se refiere a ese pasado" (Friedlander, 2007: 26).

En términos epistemológicos era tan terrible el horror a relatar que se miraba con lupa que no se transgrediera la verdad histórica, sobre todo por respeto a los millones de muertos y a los sobrevivientes. Pero en esa exigencia se colaba la crítica al posmodernismo por su aparente realidad inestable: "estaba convencido de que ya había un discurso sobre las cámaras de gas de que todo había de pasar por lo que se dice; pero más allá de eso, o antes de eso, seguía habiendo algo irreductible, algo que para bien o para mal yo seguía llamando 'la realidad'. Sin ella, ¿cómo podríamos distinguir entre ficción e historia?" (Vidal-Naquet, en Friedlander, 2007: 31). Asimismo, en este caso, el fantasma negacionista, producto de la aparición de grupos o teóricos que cuestionaban la existencia misma de las cámaras de gas y los crematorios –encubiertos en un supuesto revisionismo histórico y teniendo mayor fuerza a partir de los años ochenta con Robert Faurisson y David Irving–, agregó mayor rechazo a las posibles transgresiones epistemológicas frente a lo ocurrido.

La lista de Schindler (Steven Spielberg, 1994) fue probablemente la película con más éxito de audiencia que acaparó este debate más propio del ámbito académico, pero que también se expresó en otros espacios. A diferencia de *Shoah*, este filme pretendía a través de las convenciones del realismo cinematográfico plasmar lo que había sucedido durante el nazismo. Es decir, había acá dramatización y reconstrucción de escenarios, pero siempre con la búsqueda de reproducir la realidad respetando hasta el último detalle. De allí supuestamente provenía su legitimidad: "no solamente el propio Spielberg, quien dijo haber hecho una película 'para contar la verdad', sino que también la crítica consideró que este film era un 'documento'" (Baer, 2006: 131).

En términos ético-políticos o morales las objeciones se dirigían hacia aquellas representaciones que trivializaban o banalizaban situaciones tan cruentas. ¿Puede un filme sobre el Holocausto tener un final feliz o *happy end a lo Hollywood* como *La lista de Schindler*? ¿No es obsceno recrear ciertas cosas, como también hace esta película con las vías de los trenes o las chimeneas de los crematorios? Sin embargo, Spielberg se opondrá a Lanzmann y sostendrá que la violencia es lo obsceno, al igual que no decir la verdad sobre ella (*ibídem*: 127). Esta controversia se mezcla aquí con la problemática epistemológica, ya que para reflejar la verdad este filme pretende guiarse por las convenciones del realismo cinematográfico,

basando allí su legitimidad y autenticidad.³⁴ Pero a la vez, esa dramatización y reconstrucción de escenarios tan detallada provocó la crítica moral de colocar al espectador en la perspectiva del perpetrador o del testigo cómplice, con cierta fascinación ante el horror en su máxima crudeza.³⁵

En términos estéticos se criticaba la estilización o estetización, íntimamente enlazada con lo anterior, al apelar a géneros presuntamente *no nobles* para representar la extrema violencia. Historietas como *Maus*, de Spiegelman, o comedias como *La vida es bella* (Roberto Benigni, 1998) despertaban voces enconadas que afirmaban que un genocidio de tal magnitud requería de géneros sobrios o de “discursos de la sobriedad” (Baer 2006: 107), como la tragedia o la épica. En el capítulo siguiente se observará que White, en su conferencia para el simposio de Friedlander, hace referencia críticamente a esta regla que indica que un tema tan serio como un asesinato masivo o genocidio exige un género noble para su adecuada representación, siendo la tragedia el más emblemático (White, 2003a: 196).³⁶

Por último, no pueden dejar de subrayarse los dos hitos que marcaron las controversias representacionales en torno al nazismo: uno es el *Historikerstreit* (“debate de los historiadores alemanes”) en el verano alemán de 1986 y el otro es el simposio organizado por Saul Friedlander en 1990 en Estados Unidos, mencionado anteriormente y titulado “Probing the Limits of Representation: Nazism and the *Final Solution*”. Sobre este último algo ya se ha adelantado y nos continuaremos explayando en el capítulo venidero. El primero se inició en junio de 1986 a raíz de la publicación de un artículo en el diario *Frankfurter Allgemeine Zeitung* de Ernst Nolte, historiador experto en el período nazi, llamado “El pasado que no quiere pasar” (“Vergangenheit, die nicht vergehen will”). Fue la pronta respuesta de Jürgen Habermas en *Die Zeit* lo que le dio vida a esta polémica, al objetar la lectura revisionista de describir el nazismo como una mera respuesta a la amenaza del estalinismo. Sin adentrarnos en los pormenores de la discusión, simplemente lo traemos a estas páginas porque la disputa puso de relieve las

³⁴ A la crítica que recién indicamos la consideró un *documento*, se sumó que el entonces presidente de los Estados Unidos, Bill Clinton, la recomendó a sus ciudadanos y que el Ministro de Cultura alemán Hans Zehetmair aconsejó incluirla en la currícula de los colegios secundarios (Baer, 2006: 130).

³⁵ Otro ejemplo de cómo esta problemática se muestra todavía viva mientras se escribe esta indagación: frente a la última novela del escritor inglés Martin Amis, *The zone of interest*, ambientada en un campo de concentración nazi, ni su editorial alemana Hanser ni la francesa Gallimard quieren publicarla. Ambas alegan razones de índole literarias, cuando hasta ahora en ese sentido ha sido criticada favorablemente por la mayoría de sus comentaristas. En verdad el inconveniente estaría en el tono irónico y cómico usado para referirse a un tema tan delicado como el Holocausto, además de un tratamiento supuestamente demasiado comprensivo de un oficial de las SS como personaje principal.

³⁶ En Argentina la polémica asomó por ejemplo con la película *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006), que daba cuenta, a través del género policial, de la fuga de cuatro detenidos del centro clandestino Mansión Seré. El filme estaba basado en la novela autobiográfica *Pase libre: la fuga de la Mansión Seré*, escrita por uno de los secuestrados que logró escapar, Claudio Tamburrini.

conexiones entre ciertas posturas sobre el pasado alemán con cuestiones políticas y sociales del presente.³⁷

Hasta aquí la introducción de la problemática a partir del caso paradigmático del exterminio nazi. En los capítulos venideros se profundizarán posibles respuestas para estos cuestionamientos, muchos de los cuales se asemejan a las objeciones efectuadas a las performances testimoniales de hijos de desaparecidos. Continuemos entonces atravesando el marco teórico para poder examinarlas sobre el último pasaje de esta tesis. Como primer paso, se recorrerá la teoría whiteana, desde su polémica propuesta metahistórica hasta su intervención directa en este debate sobre la representación del Holocausto, iniciada en su controversial participación en el recién aludido simposio de Friedlander y ampliada después en otros textos posteriores.

³⁷ Habermas de hecho liga directamente las tesis de estos historiadores revisionistas con el conservadurismo del gobierno alemán de ese momento, liderado por Helmut Kohl.

CAPÍTULO 2

HAYDEN WHITE: DE LA TEORÍA METAHISTÓRICA AL ACONTECIMIENTO MODERNISTA Y LA LITERATURA TESTIMONIAL

I. Historia, ciencia y narrativa: debates y la llegada de una Nueva Filosofía de la Historia

Vale iniciar el primer apartado de este capítulo recordando aquel artículo de Frank Ankersmit publicado en 1986, en donde retrata el dilema al que se veía enfrentada la filosofía de la historia anglosajona frente a dos formas de hacer filosofía de la historia totalmente distintas y contemporáneas en aquel entonces, como la epistemológica y la narrativista.³⁸ En la distinción en tres fases que este autor holandés realiza sobre el desarrollo del modelo narrativista, señala que la última y más importante es aquella signada por la publicación en 1973 del libro de Hayden White más famoso y a la vez polémico: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Incluso destacará que “la revolución desde la filosofía de la historia epistemológica a la narrativista fue representada [*was enacted*] en el trabajo de White” (Ankersmit, 1986: 21, subrayado propio, traducción propia).

Ya en este texto Ankersmit, entre las diferentes denominaciones que le otorga a las alternativas del dilema, habla de nueva filosofía de la historia como contraparte de la tradicional.³⁹ Empero, será recién en 1995 que junto con Hans Kellner editen el libro *A New Philosophy of History*, decretando finalmente la elección narrativista por sobre la epistemológica. La filosofía de la historia se transmutaba así en filosofía del lenguaje; era eso o la fosilización de esta rama disciplinar:

si la filosofía de la historia está satisfecha con volverse un fósil positivista extraño en el mundo intelectual contemporáneo dentro de los próximos pocos años, desde ya que se mantenga epistemológica. Si, por el contrario, los filósofos de la historia tienen el coraje de sacudir su propio pasado y albergar un sincero deseo de contribuir a un mejor entendimiento no sólo de la historiografía, sino también de los problemas que están actualmente bajo debate en otras disciplinas filosóficas, no pueden evitar volverla narrativista (*ibidem*: 27).

Con este cambio el foco de atención comenzaba a trasladarse a la escritura de la historia, acompañando el giro lingüístico protagonista de la época y las ya

³⁸ Para más detalle, remitirse al apartado *II.b.2* del capítulo introductorio de esta tesis.

³⁹ Otra terminología que este autor indicará como posible será la de filosofía modernista de la historia vs. filosofía posmodernista de la historia. En el caso de este artículo explicitará su preferencia por la denominación filosofía narrativista de la historia vs. filosofía epistemológica de la historia.

citadas en el capítulo previo críticas posmodernistas a la historiografía tradicional o académica nacida en el siglo XIX. Se objetaban sus presupuestos epistemológicos, en tanto pretensión de cientificidad y búsqueda de alcanzar el relato verdadero sobre el pasado, siguiendo todavía una ilusión de correspondencia entre aquello que se afirmaba y lo que efectivamente había sucedido tiempo atrás. El narrativismo, por el contrario, ya no consideraba el lenguaje un medio transparente a través del cual se podía reflejar el pretérito y lograr una fotografía de la realidad, creencia propia de un realismo ingenuo que también había dejado de gobernar hegemoníamente las ciencias. La narrativa histórica ya no era un instrumento pasivo a partir del cual se traslucía el pasado, sino "una estructura lingüística compleja especialmente construida con el propósito de mostrar parte del pasado" (*ibídem*: 19).

Ahora bien, es importante advertir que las discusiones sobre la narrativa tienen asimismo una historia previa a la polémica generada por White con su propuesta metahistórica. Quienes abogaban por la cientificidad de la disciplina histórica, instando a su equiparación con los métodos de las ciencias naturales, impugnaban la forma narrativa como medio adecuado para expresar el conocimiento sobre el pasado, calificándola de protocientífica. Verónica Tozzi reparará en dos faros críticos diferentes del siglo XX: la filosofía clásica de las ciencias y la Escuela Francesa de *Annales*. La primera respondía a un ideal de ciencia con leyes generales y un alto nivel de sofisticación teórica, junto a los monistas metodológicos que la refutaban desde la lógica, viendo "un síntoma de subdesarrollo en cuanto a que la narrativa ligaba la historia al lenguaje cotidiano y una demora en su camino hacia la cientificidad" (Tozzi, 2009: 23).

La segunda, emparentada con la llamada revolución historiográfica de *Annales*, ya implicaba una crítica más enérgica, con una narrativa o historia de eventos caracterizada por identificar el devenir pasado con todo aquello que se apropie de la historia en función de legitimar intereses de grupos en pugna. De una u otra forma, el rechazo hacia la narrativa respondía a su supuesta imposibilidad de dar cuenta del conocimiento histórico, con una peligrosa cercanía a la literatura y al habla vulgar.⁴⁰ Tozzi mostrará que las respuestas a estas dificultades provendrán de múltiples disciplinas y tradiciones filosóficas interesadas en defender la narrativa como instrumento cognitivo, con exponentes de la talla de Arthur Danto, Louis

⁴⁰ Téngase en cuenta que justamente esto iba en favor de la permanente búsqueda, naciente con la profesionalización de la historia, de separarla de su origen cercano a la retórica y la literatura en tanto estas últimas suponían expresiones ficcionales y lejanas a los parámetros propiamente científicos. A fin de corregir esto, la filosofía clásica de las ciencias pretendía copiar las explicaciones a través de leyes de las ciencias naturales, mientras que *Annales* procuraba alcanzar una explicación a partir de las estructuras profundas del acontecimiento. En un instante se volverá sobre esta idea de estructura en contraposición con la forma narrativa.

Mink, Paul Ricoeur, David Carr y Reinhart Koselleck, entre muchos otros. Todos a su manera formarán parte del pasado en común de la Nueva Filosofía de la Historia, con Hayden White como su máximo referente.

El propio White reconstruye brevemente esta problemática en su artículo "History as Fullfilment", recientemente publicado en la compilación de Robert Doran sobre el devenir de la filosofía de la historia pos White. Desde un principio este autor indica que los estudios históricos son aquellos que, de todas las ciencias humanas y sociales, permanecen como los menos científicos en sus aspiraciones y en sus logros. La definición de su principal objeto de indagación (el evento histórico) como único e irrepetible, sin posibilidad de ser reproducido en condiciones de laboratorio, y estando tempo-espacialmente determinado, hace que los distintos y múltiples esfuerzos por lograr su científicidad deriven en el fracaso.

Sin embargo, en tanto esta disciplina mantiene su compromiso con un método ideográfico para la descripción de hechos singulares y con la creencia de que al establecer entre ellos relaciones de sucesión temporal los explica, continúa teniendo un rol fundacional para el resto de las ciencias humanas. Pero esta taxonomía cronológica dirá White, siguiendo a Lévi-Strauss, no constituye un método o teoría que pueda aportar una comprensión científica de los fenómenos humanos, sino simplemente ser el primer paso para un posterior tratamiento de esos datos a través de un método propiamente (*properly*) científico (White, 2013: 36-37).

En este marco, y a diferencia de quienes consideraban que era la narrativización de los eventos lo que finalmente los explicaba, estaban aquellos que promovían la sustitución de los sucesos por estructuras como los objetos de estudio apropiados, acusando a la forma narrativa de ser el principal signo del estatus precientífico de esta disciplina. Se originó así un debate entre estructuralistas y narrativistas, quienes polemizaban sobre cómo se debían construir los datos del pasado y cómo debían ser representados en un discurso, si como relatos (*stories*) o como estructuras (*structures*): "algunos estructuralistas creían que los narrativistas estaban inventando sus historias e imponiéndolas sobre los hechos, y la mayoría de los narrativistas creían que los estructuralistas estaban imponiendo sobre los datos esquemas o modelos conceptuales que privaban a los eventos y procesos de su concreción [*concreteness*]" (*ibídem*: 38, traducción propia).

Toda esta discusión, continúa White, alcanzará las ciencias humanas y por ende la preocupación se desplazará de los objetos de investigación o referentes de la disciplina histórica hacia los productos mismos de esa indagación, es decir, a los textos escritos desde los cuales los historiadores buscan dar cuenta de sus estudios. La narrativa tuvo así su resurgir en la década del setenta, hablándose

incluso de *giro narrativista*, con White como su principal inspirador. Es hora de sumergirnos entonces en su propia exploración sobre este asunto.

I.a. La revolución metahistórica: la escritura histórica en la mira

Fue con la publicación en 1973 de su libro *Metahistory* que White, historiador medievalista, se introduce –casi sin quererlo– de lleno en el campo de la filosofía de la historia y sus discusiones contemporáneas.⁴¹ Ya igualmente había incurrido algún tiempo antes en artículos provocadores para la historiografía académica como “The Burden of History” en 1966 y “What is a Historical System?” un año más tarde,⁴² pero sin ahondar en la temática puntual de la escritura histórica. En ambos diserta alrededor de la controvertida idea de la posibilidad de *elegir* nuestro propio pasado o nuestros ancestros. En el caso del primer escrito además, realizado para la recientemente fundada revista *History and Theory*, White menciona una cuestión relevante que luego retomará en *Metahistoria* en su Prefacio: la doble pertenencia de la historia, tanto al arte como a la ciencia, estando en ese momento el foco puesto en la segunda dimensión y dejando de lado los componentes artísticos que recorren todo discurso historiográfico.

En el segundo texto se explaya sobre la distinción entre un sistema biológico y otro histórico, recayendo la diferencia mayor en la capacidad del último para elegir un conjunto de *antepasados ideales* a los cuales trata *como si* fueran sus *progenitores genéticos* (White, 2012: 260, subrayado proveniente del texto original). En el análisis comparativo White desnuda la manera en que los hombres requieren ordenar su pasado y pensarlo como algo dado, al igual que el pasado biológico se revela como una herencia genética; se edifica así la ficción de la inevitabilidad de aquello que en verdad hemos elegido.

Este autor buscará mostrar, por el contrario, la contingencia de esas elecciones a fin de abrir un horizonte de posibilidades para el presente y el futuro: “al elegir nuestro pasado, elegimos un presente, y viceversa. Usamos el uno para *justificar* al otro. Al construir nuestro presente, afirmamos nuestra libertad” (*ibídem*: 264, subrayado en el original).⁴³ De ahí vendrá asimismo –volviendo al

⁴¹ En un breve comentario que escribe al final del compilado de Doran, White expresa explícitamente: “aprecio la producción de la compilación de ensayos de Robert Doran sobre *Filosofía de la Historia después de Hayden White* a pesar de que, debo reconocer, no me pienso a mí mismo como un filósofo o siquiera un filósofo de la historia. Las razones por las que lo hizo están explicadas en su elocuente ensayo introductorio el cual, creo, hace verme más ‘filosófico’ de lo que soy” (White, 2013a: 209).

⁴² En verdad la conferencia que dio origen al artículo es de 1967, pero su publicación data de 1972.

⁴³ En la misma compilación de Doran recién referida y mucho más reciente, White escribe un breve comentario sobre el final del libro. Marcando la vigencia de la discusión en función de los debates actuales en torno a la posibilidad de utilizar un modelo darwiniano para conceptualizar una “historia profunda”, sostiene: “pienso que es importante tener en mente que los sistemas históricos no poseen un equivalente del código genético a través del cual mapear las relaciones entre generaciones de la misma especie, de la manera y con la precisión que los biólogos lo hacen. Es por ello, que me parece, que uno

título del artículo de 1966– la concepción de liberar al presente de la carga (*burden*) de la historia.

Será en la Introducción de *Metahistoria* en donde White, con el objeto de analizar ciertos clásicos del pensamiento histórico europeo del siglo XIX (sean aquellos considerados historiadores profesionales como Ranke y Tocqueville, sean los llamados filósofos de la historia como Hegel y Marx), presente una teoría formal de la obra histórica. Desde el Prefacio, cuando la define como “una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa” (White, 1992: 09), este historiador se entromete de forma plena en el debate planteado en la sección anterior, haciendo eje en el análisis del lenguaje histórico, pero planteando a la vez un método abiertamente formalista “con el fin de identificar los componentes *estructurales* de esos relatos” (*ibídem*: 14, subrayado propio). En otras palabras, se involucra en la indagación de la escritura de la historia desde un marco narrativista, pero se vale asimismo de estudios provenientes de la teoría literaria que son deudores del formalismo ruso y del estructuralismo, con el lingüista Roman Jakobson a la cabeza.

Según este autor, esta estructura verbal que es la obra histórica combina ciertos “datos” con determinados conceptos teóricos necesarios para poder “explicarlos” bajo la forma de una narrativa que los representa en tanto hechos del pasado. Ahora bien, lo más novedoso y polémico es la afirmación whiteana de la existencia de un paso previo en el que el historiador lleva adelante (*performs*) un acto esencialmente *poético* a través del cual *prefigura* el campo histórico (configura los mencionados “datos” en un “objeto de percepción mental” –*ibídem*: 39–) y lo constituye como el dominio sobre el que aplicará las estrategias conceptuales para explicarlo. A esto lo llamará acto de prefiguración, distinguiendo cuatro tipos posibles según el nombre de los cuatro tropos del lenguaje poético o figurativo: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía. Este elemento “metahistórico” se encuentra entonces en todas las obras históricas en tanto paradigma precriticamente aceptado de lo que una explicación “histórica” debe ser.⁴⁴

En este sentido White indicará que uno de sus objetivos será establecer los elementos específicamente poéticos de la historiografía y de la filosofía de la

puede insistir en la distinción entre la afiliación *genética* entre sistemas orgánicos y el tipo de afiliaciones *genealógicas* que prevalecen entre los sistemas históricos. No es que las ideas de regla y mutación no sean útiles para describir los tipos de cambios que ocurren en los sistemas históricos. Pero las generaciones humanas, organizadas y actuando como miembros de distintos grupos sociales, efectivamente *eligen* sus ancestros, escogen los ancestros ideales desde los cuales hubieran deseado haber descendido, en contraposición con los ancestros genéticamente identificables desde los cuales efectivamente descendieron” (White, 2013a: 212, subrayado en el original).

⁴⁴ Sirve aclarar que el uso de las comillas e itálicas a lo largo de este párrafo (y también en los subsiguientes) responden a la utilización que de las mismas efectúa White en su texto original (*cfr. ibídem*: 09-10).

historia, prestando mayor atención a los componentes artísticos y no tanto a aquellos más estudiados en los últimos tiempos vinculados con lo científico (jugando aquí con la idea previamente referida de la historia como mezcla de arte y ciencia). De esta manera, ambas disciplinas –la historiografía y la filosofía de la historia–, por innumerables autores fuertemente confrontadas, quedaban mucho más cerca:

sostengo que ese elemento metahistórico en las obras de los principales historiadores del siglo XIX constituye la 'filosofía de la historia' que sostiene implícitamente sus obras y sin la cual no podrían haber producido el tipo de obras que produjeron. Por último, he tratado de demostrar que las obras de los principales filósofos de la historia del siglo XIX (Hegel, Marx, Nietzsche y Croce) difieren de las de sus equivalentes en lo que se llama a veces 'historia propiamente dicha' (Michelet, Ranke, Tocqueville y Burckhardt) sólo en el hincapié, no en el contenido. Simplemente, lo que en los historiadores queda implícito es llevado a la superficie y defendido sistemáticamente en las obras de los grandes filósofos de la historia (*ibidem*: 10-11).⁴⁵

Frente a esto, la primera conclusión (de las siete) que figura en el Prefacio y que White suscribe obtener de su detallado estudio de las obras de los autores citados, es que no puede haber "historia propiamente dicha" (aquella que respeta los cánones de la historiografía académica) sin ser a la vez "filosofía de la historia". Los recursos lingüísticos que una u otra utilizan son los mismos, por lo que los modos posibles de la primera –definidos como *formalizaciones* de intuiciones poéticas que analíticamente los preceden y sancionan las teorías particulares que dan a esos relatos el aspecto de una "explicación"–, son también los modos posibles de la segunda (*ibidem*: 11). Sin embargo, la cuestión está lejos de terminar ahí porque White profundiza en esa equiparación y sostiene polémicamente que no existe base teórica para definir alguno de esos modos como más "realista" que otro, problematizando el anhelo de la historiografía tradicional por hacer de la disciplina una ciencia con un método establecido que permita representar el pasado de la forma más realista posible.⁴⁶

White está confrontando aquí (y lo dejará bien patente en la última de las conclusiones del Prefacio) con la exigencia de cientifización de la historia como la única posible o la más adecuada para llevar adelante esta disciplina, al ser la que triunfó por sobre otras en el siglo XIX cuando se profesionalizó. Por el contrario, afirmará que esta no es más que una de las tantas posibilidades de

⁴⁵ White retoma esto en la conclusión de su libro de una manera todavía más rotunda: "en la historia propiamente dicha, el elemento de construcción está desplazado al interior de la narrativa, mientras que el elemento de datos 'encontrados' tiene permitido ocupar la posición de preeminencia en la trama misma. En la filosofía especulativa de la historia, el caso es el inverso. Aquí el elemento de construcción conceptual es traído al frente, explícitamente descripto, y sistemáticamente defendido, con los datos siendo usados principalmente por razones de ilustración o ejemplificación" (White, 1973: 427-428, traducción propia).

⁴⁶ En la nota al pie número cuatro de *Metahistoria* White afirma explícitamente que "la naturaleza de la representación 'realista' es el problema para la historiografía moderna" (*ibidem*: 14, subrayado en el original).

conceptualización histórica y que el fundamento para elegirla –o para elegir cualquiera que sea sobre otra– no es epistemológico, sino más bien moral o estético. Es por ello que, ante la victoria de la ironía como modo dominante de la historiografía profesional, White prácticamente cierra su libro con la siguiente propuesta:

ubicado frente a las visiones alternativas que los intérpretes de la historia ofrecen a nuestra consideración, y sin ningún fundamento teórico apodícticamente provisto para preferir una sobre la otra, tenemos que regresar a motivos morales y estéticos para la elección de una visión sobre la otra como la más 'realista'. En pocas palabras, el viejo Kant tenía razón; somos libres de concebir la 'historia' como nos plazca, así como somos libres para hacer de ella lo que queramos. Y si deseamos trascender el agnosticismo que nos impone una perspectiva irónica de la historia, pasando como el único 'realismo' y 'objetividad' posibles a los que podemos aspirar en los estudios históricos, no tenemos más que rechazar esa perspectiva Irónica y querer mirar la historia desde otra, la perspectiva anti-Irónica (...) Si se puede demostrar que la Ironía es solamente una dentro de un *número* de perspectivas posibles de la historia, cada una de las cuales tiene sus buenas razones para existir en un nivel poético y moral de conciencia, la actitud Irónica habrá empezado a despojarse de su estatus como la perspectiva *necesaria* desde la cual observar el proceso histórico. Los historiadores y filósofos de la historia quedarían entonces libres para conceptualizar la historia, percibir sus contenidos y construir narrativas de sus procesos en cualquier modalidad de conciencia que sea más consistente con sus propias aspiraciones morales y estéticas (White, 1973: 433-434, subrayado en el original).

Esta extensa cita nos permite exhibir que, más allá de las preferencias whiteanas por un modo u otro, *ninguno es necesario* ni más realista que otro. Porque en verdad sobre lo que debaten entre sí es acerca de lo que significa el concepto mismo de realismo. De hecho, esta será una de las respuestas que White dará para rebatir su adjetivación como antirrealista: él no niega la búsqueda por parte de la historiografía de representar *realistamente* la realidad pasada, pero los historiadores deben advertir que el problema es que no todos entienden por eso lo mismo; es decir, los criterios de realismo son asimismo históricos y van variando a través del tiempo. Y tampoco es posible rechazar alguno de estos modos posibles a partir de la comprobación de nuevos "datos" o de las teorías elegidas para explicarlos, sino que su categorización como modelo de narración y conceptualización históricas depende de "la naturaleza preconceptual y específicamente poética de sus puntos de vista sobre la historia y sus procesos" (White, 1992: 15).

Retomando el análisis puntual de la obra histórica definida como estructura verbal en forma de prosa narrativa, se había adelantado brevemente la primera distinción efectuada por White: entre una dimensión manifiesta –discriminada en lo epistemológico, estético y moral–, que combina ciertos datos y conceptos explicativos con una estructura narrativa que los representa; y una dimensión

profunda o metahistórica, consistente en el acto de prefiguración de naturaleza poética a través del cual el historiador prefigura el campo histórico sobre el que luego aplicará el aparato conceptual. Ya se había reparado también que esta última dimensión propone dar cuenta de los aspectos artísticos y creativos que caracterizan, más allá de lo postulado por la historiografía tradicional –centrada en lo científico–, el discurso histórico. Estos aspectos son los mismos que distinguen el discurso ficcional, por lo que un historiador posee los mismos recursos lingüísticos que un novelista por ejemplo. Ello no deriva, empero, en igualar un relato histórico con una ficción, siendo esta una de las típicas objeciones hacia White, aquella de quebrantar la distinción entre la historia y la literatura.⁴⁷

Tras este primer acercamiento a la controvertida concepción de prefiguración –en unas páginas la retomaremos más en detalle–, este historiador se aboca a la indagación de las dimensiones manifiestas de la obra histórica, preguntándose cuál podría ser su estructura ideal-típica (no debe olvidarse que este estudio whiteano, al menos el de los años setenta, nunca deja de ser explícitamente formalista), siempre erigida sobre un acto poético primario. Como paso inaugural White discrimina cinco niveles de conceptualización en la obra histórica: la crónica, el relato (*story*), el modo de tramar (*emplotment*), el modo de argumentación y el modo de implicación ideológica.

Tanto el primero como el segundo son catalogados como “elementos primitivos” en el relato histórico, más allá de que ya representan procesos de selección y ordenación de datos del registro histórico en bruto (*unprocessed historical record*)⁴⁸ a fin de hacerlo comprensible a un público determinado (White, 1992: 16). Ambos niveles se vinculan con la organización de los elementos pertenecientes al campo histórico, implicando la crónica la simple ordenación temporal, un hecho tras otro según hayan ido sucediendo, mientras que el relato le otorga una coherencia formal con un principio, medio y fin. Cada acontecimiento adquiere así una función específica dentro de la narrativa en cuestión. Lo interesante es que esta función podría ser siempre otra en un relato diferente.

En otras palabras, los relatos no se encuentran ocultos en las crónicas con el objeto de ser *descubiertos* por los historiadores, sino que, a partir de una misma crónica, pueden resultar múltiples relatos diversos. En esta línea sostendrá White que la *invención* también forma parte de la tarea del historiador, dado que la

⁴⁷ En otro texto ya de finales de la década del ochenta este autor señala que “el discurso literario puede diferir del discurso histórico en virtud de sus referentes primarios, que son considerados acontecimientos imaginarios más que reales, pero los tipos de discurso son semejantes y no diferentes, ya que en ambos se maneja el lenguaje de tal modo que cualquier distinción clara entre forma discursiva y contenido interpretativo resulta imposible” (White, 2003: 151).

⁴⁸ Esta noción parece compleja o poco concordante con el resto de los postulados whiteanos: ¿qué sería un registro histórico *no procesado*? ¿Acaso no todo documento o material residual del pasado ya está atravesado por múltiples factores que lo *procesan*?

asignación de una determinada función a un cierto hecho no responde a algo inherente al hecho mismo, sino a una imposición ajena que responde a preguntas del tipo qué pasó primero o cómo terminó. Estos interrogantes se los hace quien construye la narrativa para darle precisamente una forma congruente al relato. Ahora bien, por otro lado, aparecen otra clase de incógnitas, vinculadas con el sentido y significado del relato completo en tanto un *conjunto completo de hechos* (*ibídem*: 18). Estas preguntas pueden contestarse a través de los tres modos citados hace un instante, que se corresponden con tres tipos distintos de estrategias explicativas: de carácter estético, epistémico y ético respectivamente.

La explicación por la trama (*explanation by emplotment*) es aquella que provee el significado a partir del tipo de relato que se ha narrado: "el tramado es la manera en que una secuencia de sucesos organizada en un relato se revela de manera gradual como un relato de cierto tipo particular" (*ibídem*: 18). Siguiendo a Northrop Frye en su libro *Anatomy of Criticism*, White plantea cuatro modos posibles de tramar: romance, tragedia, comedia y sátira. No nos adentraremos aquí en los pormenores de cada una,⁴⁹ sino sólo indicar que son cuatro formas arquetípicas de relato que disponen diferentes efectos explicativos en el nivel de la trama narrativa.

En el caso de la explicación por argumentación formal (*explanation by formal argument*) se pretende dar un sentido a lo ocurrido a través de principios de combinación que actúan como supuestas leyes de explicación histórica. El historiador, por lo tanto, construye una argumentación nomológico-deductiva, aunque luego apunta White, en esta disciplina no se ha llegado todavía a un acuerdo sobre la forma que debe tener una explicación específicamente histórica, reflejando que en verdad las disputas terminan remitiendo a lo que la historia misma es y a la "verdadera" naturaleza de la empresa del historiador:

estoy hablando del tipo de cuestiones que surgen cuando dos o más estudiosos, de erudición y refinamiento teórico aproximadamente iguales, llegan a interpretaciones alternativas, aunque no por fuerza excluyentes entre sí, del mismo conjunto de hechos históricos, o a respuestas diferentes para preguntas como: "¿Cuál es la verdadera naturaleza del Renacimiento?". Lo que está en juego aquí, por lo menos en un nivel de conceptualización, son diferentes nociones de la naturaleza de la realidad histórica y de la forma apropiada que un relato histórico, considerado como una argumentación formal, debe adoptar (*ibídem*: 24).

En esta cita se evidencia que el foco de atención está desplazado hacia la escritura de la historia, dejando atrás la cuestión de la investigación histórica. Empero, esto no significa que se la desmerezca o que se niegue el respeto que debe tener el historiador a las reglas procedimentales y criterios de evidencia

⁴⁹ Para mayor profundidad, *cfr. ibídem*: 18-21.

aprobados por la comunidad académica a la que pertenezca. Más bien, se trata de resaltar que un mismo hecho o conjunto de hechos pueden ser plasmados en textos históricos diversos, sin que por ello ninguno resulte falso: "lo que el discurso histórico produce son *interpretaciones* de cualquier información y conocimiento acerca del pasado que decida el historiador" (White, 2003: 143-144, subrayado en el original). Para la clasificación de este tipo de argumentación White responde a Stephen Pepper en *World Hypotheses* y nuevamente distingue cuatro posibilidades: formista, organicista, mecanicista y contextualista.⁵⁰

Por último, se desarrolla la explicación por implicación ideológica (*explanation by ideological implication*) que remite a la posición ética que el historiador adquiere respecto al problema del conocimiento histórico y las implicancias del estudio de acontecimientos pasados para la comprensión de aquellos del presente. White nos aclara que por ideología entiende un conjunto determinado de prescripciones para tomar posición en el mundo y actuar sobre él, ya sea para conservarlo o para cambiarlo. Apropriadose de Karl Mannheim en *Ideology and Utopia*, postula cuatro posiciones que, él mismo advierte, no deben confundirse con los partidos políticos homónimos: anarquismo, conservadurismo, radicalismo y liberalismo.

A partir de la descripción de estos tres niveles de conceptualización se ve más claramente reflejada la triple dimensionalidad de toda representación histórica: estética, epistemológica y ética. Recuérdese que el elemento estético se remitía al tramado del relato por parte del historiador y el epistemológico se refería al modo de explicación específicamente histórico elegido para explicar los acontecimientos de ese relato en cuestión. Finalmente, el recién mencionado elemento ético o moral: "considero que el momento ético de una obra histórica se refleja en el modo de implicación ideológica por el cual una percepción *estética* (la trama) y una operación *cognoscitiva* (la argumentación) pueden combinarse de manera que derivan en afirmaciones prescriptivas de lo que podrían parecer afirmaciones puramente descriptivas o analíticas" (White, 1992: 36, subrayado en el original).

⁵⁰ Es interesante subrayar que luego de detallar cada una de estas posibilidades y de señalar que el formismo y el contextualismo predominan en los historiadores profesionales, mientras que el mecanicismo y el organicismo son vistos como una *caída* en la filosofía de la historia, White carga nuevamente contra aquellos que reproducen una distinción tajante entre ambas disciplinas y objetan a la filosofía de la historia en tanto mítica o ideológica: "precisamente porque la historia no es una ciencia rigurosa, esa hostilidad hacia los modos de explicación organicista y mecanicista parecería expresar solamente una preferencia del *establishment* profesional (...). El compromiso con las técnicas dispersivas del formismo y el contextualismo refleja solamente una *decisión* por parte de los historiadores de no intentar el tipo de integración de datos que el organicismo y el mecanicismo sancionan como cosa normal. Esa decisión, a su vez, parecería basarse en opiniones sostenidas en forma precrítica sobre la *forma* que una ciencia del hombre y la sociedad *debe adoptar*. Y esas opiniones, a su vez, parecerían ser de naturaleza en general ética y específicamente ideológica" (White, 1992: 30-31, subrayado en el original).

Habiendo descrito cada uno de estos modos de explicación y sus subformas,⁵¹ White detalla las afinidades electivas –basadas en *homologías estructurales* entre los posibles modos de tramado, de argumentación y de implicación ideológica– que existen entre ellos, dando lugar a los diferentes estilos historiográficos. Es relevante indicar que estas combinaciones no son necesarias; en efecto, White planteará que las obras que suelen destacarse (por ejemplo, la de Michelet, Burckhardt o Hegel) son aquellas en las que el historiador intenta juntar “efectos explicatorios” no afines entre sí (*ibídem*: 38-39).

Ahora bien, la base de la coherencia y consistencia de esos diversos estilos posibles ya no depende de la dimensión manifiesta, sino de la latente o metahistórica, de naturaleza poética y lingüística. Este acto de prefiguración precognoscitivo es aquel a través del cual el historiador constituye el campo histórico como objeto de percepción mental. De esta manera, no sólo se prepara el dominio a ser indagado, sino también los conceptos que identificarán los objetos que lo forman y que caracterizarán los tipos de relaciones posibles entre ellos. Este llamado *protocolo lingüístico preconceptual* se distinguirá según el modo tropológico dominante en que se lo exprese. Los cuatro tropos básicos son la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía.

En primer lugar, White describe la metáfora como aquella que permite la caracterización de un cierto fenómeno a partir de su semejanza –y por ende diferencia– con otro, siendo esencialmente representativa y entablando una relación objeto-objeto. El ejemplo presentado (“mi amor, una rosa”) muestra que la identificación no se afirma en forma literal, sino siempre figurada, traspasando las cualidades de la rosa al ser amado. En segundo lugar, se retrata la metonimia, en donde el nombre de una parte de una cosa sustituye el nombre del todo, en un movimiento claramente reduccionista (de un determinado fenómeno a la condición de manifestación del otro) y de relación *extrínseca* parte-parte. En tercer lugar, aparece la sinécdoque desde la que se utiliza una parte a fin de simbolizar alguna cualidad presuntamente inherente al todo, siendo integrativa en tanto se interpretan las dos partes a la manera de una integración en un todo que es cualitativamente diferente de la suma de ambas. Muchos califican este tropo como una forma de la metonimia, pero entablando una relación *intrínseca* de cualidades en común.

Por último, la ironía –siguiendo a White, el modo tropológico dominante de la historiografía académica desde fines del siglo XIX tras la crisis del historicismo– caracteriza entidades a través de la negación en el nivel figurativo de lo que se

⁵¹ El detalle pormenorizado de las cuatro posibilidades correspondientes a cada uno de los distintos modos –posibilidades que aquí solamente nombramos– no es indispensable para esta tesis, pero en caso de requerirlo, *cfr.* White, 1992, pp. 18-38.

afirma positivamente en el literal, presuponiendo que el receptor puede reconocer ese absurdo. En ese sentido podría adjetivarse como *metatropológica* porque representa un estado de conciencia tal que reconoce la naturaleza problemática del lenguaje, pudiendo ser autoconsciente del posible mal uso del lenguaje figurativo y presuponiendo una perspectiva realista sobre la realidad.⁵² Es por ello que sus descripciones del mundo suelen ser vistas como intrínsecamente refinadas y realistas, abriendo paso a un pensamiento autocrítico, no sólo de algunas caracterizaciones del mundo de la experiencia, sino también del esfuerzo de captar adecuadamente la verdad de las cosas en el lenguaje (*ibídem*: 45-46).

Ya en el Prefacio y más tarde en la conclusión de su libro White reconocerá que *Metahistoria* mismo está escrito en el tropo irónico. Sin embargo, sostiene que al hacerlo conscientemente permite que la conciencia irónica vaya en contra de su escepticismo y pesimismo distintivo, y a su vez reconozca que este es sólo uno de los diferentes modos posibles para indagar el registro histórico: “en parte habrá abierto el camino para la reconstitución de la historia como una forma de actividad intelectual que es a la vez poética, científica y filosófica” (*ibídem*: 12). De esta manera, White se propone develar la historicidad propia de la disciplina histórica, historicidad que no sólo deja al descubierto los cambios en las distintas concepciones de la historiografía a lo largo del tiempo, sino también la contingencia de esas modificaciones.

I.b. Algunas críticas y consecuencias de la teoría metahistórica whiteana

La presente tesis no pretende ser un estudio específico sobre Hayden White y los vericuetos de su controversial filosofía de la historia, sino reflexionar sobre el valor heurístico de su análisis sobre los acontecimientos límite y la literatura testimonial a fin de repensar las problemáticas suscitadas frente a los novedosos modos de representación de determinados hijos de desaparecidos surgidos en este nuevo siglo. Empero, es indispensable para ello indagar previamente su teoría metahistórica con la finalidad de comprender luego sus propuestas posteriores. Se realiza esta aclaración porque este apartado no dará cuenta –ni es su pretensión tampoco– de las innumerables discusiones en las que ha derivado el libro *Metahistoria*, con múltiples objeciones, algunas ciertamente más avezadas que otras, que merecerían otra tesis dedicada especialmente a su examen. Veamos al menos algunas de ellas.

⁵² Previamente White había catalogado a los tres modos anteriores como *ingenuos* en tanto “sólo pueden desplegarse en la creencia en la capacidad del lenguaje para captar la naturaleza de las cosas en términos figurativos” (*ibídem*: 45).

El formalismo reconocido de su método será un foco de crítica. Frente a sus divisiones cuaternarias (no sólo de los tropos, sino dentro de cada uno de los modos explicativos), White será objetado por admitir un número limitado de formas estructurales profundas de las cuales supuestamente el historiador no podría escapar. Ankersmit, en el artículo sobre el dilema de la filosofía de la historia, decreta que si se sigue el sistema tropológico whiteano "el debate histórico está condenado a seguir el círculo de los cuatro tropos" (Ankersmit, 1986: 21). A esto este historiador norteamericano dará una honesta respuesta:

no sé si las cuatro estrategias interpretativas que he identificado agotan todas las posibilidades contenidas en el lenguaje para la representación del fenómeno histórico. Pero sí afirmo que mi tipología de estrategias interpretativas me permite dar cuenta de la reputación gozada por los historiadores y filósofos de la historia durante diferentes períodos del pensamiento del siglo diecinueve y entre diferentes públicos dentro de un determinado período de ese pensamiento (White, 1973: 429).⁵³

Es así que White explicita que su análisis está ubicado temporal y espacialmente, por lo que no parecería descartar la posibilidad de otros modos de prefiguración del campo histórico, evitando la idea de un historiador *prisionero* de los tropos, o incluso del lenguaje mismo. En esta línea White también ha sido objetado como un determinista lingüístico, como quien coloca el eje por completo en la escritura de la historia y no en la faceta investigativa, y derivando así en un relativismo del conocimiento histórico en donde el historiador quedaría habilitado para afirmar o negar cualquier evento del pasado; o caer en la pura invención como si fuese un escritor ficcional. Algunas polémicas frases whiteanas han sido frecuentemente reproducidas fuera de contexto para extremar su propuesta, tildándolo inclusive de antirrealista: "la noción de un relato verdadero es prácticamente una contradicción en sus términos. Todos los relatos son ficciones" (White, 2003: 156), o "la mejor base para elegir una perspectiva de la historia

⁵³ Paul Ricoeur, en su monumental libro *La memoria, la historia, el olvido*, en la sección en donde analiza la dimensión retórica del discurso de la historia y tras señalar algunos puntos nodales de la teoría metahistórica, responde a esta crítica. Vale la pena citarlo in extenso: "la idea de estructura profunda de la imaginación debe su fecundidad indiscutible al vínculo que establece entre creatividad y codificación. Este estructuralismo dinámico es perfectamente plausible. Separados de lo imaginario, los paradigmas no serían más que clases inertes de una taxonomía más o menos refinada. Los paradigmas son matrices destinadas a engendrar estructuras manifiestas de número ilimitado. A este respecto, me parece fácil refutar la crítica que afirma que H. White no habría escogido entre determinismo y libre elección. Corresponde precisamente a matrices formales abrir un espacio limitado de elección. Se puede hablar, en este sentido, de una producción regulada, noción que no deja de recordar el concepto kantiano de esquematismo, el 'método para producir imágenes'. Se deduce de ello que las objeciones alternadas de rigidez taxonómica o de divagación en el espacio de las variaciones imaginativas no ven la originalidad del proyecto, cualesquiera que sean las vacilaciones y las debilidades de la ejecución. La idea de que el autor haya podido retroceder de pánico ante lo ilimitado de un posible desorden me parece no sólo inadecuada sino injusta, visto el carácter de proceso de intención que reviste. La expresión un tanto dramática de *bedrock of order* (roca o pedestal de orden) no puede desviar la atención de la pertinencia del problema planteado por la idea de una codificación que funciona, a la vez, como una coacción y como un espacio de invención. De este modo, se da paso a la exploración de las mediaciones propuestas por la práctica estilística a lo largo de la historia de las tradiciones literarias" (Ricoeur, 2008: 330-332).

antes que otra es por último estética o moral, antes que epistemológica" (White, 1992: 11).

En primer lugar, debe contextualizarse que, tal como ya se ha visto y el propio White señala, su atención está puesta en el discurso de tipo histórico, en la construcción lingüística a través de la cual se comunica información sobre el pasado, pero no en la manera en que esa información se obtiene:

el discurso histórico sólo se trata acerca de la presunción de la existencia del pasado como algo sobre lo que es posible hablar significativamente. De ahí que los historiadores normalmente no se ocupen de la cuestión metafísica de si el pasado realmente existe o, ya centrándonos en la cuestión epistemológica, de si, en caso de que exista, realmente podemos conocerlo. La existencia del pasado es una presuposición necesaria del discurso histórico y el hecho de que podamos escribir historias es una prueba suficiente de que podemos conocerlo (White, 2003: 142).

Y unas líneas más delante de este mismo artículo sostiene: "esta caracterización del discurso histórico no implica que los acontecimientos pasados, las personas, las instituciones y los procesos nunca existieron realmente" (*ibídem*: 143). Por el contrario, lo que se pretende subrayar es que los sucesos descritos no ocurrieron tal cual son descritos, sino que el historiador le *impone* determinada forma discursiva a ese pretérito, utilizando los mismos recursos lingüísticos de quien escribe relatos de ficción. Su crítica a un realismo ingenuo deudor de una teoría correspondentista que anhela *descubrir* los relatos en los hechos mismos tiene como finalidad, no una derivación en un antirrealismo o un ficcionalismo, sino hacer notar que los hechos existen, pero no como trágicos o cómicos *per se*, siendo más bien prefigurados de una u otra forma por aquel que llevará a cabo el relato en cuestión:

yo sé que 'el Imperio Romano', 'el papado', 'el Renacimiento', el 'feudalismo', 'el Tercer Estado', 'los puritanos', 'Oliver Cromwell', 'Napoleón', 'Ben Franklin', 'la Revolución Francesa', etc. –o al menos las entidades a las que estos términos refieren– preexistieron a cualquier interés por ellos de algún historiador dado. Pero una cosa es creer que una entidad alguna vez existió, y otra completamente distinta constituirlo como un posible objeto de un tipo específico de conocimiento. Esta actividad constitutiva es, creo, una cuestión de imaginación tanto como de conocimiento (White, en Tozzi, 2009: 109).

White entonces lejos está de negar la posibilidad del conocimiento histórico o acaso su relativismo. En sus propias palabras: "lo que sí sostengo es que hay una relatividad inexpugnable en toda representación de los fenómenos históricos" (White, 2003a: 189), siendo esto una condición propia de todo lenguaje utilizado para describir. Y es allí adonde entra a jugar la imaginación, lo cual no equivale a estar hablando de hechos imaginarios como puede darse en el caso de un libro de ficción. De hecho, cuando White suscribe que todos los relatos son ficciones se

refiere justamente a que son contados o escritos y no encontrados o vividos, pero no a que son falsos: "las clases de tramas que dotan conjuntos de acontecimientos de significado existen solamente en el arte, no en la vida (...) El término 'trágico' describe o refiere a una estructura de significado, no a una situación fáctica" (White, 2010c: 214).

Rememórese sino la distinción realizada al comienzo de *Metahistoria* entre los niveles de conceptualización de crónica y relato, en donde al orden cronológico de los acontecimientos se le suma la asignación de diferentes funciones con el objeto de dar una coherencia formal final a ese relato. Manifiestamente la teoría literaria adquiere gran relevancia en la propuesta whiteana, partiendo de una definición de la obra histórica como un artefacto verbal. Este enfoque fuertemente lingüístico ha acarreado además la crítica de quiebre en la distinción entre historia y literatura, como si los integrantes de la supuesta dicotomía fueran equiparados por White. No es esa la intención de este autor, sino más bien repensar y reconceptualizar el vínculo.

Lo mismo ocurre con la distinción entre realidad-ficción y lenguaje literal-lenguaje figurativo: "mientras la teoría crítica tradicional ve las dimensiones literal y figurativa, ficcional y fáctica, referencial e intencional como opuestas y, más aún, como alternativas mutuamente excluyentes para todo discurso serio, la teoría literaria y del lenguaje modernas tienden a visualizarlas como los polos de un *continuum* lingüístico" (White, 2003: 170). Esto asimismo sirve de explicación ante las disputas historiográficas sin fin a las que se enfrenta y se seguirá enfrentando la disciplina, debido a que una misma crónica puede ser tramada de muchas maneras diferentes, dando pie a múltiples interpretaciones diversas sobre las que nunca habrá una última palabra solamente apelando a la evidencia.

Los relatos tienen, por lo tanto, diferencias irreconciliables entre sí que no los hacen más o menos verdaderos, sino más o menos elegibles para un público determinado que se guía, como bien señala Tozzi, por sus intereses, deseos, compromisos y temores (Tozzi, 2003: 10). Es por ello que White afirmó que la disputa representacional pasa por cuestiones extraepistemológicas: "si el historiador eligió alguna de estas modalidades disponibles (en tanto recursos culturales socialmente disponibles a cualquiera), se debe a que comparte con sus audiencias ciertos preconceptos y ciertas preferencias emotivas sobre la mejor manera de expresar su conocimiento acerca de los mismos [los sucesos del pasado]" (Tozzi, 2009: 111). Siguiendo este análisis, son los historiadores quienes le refamiliarizan el pasado a una audiencia preocupada por su presente a fin de que ese pasado les dé sentido a las cuestiones contemporáneas que deben resolver.

II. Los límites de la representación: el acontecimiento modernista

El debate por la representación del Holocausto tuvo uno de sus momentos fundamentales durante un ciclo de conferencias que se llevó a cabo en la Universidad de California, Los Ángeles, Estados Unidos, en abril de 1990, llamado "Probing the limits of representation: Nazism and the *Final Solution*". Fue organizado por Saul Friedlander –historiador y exiliado a causa del nazismo– y quedó luego plasmado en un volumen homónimo editado por él mismo en 1992 (la traducción al español lo tituló *En torno a los límites de la representación: el nazismo y la 'solución final'*). Renombrados teóricos provenientes de diversas disciplinas formaron parte del evento, como Carlo Ginzburg, Hayden White, Christopher Browning, Dominick LaCapra, Perry Anderson, Martin Jay, entre muchos otros.

En la introducción de la compilación Friedlander recuerda que la primordial motivación de este simposio había sido un debate sobre "Historia, acontecimiento y discurso" realizado en 1989, en el que White y Ginzburg pronunciaron posiciones opuestas sobre la verdad histórica.⁵⁴ En consecuencia, ya desde las primeras líneas el organizador deja asentada implícitamente su postura, replicando la común adjetivación hacia White –aunque sin nombrarlo directamente– de relativista: "el exterminio de los judíos de Europa, como caso extremo de crimen en masa, hace que los teóricos del relativismo histórico tengan que enfrentarse a los corolarios surgidos de posturas muy ligeramente asumidas en términos abstractos" (Friedlander, 2007: 23).⁵⁵

Muy ligeramente también este historiador parece catalogar, o al menos endilgarle a White (más adelante hablará expresamente de su relativismo extremo), cierta responsabilidad –podría decirse en tanto una suerte de soporte teórico– sobre la corriente negacionista del exterminio nazi; como si su supuesto antirrealismo o relativismo hubieran aportado argumentos a favor de la burda negación de aquel harto probado acontecimiento traumático de mitad de siglo. Ya se aludió en esta tesis a algunas de las objeciones a la propuesta whiteana, mostrando cómo este historiador estadounidense no rechaza la existencia del pasado o la posibilidad de su conocimiento, sino que su postura remite más bien a la relatividad de toda representación. En una de las primeras frases de su conferencia precisamente sostiene que esta relatividad "es una función del lenguaje

⁵⁴ Asimismo, durante los días en que duró el encuentro, se produjo una intensa controversia entre ambos historiadores, sobre todo frente a algunas afirmaciones poco felices de Ginzburg en su ponencia, suscribiendo la influencia teórica en White del idealismo de Giovanni Gentile, historiador italiano conocido como el "filósofo del fascismo" (cfr. Ginzburg, 2007: 142-152).

⁵⁵ Amerita repetirse aquí una cita ya efectuada en el capítulo anterior con la finalidad de hacer más inteligible la presente argumentación.

usado para describir y, de ese modo, constituir acontecimientos pasados como posibles objetos de explicación y comprensión" (White, 2003a: 189).⁵⁶

Es entonces en esta ocasión en donde White se entromete por primera vez en el debate sobre los límites en la representación del exterminio nazi. Sobre el principio de su exposición, para ordenar la polémica, recapitula las dos cuestiones que Friedlander distingue en torno a esta problemática: discusiones epistemológicas a raíz de narrativas contrapuestas existentes sobre ese período y discusiones éticas frente al aumento de representaciones en modos de tramar que solían considerarse inaceptables para este tipo de eventos. Para empezar a dar respuesta White se ve comprensiblemente teñido por su previa teoría metahistórica, advirtiendo que las narrativas no constan solamente de enunciados fácticos, sino también de elementos poéticos y retóricos que hacen de una simple crónica de acontecimientos un relato (*ibídem*: 190-191). Ciertamente, en el caso del Holocausto la controversia no pasa ya por lo epistemológico (salvo obviamente con narrativas que no respeten la evidencia histórica), sino por "los diferentes significados del relato con los que se puede dotar a los hechos a través del tramado" (*ibídem*: 192).

De esta manera, la contestación a la primera cuestión se puede extraer de su reconocido libro *Metahistoria*. A la segunda la indagará en esta disertación y en otro artículo posterior, titulado "El acontecimiento modernista" y publicado en 1996.⁵⁷ Veamos inicialmente su postura en este debate y luego algunas objeciones posibles que se le han realizado. Es clave señalar desde el principio que en su análisis White no se ciñe sólo al exterminio nazi, sino que amplía la controversia representacional hacia aquellos eventos del siglo XX que él mismo calificará de *modernistas*,⁵⁸ con ejemplos que no remiten únicamente a hechos reconocidamente violentos y característicos del centenario pasado, como las dos guerras mundiales y los diversos genocidios, sino también al crecimiento demográfico inusitado, a un aumento inimaginable del hambre y la pobreza, y a la contaminación de la ecosfera, por nombrar algunos (White, 2003b: 223-224).⁵⁹

⁵⁶ De hecho, cuando White comienza su exposición en el simposio de Friedlander, reflexiona en ese sentido: "se me ha pedido que diserte sobre 'la trama histórica y el problema de la «verdad»'. Sospecho que fui invitado para abordar este tema porque se supone que sostengo una visión relativista del conocimiento histórico" (White, 2003a: 189).

⁵⁷ Vale aclarar que para dar cuenta de su posición en este debate representacional se mezclarán a lo largo de este apartado ambos textos de manera intercalada.

⁵⁸ En la nota al pie número 14 del artículo "El acontecimiento modernista" White intenta despejar las confusiones lógicas que podría causar el uso del término *modernista* para catalogar esta clase de sucesos: "quiero aclarar que con el término *modernismo* no me refiero a ese programa de dominación de la naturaleza a través de la razón, la ciencia y la tecnología supuestamente inaugurado por la Ilustración; me refiero, más bien, a los movimientos literarios y artísticos lanzados al final del siglo diecinueve y principios del veinte contra este propio programa de modernización y sus efectos sociales y culturales, el movimiento representado por escritores tales como Pound, Eliot, Stein, Joyce, Proust, Woolf, etc." (White, 2003b: 229).

⁵⁹ Asimismo, en este mismo texto, White hablará de acontecimientos "holocáusticos", sumando ejemplos como la Gran Depresión durante la década del treinta, las armas nucleares y la mutilación de la

En contraposición con el realismo decimonónico distintivo de la novela histórica –en donde se asumía la capacidad del lector para separar acontecimientos reales de imaginarios, hechos de ficción y vida de literatura–, este autor plantea que estos eventos requieren más bien de un estilo modernista de representación, signado por escritores de la talla de Marcel Proust, Virginia Woolf y James Joyce. Y esto no se debía a que ya no se pretendía representar *realistamente* la realidad, sino porque precisamente la concepción misma de realismo debía ser revisada frente a sucesos “que no sólo no podrían haber ocurrido antes del siglo XX sino cuya naturaleza, alcance e implicaciones no podrían ni tan siquiera haber sido imaginados con anterioridad” (*ibídem*: 223).

Para su descripción este filósofo de la historia se hará eco también de la teoría psicoanalítica del trauma (evocada en el capítulo precedente), al apuntar que estos hechos funcionan grupalmente de la misma manera que los traumas infantiles lo hacen en la psique de individuos neuróticos. Tal como señalaba Dominick LaCapra vinculando la repetición compulsiva con la dificultad de agenciamiento del sujeto, White sostiene que estos eventos no pueden ser ni fácilmente olvidados ni adecuadamente recordados, suscitando la disminución de las capacidades del grupo social en cuestión para enfocarse en su presente y vislumbrar así un futuro libre de sus secuelas. Sus sentidos permanecen ambiguos, pero de ello no habría porqué inferir su inexistencia:

por el contrario, no sólo están sus ocurrencias extensamente comprobadas sino que también es fácil documentar sus persistentes efectos sobre las sociedades y las generaciones presentes, que no han tenido experiencia directa de ellos. Pero entre aquellos efectos deben consignarse las dificultades percibidas por las generaciones presentes para llegar a algún acuerdo respecto de su significado –por el cual yo entiendo lo que los hechos establecidos acerca de tales acontecimientos pueden decirnos acerca de la naturaleza de nuestra propia dotación social y cultural presente y qué actitudes deberíamos tomar con respecto a ellos como para que podamos planificar nuestro propio futuro–. En otras palabras, lo que se cuestiona aquí no son los hechos de la cuestión con respecto a tales acontecimientos sino la posibilidad de construir dichos hechos de manera que se sostengan diferentes significados posibles (*ibídem*: 224-225).

Ante esta dificultad relacionada con el sentido de este tipo de eventos, White se pregunta (volviendo al texto del simposio) si pueden ser tramados responsablemente en cualquiera de los modos y géneros disponibles en nuestra cultura para entenderlos o sólo admiten un único relato que los dota a su vez de un significado también unívoco. Distintos interrogantes brotan: ¿pueden ser tramados de un solo modo? ¿Existen límites sobre la forma en que puede darse cuenta de

zoosfera (White, 2003b: 226). Unas páginas más adelante, ya hablando puntualmente del debate ético y estético en torno a la representación del Holocausto, se referirá a este evento como “el acontecimiento modernista paradigmático en la historia europea occidental” (*ibídem*: 241). Algo similar a lo que plantea Huyssen cuando sostiene que este hecho es el *topos* universal del trauma histórico (Huyssen, 2001: 17).

ellos, especialmente frente a los escritores de ficción? ¿Hay determinadas representaciones que se considerarían de mal gusto o irrespetuosas ante tanto sufrimiento? ¿O demasiado estetizantes o estilizantes frente a semejante violencia?

Estos debates sobre los límites de representación y comprensión de estos eventos manifiestan dificultades específicas en las tres dimensiones implicadas en toda representación histórica: la epistemológica, la ético-política y la estética. Por un lado, refuerza la problemática epistemológica vinculada con la dicotomía realidad-ficción; en términos ético-políticos, se objetan moralmente ciertas representaciones supuestamente inadecuadas o irreverentes frente a tanto dolor y muerte, repudiando la trivialización o banalización del horror; y desde lo estético, se critica la estetización o estilización, con géneros no *nobles* o *sobrios* para representar la violencia extrema.

White mismo señalará que aquí se pone en discusión la regla que indica que un tema tan serio como un genocidio exige un género noble para su adecuada representación, siendo la tragedia el más emblemático. Por ello *Maus*, de Art Spiegelman, en donde se relata lo sucedido durante el nazismo a través de una historieta que representa a los alemanes como gatos, a los judíos como ratones y a los polacos como cerdos, despertó tanta polémica. En este ejemplo ofrecido por White ni el género elegido ni la animalización de sus caracteres parecen ser las estrategias apropiadas para dar cuenta del Holocausto. Múltiples críticas se efectuaron frente al empleo de un género supuestamente menor para un acontecimiento contrariamente tan trascendente.⁶⁰

Con el objeto de desplegar su postura White detallará primero la posición de Berel Lang, filósofo norteamericano y especialista en estudios sobre el Holocausto quien participó asimismo del simposio organizado por Friedlander.⁶¹ Lang se mostrará reacio a cualquier clase de escritura ficcional o poética sobre este acontecimiento dado que conlleva un deslizamiento hacia el discurso figurativo y la estetización, suscribiendo que lo único admisible es contarlos a través de una crónica alejada del narrativismo. Frente a esta tesis calificará el Holocausto no sólo como un evento real, sino también *literal*, con una naturaleza que permite que solamente

⁶⁰ En el quinto capítulo de esta tesis se volverá sobre este cómic, habiendo sido realizado por el hijo de un superviviente de Auschwitz que busca retratar la historia de su padre a partir de la grabación de sus charlas. Su análisis es casi un paso obligado para quien estudia la perspectiva de la segunda generación frente al acontecer de eventos límite pasados.

⁶¹ White puntualiza las razones por las cuales se explaya en reconstruir la postura de Lang: "pienso que aporta la clave de muchas discusiones actuales, con respecto tanto a la posibilidad de representar el Holocausto como al valor relativo de las diferentes formas de representarlo. Su objeción al uso de este acontecimiento como pretexto para un espectáculo meramente literario está dirigida a la novela y la poesía, pero puede extenderse fácilmente hasta cubrir el tipo de historiografía adscrita a las *belle-lettres*, caracterizada por la expansión literaria y lo que los clubes del libro identifican como 'escritura refinada'. Pero, en consecuencia, se debe extender aún más para incluir también cualquier tipo de historia narrativa, esto es, cualquier intento de representar el Holocausto como un relato" (White, 2003a: 205).

se hable de él de forma literal. Se explicita así una oposición entre discurso literal y figurativo, analogándola con aquella entre un discurso verdadero y otro falso al sostener que el lenguaje figurativo “desvía la atención de las situaciones acerca de las que pretende hablar. Cualquier expresión figurativa, dice, añade algo a la representación del objeto al cual se refiere” (White, 2003a: 202).

Por lo tanto, para Lang cualquier representación literaria del genocidio distorsiona los hechos debido al uso de lenguaje figurativo. En su ponencia para el encuentro, titulada “La representación de los límites”, asevera: “el discurso figurativo –y la elaboración del espacio figurativo– le impone la voz del autor y un abanico de giros y decisiones imaginarias al tema literario, sin importar la naturaleza del tema ni sus ‘hechos’ (a los que incluso desafía), hechos que podrían haber hablado por sí solos y que, como mínimo, no dependen de la voz del autor para existir” (Lang, 2007: 466). De aquí derivará su afirmación de que esta clase de acontecimientos son intrínsecamente *anti-representacionales*, pero no en el sentido de que efectivamente no puedan ser representados, sino que sólo pueden serlo de manera literal y fáctica. De esta manera, esta iniciativa reniega de toda la teoría tropológica y prefigurativa whiteana, al plantear una fuerte distinción entre el discurso histórico, libre de todo tropo, y aquel imaginativo y figurativo.

Ahora bien, hasta aquí parecería difícil que White concuerde con esta posición tan dicotómica presentada por Lang; y de hecho no lo hace. Empero, en otro texto –su libro *Act and Idea in the Nazi Genocide*– este filósofo introduce una noción que sí será clave para la propuesta whiteana: aquella de la escritura intransitiva de Roland Barthes. Lang formula este tipo de escritura como modelo para representar el Holocausto, sea de manera histórica o ficcional. A diferencia de la tradicional, esta escritura rechaza la distancia entre el escritor, el texto, el referente y el lector, alejándose así de una concepción especular de algo independiente, en tanto habría un sujeto observador y un objeto observado para ser luego representado en el texto.⁶² Por el contrario, se aproxima a la idea de acto de habla performativo de John Austin,⁶³ volviendo la escritura “un hacer más que una reflexión o una descripción” (Lang, en White, 2003a: 207).

Haciéndose eco de Lang, White profundiza en la escritura intransitiva para derivar su análisis en el estilo modernista por él sugerido. En el ensayo de 1970 “Escribir: ¿un verbo intransitivo?”, Barthes se pregunta si el verbo *escribir* se ha vuelto intransitivo, decretando la ocurrencia de esa transformación durante el

⁶² Unas líneas antes White indica que Lang plantea este tipo de escritura porque justamente pretende que todo aquel que escriba sobre el Holocausto tenga una actitud o postura que no sea ni subjetiva ni objetiva, “que no es ni la del científico social que se vale de una metodología y una teoría ni la del poeta resuelto a expresar una reacción personal” (White, 2003a: 206).

⁶³ En el capítulo cuarto, cuando se desarrolle más en profundidad la propuesta performativa de Judith Butler, se volverá sobre esta concepción.

modernismo literario. En oposición a la escritura realista clásica del siglo XIX, en la intransitiva se quiebra la dualidad entre la voz activa y la pasiva existente en los lenguajes indoeuropeos modernos y se recupera una tercera posibilidad propia del griego antiguo que es la voz media: "mientras en las voces pasiva y activa el sujeto del verbo es externo a la acción, ya sea como agente o paciente, en la voz media el sujeto es interior a la acción" (*ibídem*: 208).

Frente a esta proposición, el modo de vincular el sujeto de la acción y la acción misma se modifica, con un agente que se constituye paralelamente a la escritura, "efectuándose y afectándose por medio de ella" (Barthes, en *ibídem*: 209). Cuando llegue el momento de exponer nuestra iniciativa de hablar de las producciones artísticas de hijos de desaparecidos como *performances testimoniales* (replicando un texto de Tozzi) o *prácticas-poético testimoniales* (replicando otro de Amado) se indagará la teoría performativa desde los estudios de género de Judith Butler y se podrán apreciar las similitudes con esta forma de escritura, en tanto se reivindica también un sujeto desustanciado que es a través del propio *hacer*.

Con esta aparición del modernismo literario se empiezan a entender más claramente las razones por las cuales White calificó a los eventos límite del siglo XX como modernistas: no sólo porque su ocurrencia es propia del modernismo social y según él no podrían haber ocurrido antes del siglo pasado (contextualización histórica), sino también porque el estilo modernista, mediado por la escritura intransitiva y la voz media, es considerado el mejor modo para representarlos ante las dificultades referidas. White afirmará que precisamente esas problemáticas derivan de una concepción del discurso propia del realismo del siglo XIX que se muestra inadecuada para dar cuenta de eventos de estas características. Tal como ya se apuntó, esto no significa que se pretenda dejar de representarlos *realistamente*, sino más bien que aquella noción clásica de lo que es el realismo o una representación realista necesita ser revisitada frente a estos sucesos distintivos del siglo pasado.

II.a. Trascendiendo las dicotomías: el estilo modernista y los nuevos modos de representación

Será sobre el final de su disertación en el simposio de Friedlander en donde White reconstruya lo que concibe por escritura modernista, para luego continuar ese análisis en "El acontecimiento modernista":

una manera nueva y distintiva de imaginar, describir y conceptualizar las relaciones entre los agentes y los actos, los sujetos y los objetos, una declaración y su referente, entre los planos literal y figurativo del discurso, y, por consiguiente, entre el discurso realista y el ficcional. Lo que el

modernismo prevé, de acuerdo con el relato de Barthes, es nada menos que un orden de experiencia más allá de (o previo a) aquel que se expresa en los tipos de oposición que estamos forzados a trazar (entre sujetos agentes y pacientes, subjetividad y objetividad, literalidad y figuratividad, hecho y ficción, historia y mito, etc.) en cualquier versión del realismo. Esto no implica que no se puedan utilizar tales oposiciones para representar algunas relaciones reales, sino sólo que las relaciones entre las entidades designadas por esos términos polares pueden no ser oposicionales en algunas experiencias del mundo (*ibidem*: 209).

Se advierte que White continúa en la línea metahistórica de problematizar ciertas dicotomías fuertemente establecidas como la de historia-literatura o realidad-ficción. Esto ya le había valido el mote de relativista o incluso antirrealista, dando a entender que desatendía estas distinciones a fin de directamente igualar a sus partes. Lejos está este filósofo de la historia de propugnar por el abandono total de estas dicotomías, sino que por el contrario, promueve repensarlas a partir de la reconfiguración de sus integrantes y de la relación entre sí. La discusión se emprende siempre desde la diferenciación con un realismo decimonónico que White considera que no es más adecuado para llevar adelante las representaciones de eventos modernistas.

La literatura modernista disuelve en general la trinidad de acontecimiento, personaje y trama distintiva del realismo del siglo XIX –sobre todo de la novela histórica–, junto con la idea del acontecimiento como unidad básica de la ocurrencia temporal y bloque constructivo de la historia. Esta tendencia, dirá White, tiene implicancias nodales para el vínculo concebido por la cultura occidental entre literatura e historia, ya que pone en jaque, entre otras cosas, la premisa cero de la historiografía tradicional regida por la distinción entre un discurso realista y otro imaginario: “el modernismo resuelve los problemas presentados por el realismo tradicional, es decir, cómo representar de modo realista la realidad, simplemente abandonando el fundamento sobre el cual el realismo es construido en términos de una oposición entre hecho y ficción” (White, 2003b: 218). La distinción tajante entre ambos se resquebraja y quiebra el tabú contra su mixtura.

En ese marco White suscribe el surgimiento de nuevos géneros de representación parahistórica posmodernista, ya sea desde lo visual o lo escrito, como el *docudrama*, la *ficción del hecho* o la *metaficción histórica* (*ibidem*: 218). Y luego casi sobre el final del texto hablará de *no-relatos antinarrativos* producidos por el modernismo literario (*ibidem*: 246). En otras palabras, frente a los acontecimientos modernistas ocurridos durante el siglo XX –entre los que vimos en el primer capítulo puede incluirse la última dictadura argentina–, las maneras convencionales de narrar se muestran inadecuadas, emergiendo novedosos modos de tramar que han despertado numerosas polémicas y controversias. El ejemplo desarrollado por White es el de la película *JFK*, de Oliver Stone, estrenada en 1991

y provocadora de muchas críticas por supuestamente no respetar la verdad de los hechos históricos (el asesinato del entonces presidente de los Estados Unidos, John F. Kennedy) ni los límites sobre lo que legítimamente pudiera decirse de ellos.⁶⁴

En este punto se hace patente el rechazo de este filósofo de la historia a la idea de irrepresentabilidad de estos eventos, proponiendo más bien la necesidad de renovados modos de tramar por sobre las narrativas tradicionales. De hecho, ante la cuestión de cómo representar el Holocausto de la manera más responsable posible, White alegará que la posición más extrema no es la revisionista o la negacionista, sino la de quienes “sostienen que este acontecimiento es de una naturaleza tal que está fuera del alcance de *cualquier* lenguaje incluso para describirlo y de *cualquier* medio –verbal, oral o gestual– para representarlo, y, peor aún, de cualquier consideración simplemente histórica para explicarlo adecuadamente” (*ibídem*: 241-242, subrayado en el original).

En este camino de reformulaciones White suma los cambios sufridos por la noción de relato, señalando que ha soportado un fuerte desgaste, junto a una disolución potencial a raíz tanto de la revolución de las prácticas representacionales del modernismo cultural como de la aparición de nuevas tecnologías de la representación, con modernos medios de comunicación, muchos de ellos de difusión masiva (y eso que todavía Internet o la telefonía móvil no se habían propagado como en la actualidad): “los medios electrónicos modernos pueden manipular las imágenes registradas hasta que literalmente estallen los acontecimientos ante los ojos de los espectadores” (*ibídem*: 229).⁶⁵

La documentación en video y fotográfica en permanente aumento se vuelve tan manipulable que lejos está de facilitar la posibilidad de un único relato objetivo sobre un acontecimiento determinado, sino que, por el contrario, suscita infinitas repeticiones y combinaciones potenciales. En múltiples casos, las innumerables reproducciones de las grabaciones, más que traer una clarificación de lo sucedido, conllevan una “amplia desorientación cognitiva” (*ibídem*: 231). A los dos ejemplos suministrados por White de desastres aéreos copiosamente mediatizados (la explosión durante el despegue en vivo y en directo del trasbordador espacial *Challenger* en Estados Unidos en 1986 y la colisión de tres aviones jet italianos en una exhibición de vuelo en Ramstein, Alemania, en agosto de 1988), se puede agregar otro que nos resulta bastante más familiar y cercano:

⁶⁴ La breve reconstrucción realizada sobre este caso puntual es muy interesante. Cfr. White, 2003b, pp. 220-223.

⁶⁵ Ya en esta época se empieza a vislumbrar el lugar protagónico que este autor le dará a las imágenes y al arte en sus análisis posteriores. El epígrafe del artículo, una cita del filósofo Walter Benjamin, da cuenta a las claras de esto: “la historia no se descompone en relatos sino en imágenes”.

los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos, luego conocidos como el 11-S.

Al ya haberse producido el primer impacto contra la Torre Gemela Norte en la ciudad de Nueva York, el mismísimo instante en que el segundo avión embistió la Torre Sur fue televisado para miles de millones de espectadores alrededor del mundo, quienes estaban siguiendo en vivo y en directo las diversas transmisiones, plenamente azorados y conmocionados frente a algo inimaginable. El registro histórico coincidía con el momento mismo de la ocurrencia del hecho, siendo por lo tanto inescindible el evento de su propia representación: "el significado de los acontecimientos no puede distinguirse de su ocurrencia, pero ésta es inestable, fluida, fantasmagórica; tan fantasmagórica como el movimiento lento, el ángulo inverso, el *zoom* y la reiteración de las representaciones en video de la explosión del *Challenger*" (*ibídem*: 241).

De esta manera, las innovaciones estilísticas del modernismo ofrecerán instrumentos mejores, dirá White, para representar los acontecimientos típicamente modernistas. Ahora bien, ¿cuáles son esas características distintivas del modernismo? Para dar respuesta este historiador recurrirá a la descripción realizada por Erich Auerbach de la literatura modernista en su libro *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*.⁶⁶ En su conferencia para el simposio White desglosa cinco rasgos:

1) la desaparición del «escritor como narrador de hechos objetivos; casi todo lo expuesto aparece bajo la forma de reflexión en la conciencia de los *dramatis personae*»

2) la desaparición de cualquier «mirador [...] fuera de la novela, desde el que las personas y los acontecimientos contenidos en ella sean observados [...]

3) el predominio de un «tono de duda e interrogación» en la interpretación del narrador de aquellos acontecimientos descritos aparentemente en una forma objetiva

4) el empleo de dispositivos como «el *erlebte Rede*, el flujo de conciencia, el *monologue interieur*» para «propósitos estéticos» que «oscurecen y ocultan la impresión de una realidad objetiva completamente conocida para el autor...»

5) el uso de nuevas técnicas para la representación de la experiencia del tiempo y la temporalidad, por ejemplo, el uso de «la ocasión fortuita» para liberar los «procesos de conciencia» que permanecen desconectados respecto de un «tema específico de pensamiento»; eliminación de la distinción entre tiempo exterior e

⁶⁶ Su publicación original es en el año 1946, titulándose *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*.

interior; y representación de acontecimientos no como «episodios sucesivos de [un] relato» sino como ocurrencias fortuitas.⁶⁷

Haciéndonos eco de este punteo, la propuesta en esta tesis será repensar, en los capítulos quinto y sexto, cuatro prácticas poético-testimoniales de hijos de desaparecidos que acumulan muchas de estas particularidades, razón –entre otras– por las que han sido objetadas como impropias para representar un acontecimiento tan cruento como la última dictadura cívico-militar argentina, desafiando aquellos modos de tramar ya existentes en las políticas de la memoria y de los derechos humanos.

Si retomamos el texto que White publicó algunos años más tarde, en 1999, sobre el posmodernismo y las ansiedades textuales (mencionado brevemente en el capítulo introductorio), este autor recupera asimismo la escritura literaria modernista en relación con las ideas posmodernistas de la historia, en tanto la primera trascendió muchos de los dogmas dicotómicos propios de una concepción moderna de las ciencias sociales y humanas que el posmodernismo también pretendía problematizar.⁶⁸ Aunque ya fueron nombradas, citaremos nuevamente algunas de las distinciones trascendidas a fin de reforzar determinados puntos fundamentales de nuestra indagación, pero obviando a la vez otros vinculados más con la problemática específica del textualismo:

a. Evento y su representación en el discurso: no se niega la posibilidad de conocer y representar los eventos pasados, pero sí se tiene en cuenta que no hay una relación de correspondencia directa entre uno y otro. Es decir, la representación no es mimética con lo acontecido, sino que implica una distorsión inevitable (White, 2010a: 162).

b. Discurso literal y discurso figurativo: los posmodernistas creen que cualquier intento representacional de la realidad se choca con el hecho de que todo lenguaje es esencialmente figurativo, en donde siempre se está diciendo algo más de lo que parece (*ibídem*: 163).

c. Hechos y ficción: al describirse los hechos como “eventos bajo descripción”, son construcciones lingüísticas sin realidad por fuera del lenguaje. Se

⁶⁷ Se reprodujeron de manera literal los cinco puntos referidos por White (*cf.* *ibídem*: 212-213).

⁶⁸ Al comienzo de este artículo White define esta nueva corriente como “una cosmovisión basada en una concepción distintiva de la historia, su naturaleza, su significado y las diferentes maneras en que puede ser estudiada y utilizada (...) debilita la naturaleza fundacionista de la idea occidental de conocimiento histórico. Insiste en que, cuando se trata de estudiar el pasado, los historiadores deben aceptar la responsabilidad de la reconstrucción de lo que, previamente, pretendían haber sólo descubierto” (White, 2010a: 151).

dotan así de los atributos de temas literarios (*ibídem*: 163). Esto nos recuerda a la respuesta que ofrece White cuando le critican que su teoría metahistórica iguala los hechos reales con lo ficcional:

la teoría tropológica, por tanto, no obstaculiza la diferencia entre hecho y ficción, sino que redefine las relaciones entre ambos dentro de cualquier discurso. Si no existen hechos puros sino sólo acontecimientos que se presentan bajo diferentes descripciones, entonces la facticidad llega a ser una cuestión de los protocolos descriptivos usados para transformar acontecimientos en hechos. Las descripciones figurativas de los acontecimientos reales no son menos fácticas que las descripciones literales; son fácticas o, como podría decirse, 'factológicas', sólo que de una forma diferente. La teoría tropológica implica que no debemos confundir hechos con acontecimientos. Los acontecimientos ocurren, mientras que los hechos son constituidos por las descripciones lingüísticas (White, 2003: 172).

d. Historia y literatura: los posmodernistas sostienen que la escritura literaria modernista es más "objetiva" que la histórica ya que es autorreferencial, teniendo sus modos de producción como elementos de estudio. Los textos históricos, por la falta de esta autorreferencialidad, caen bajo la ideología del objetivismo. Es decir, esta autorreferencialidad no evita cualquier tipo de ideología, pero sí al menos la del objetivismo propio de la historiografía tradicional (White, 2010a: 163).⁶⁹

Para concluir, en resumen, White plantea la ocurrencia de determinados acontecimientos propios del siglo XX a los que denomina *modernistas*: primero, porque no podrían haber ocurrido o ser siquiera imaginados en otro momento que no fuera durante el modernismo social; y segundo, porque el modo más adecuado para su representación lo encuentra en el estilo modernista, alejado del realismo decimonónico propio de la novela histórica. Hay entonces, por un lado, una contextualización histórica y, por el otro, una demanda de un nuevo modo estético, vinculado con el modernismo literario de Woolf y Proust, entre otros escritores, para dar cuenta de estos eventos límite.

Esta novedosa manera de tramar (o *no-tramar*) implica así un rechazo a los modelos clásicos de representación, como la tragedia y la comedia. Frente al efecto de clausura en el que deriva la narrativa, estos relatos no tradicionales se muestran, por el contrario, fragmentarios y ambiguos; incluso antinarrativos, dirá White. Examinemos ahora, tras detallar su teoría en relación con la representación de acontecimientos límite, algunas de las objeciones por parte de autores también participantes del debate con la finalidad de dejar plasmada más claramente nuestra postura en función del posterior análisis de las performances testimoniales de hijos de desaparecidos.

⁶⁹ Vale recordar en este punto la referencia ya efectuada sobre este artículo y este asunto específico de la ideología del objetivismo en el capítulo introductorio, apartado *II.b.1*.

II.b. Algunas objeciones y redefiniciones

En este apartado se hará especial énfasis en la crítica que Ricoeur realiza en su libro *La memoria, la historia, el olvido*, en la ya mencionada sección sobre la dimensión retórica del discurso de la historia (cfr. nota al pie 53 del presente capítulo). La misma servirá para repensar algunas cuestiones desarrolladas en el punto anterior. Este filósofo francés ubica a White, al igual que la mayoría de los teóricos que se abocan a esta temática, como quien hizo la contribución más importante al estudio de la escritura histórica. Es por ello que plantea que efectivamente la Solución Final constituye un reto ejemplar para poner a prueba las proposiciones whiteanas sobre la retórica narrativa frente a las aporías de la referencialidad del discurso histórico.

Su abordaje se propondrá desde las discusiones formuladas en el simposio de Friedlander, señalando que la noción de *límite de la representación* puede implicar en verdad dos clases de límites: uno interno, en tanto una suerte de agotamiento de las formas representacionales que dispone nuestra cultura para dar cuenta de este acontecimiento; otro externo, que refiere a la exigencia de ser representado procedente del corazón mismo del evento. El primero ligado a lo discursivo, el segundo a lo extralingüístico. La dificultad se daría en la articulación entre ambos: "la Shoá, que así hay que llamarla, propondría a la reflexión, en este estadio de nuestra discusión, a la vez, la singularidad de un fenómeno en el límite de la experiencia y del discurso, y la ejemplaridad de una situación en la que no sólo se pondrían al descubierto los límites de la representación en sus formas narrativas y retóricas, sino también toda la empresa de escritura de la historia" (Ricoeur, 2008: 333).

Siguiendo su análisis, Ricoeur recuerda lo postulado por Friedlander en su introducción al compilado del simposio, en donde este historiador comienza con lo externo para pasar de allí a lo interno. Es decir, la caracterización del exterminio nazi como un suceso límite repercute en una pretensión imperativa de verdad que ninguna representación debería transgredir.⁷⁰ El acontecimiento límite, explicará Ricoeur, "aporta su opacidad propia con su carácter moralmente 'inaceptable'"

⁷⁰ Ampliando aquella cita de la primera página del capítulo introductorio de esta tesis, Friedlander agrega: "lo que hace de la *solución final* un suceso límite es el hecho de ser la forma más radical de genocidio que encontramos en la historia: el intento voluntario, sistemático, industrialmente organizado y ampliamente exitoso de exterminar por completo un grupo humano en el marco de la sociedad occidental del siglo XX. (...) Parecería obvio que una manifestación tan monstruosa del 'potencial' humano no podría ser olvidada o reprimida. Si a eso se suma que los autores invirtieron esfuerzos considerables no sólo en disimular, sino en borrar todos los rastros de sus acciones, la obligación de dar testimonio y registrar el pasado resulta aun más apremiante. Este postulado implica, muy lógicamente, la idea imprecisa –pero no por eso menos obvia– de que dicho registro no ha de verse distorsionado o banalizado por representaciones groseramente inapropiadas. Una cierta pretensión de 'verdad' se vuelve imperativa" (Friedlander, 2007: 23, subrayado en el original).

(*ibídem*: 334). Cualquier transgresión en lo representacional (y aquí Friedlander reconoce no poder explicitar el criterio fijo de cuándo ello se produciría)⁷¹ será entonces moralmente ofensiva.

Ante esto, Ricoeur se pregunta cómo la teoría tropológica de White podría acomodarse frente a esta demanda de verdad originaria supuestamente en los acontecimientos mismos; léase en algo externo al discurso. Esta preocupación se asimila con aquella de Friedlander –y que también Ricoeur trae a la discusión– sobre la manera en que el posmodernismo, en su apogeo y en tanto detractor del realismo ingenuo, sería capaz de superar los avatares del negacionismo. Con este panorama, la reflexión crítica de este filósofo podría plantearse desde dos aristas diferentes, más allá de terminar asemejándose en un cierto punto: una más general, vinculada con y reponiendo sus palabras, una “especie de desmembración de su propio discurso”, y otra más específica, relacionada con su propuesta del estilo de escritura modernista y la voz media como afines a la opacidad propia del suceso en cuestión, preguntándose si es suficiente romper con la representación realista del siglo XIX para acercar el lenguaje a esa opacidad y al carácter inadmisibles de la Solución Final.

La primera parece efectivamente encontrar ciertas contradicciones en el texto whiteano,⁷² a la vez que con otras de sus proposiciones teóricas previas. Por un lado, en este artículo se menciona una relatividad inexpugnable en toda representación de fenómenos históricos, siendo esta una función propia del lenguaje (*cfr.* citas en las páginas 55, y 57-58 de este capítulo), pero al mismo tiempo se termina suscribiendo que este tipo de hechos, “modernistas *por naturaleza*” (White, 2003a: 211, subrayado propio),⁷³ requieren cierto estilo determinado para ser representados, aquel de la literatura modernista reflejada en escritores de la envergadura de Woolf o Proust.

Esta presumida ligazón entre una clase de eventos y un modo particular de representación no fue solamente objetada por Ricoeur, sino por diversos teóricos que advirtieron que tropezaba con una de las afirmaciones más polémica de *Metahistoria*, aquella que advertía que el entramado de una obra histórica nunca

⁷¹ “El dilema que identificamos *no* es el de la transgresión grosera (negar el Holocausto, por ejemplo). El criterio refractario parece ser una especie de incomodidad. El problema no es ni estrictamente científico ni manifiestamente ideológico: no se puede definir con exactitud qué es lo que está mal en una cierta representación de los hechos, pero, tal como sugiere Christopher Browning, se nota cuándo una interpretación o una representación está equivocada” (Friedlander, 2007: 24, subrayado en el original). Más adelante se discutirá este aparente y tácito criterio universal planteado por Friedlander.

⁷² Téngase en mente que Ricoeur se está refiriendo solamente al artículo de White escrito para el simposio de Friedlander, es decir, “Historical Emplotment and the Problem of Truth in Historical Representation” (traducido al español como “La trama histórica y el problema de la verdad en la representación histórica”).

⁷³ Esta denominación polémica se da en el siguiente contexto: “y lo hago [citar a Derrida] con el fin de sugerir que las anomalías, enigmas y encrucijadas que encontramos en las discusiones sobre la representación del Holocausto son el resultado de una concepción del discurso que le debe demasiado a un realismo que es inadecuado para representar acontecimientos tales como el Holocausto, que son modernistas por naturaleza [*modernist in nature*]” (White, 2003a: 210-211).

viene impuesto por los acontecimientos mismos, debido a que estos últimos no son *per se* trágicos o cómicos, por dar un ejemplo. Hans Kellner, un agudo estudioso del discurso histórico y editor junto a Ankersmit del libro *A New Philosophy of History*, replica esta crítica en medio de su propia intervención en el debate sobre la representación del Holocausto:

implicaría que hay un lenguaje de traducción (¿en cada era?) a través del cual los eventos se volverían responsablemente discurso. *Metahistoria*, sin embargo, efectivamente niega esta posibilidad, notando "afinidades electivas" solamente entre opciones discursivas, pero no entre esas opciones y algo fuera del discurso, ni siquiera "eventos, como el Holocausto, que son 'modernistas' por naturaleza". Es más, mientras podría llamarse un evento "modernista", siguiendo la tendencia posmoderna de estetizar la historia, está ciertamente mal llamarlo un evento "'modernista' por naturaleza" (Kellner, 1994: 136-137, subrayado en el original, traducción propia).

Asimismo Nicolás Lavagnino, en un artículo suyo en el que indaga la representación del pasado reciente en la posdictadura argentina desde una perspectiva whiteana, renueva en sus propios términos esta impugnación: una "suerte de *tesis implícita de la correspondencia entre vehículos representacionales y órdenes de experiencia*" (Lavagnino, 2012: 202, subrayado en el original). Esta tesis no respetaría el llamado *imposicionalismo* whiteano, según el cual no son los eventos, sino la trama elegida la que impone una forma determinada de relato a la crónica. Para este historiador y filósofo argentino, "el problema no es la supuesta continuidad o discontinuidad de la experiencia, sino la idea misma de un vehículo que deba corresponderle" (*ibidem*: 202).

Con el objeto de desandar esta argumentada objeción, se escindirá la respuesta en dos partes. Se concuerda con que por momentos hay un cierto corrimiento o desplazamiento en lo formulado por White: por un lado, hacia algo supuestamente inherente al acontecimiento mismo, algo de nivel ontológico o metafísico; recuérdese sino la reciente cita de Kellner en donde se habla de eventos "modernistas por naturaleza". Y por el otro, hacia una necesidad entre ese tipo de suceso y un modo de representación determinado, por ejemplo cuando se asevera que la representación del exterminio nazi "*requiere cierto estilo*, el estilo modernista, que fue desarrollado para representar la clase de experiencias que el modernismo social hizo posible" (White, 2003a: 215, subrayado propio). En ambas afirmaciones White aparenta tropezarse de lleno con lo más revolucionario de sus polémicas proposiciones sobre el discurso histórico realizadas en los años setenta, poniendo en peligro su sustento.

En cuanto a la caracterización de estos eventos como modernistas, sumando su artículo posterior en donde la profundiza –titulándolo precisamente "El

acontecimiento modernista”–, podría ser incluida en el cuasi unánime acuerdo entre quienes trabajan esta temática de identificar o agrupar ciertos sucesos frente a las dificultades que presentan para ser comprendidos y/o representados a través de las categorías o los recursos expresivos usualmente utilizados hasta el momento. No es entonces algo intrínseco a ellos lo que los distingue del resto. Lo mismo hemos visto que sucede con la adjetivación de traumáticos a partir de extrapolar la noción psicoanalítica de trauma. Y lo mismo podría decirse de la idea de suceso límite o incluso extremo.

En otras palabras, no hay algo inherente al exterminio nazi que haga que ciertas maneras de tramarlo sean inaceptables *a priori*; o por el contrario, más adecuadas. Ello más bien se vincula con lo que es moralmente ofensivo o políticamente incorrecto para una determinada sociedad o grupo social en un contexto histórico-político puntual, en tanto sus parámetros de buen y mal gusto no pueden proclamarse universales. En este sentido ya se observó que la representación histórica de eventos como la última dictadura cívico-militar argentina genera objeciones desde sus tres dimensiones: desde lo epistemológico, por la distinción entre realidad y ficción; desde lo ético-político, por el respeto a un modo apropiado (*proper way*) de representación; desde lo estético, por la exigencia de géneros *nobles* o *sobrios* de representación.

Probablemente la expresión “modernista por naturaleza” no fue la más feliz, pero a lo largo de su indagación White parte siempre de los conflictos suscitados por la representación de estos sucesos y la aparición de nuevos modos no tradicionales de tramarlos (la metaficción histórica por ejemplo) y es desde allí que se acerca al estilo modernista. Ciertamente encuentra algo común entre estos eventos para catalogarlos como modernistas en forma conjunta; sin embargo, su justificación no radica en algo intrínseco a ellos, es decir, en su propia naturaleza. Traigamos a la luz otro fragmento en donde reitera el uso del término *la naturaleza de estos acontecimientos* con el propósito de intentar comprender mejor a qué se refiere exactamente:

se trata de acontecimientos que parecen resistirse al esfuerzo del historiador por el tipo de empatía que nos permite verlos, por decirlo de algún modo, desde dentro, en este caso, desde la perspectiva de los perpetradores [se refiere a un análisis de Christopher Browning sobre un batallón de soldados alemanes]. Y la dificultad, argumenta Browning, no es metodológica. No es un problema relativo al establecimiento de los hechos en cuestión sino a la representación de los acontecimientos establecidos como hechos de manera tal que haga creíbles los acontecimientos a aquellos lectores que no tienen más experiencia de ellos que la que tiene el propio historiador. Browning, en resumen, se echa para atrás ante la sugerencia de la obvia conclusión que me parece podría derivarse de este problema. La cual indica que indudablemente se trata no de un problema de método, sino, más bien, de representación” (White, 2003b: 244).

Ahora bien, y yendo a la segunda parte de la objeción, ¿por qué estos eventos demandarían un estilo particular de representación? O reformulando la pregunta, ¿por qué el estilo modernista sería el *único* posible? Y aquí nuestra indagación desde el caso argentino pretende suavizar la respuesta whiteana: es indudable que estos acontecimientos han generado formas no convencionales de tramar, novedosas y polémicas, las cuales se condicen con muchas de las características presentadas por White a través del estilo modernista. Su iniciativa entonces se vuelve heurísticamente valiosa para refutar las objeciones que se les efectúan a estas representaciones (entre ellas las de hijos de desaparecidos que analizaremos en esta tesis), pero ello no obliga al salto hacia afirmar que este estilo es el único viable, dando a entender una correspondencia *ontológica* entre ambos, entre un modo de discurso y un tipo de evento.

De esta manera, se suscribirá el relativismo representacional planteado explícitamente por White, según el cual no hay un único estilo posible de tramar los sucesos históricos, sino que los modos de representación ya clásicos continúan disponibles como posibilidad, dependiendo la elección, no sólo en criterios epistemológicos, sino también políticos, éticos y estéticos según un público determinado en un momento concreto. Consideramos además que el énfasis whiteano en sostener el estilo modernista es directamente proporcional con su crítica al realismo decimonónico como una forma tradicional de representación ya vetusta y que se ha visto en serios problemas para dar cuenta de eventos que eran impensados e inimaginables, no sólo para las generaciones que los vivenciaron, sino también para aquellas subsiguientes.

Esta última afirmación nos permite retomar ahora la segunda parte de la objeción ricoeuriana, enlazada con la no justificación de White al afirmar el modernismo y la voz media griega como afines a la opacidad propia del suceso en cuestión, a diferencia de un realismo decimonónico que no lo sería. Ricoeur le critica en este punto caer en la misma ilusión del realismo ingenuo por él tan resistida, en tanto plantearía asimismo una supuesta correspondencia entre una realidad que está ahí para ser descrita y un modo particular para hacerlo (Ricoeur, 2008: 341). Esta cuestión de la correspondencia directa y necesaria ha sido recién discutida,⁷⁴ por lo que la preferencia de White por un determinado modo representacional para estos acontecimientos puede encontrar explicación en su teoría metahistórica: la elección entre narrativas contrapuestas no depende de motivos meramente epistemológicos, sino extraepistemológicos, los cuales además este historiador desarrolla in extenso en sus textos sobre la temática.

⁷⁴ Vale remarcar que el propio White en sus diversos artículos es ambiguo sobre esta presunta correspondencia necesaria. En el capítulo conclusivo de la presente tesis se volverá más en profundidad sobre este asunto.

III. La literatura testimonial: un acercamiento desde Primo Levi y Jorge Semprún

Uno de los casos que White encontrará para ejemplificar el estilo modernista será el de Primo Levi, probablemente el testimoniante más significativo y leído de los campos de concentración nazis. Ya su artículo para la compilación de Friedlander termina con una cita de este sobreviviente italiano de Auschwitz extraída de su libro *El sistema periódico*, catalogándolo como un escritor modernista. Más adelante y entrado el nuevo siglo, en el año 2004, este historiador se explayará sobre este asunto en particular en un texto en el que analiza específicamente la literatura testimonial (*witness literature*), reforzándolo en 2006 con otro artículo titulado "Discurso histórico y escritura literaria".

En el primero, White comienza haciendo referencia a las situaciones extremas que ya se citaron previamente en esta tesis⁷⁵ –reafirmando al Holocausto como emblemática– a fin de hacer foco en lo que llamará la *literatura testimonial*, producto de la multiplicidad de relatos de las diversas experiencias vividas a raíz de esos eventos pasados. Este tipo de escritura tiene dos características distintivas que podrían aparentar discordantes entre sí: por un lado, estos testimonios son considerados *índices* de la ocurrencia de estos sucesos en tanto ofrecen datos sobre ese pretérito límite (*literatura del hecho* frente a un evento impensable), pero por otro lado, tienen tal carga emotiva y de dolor que se los ha patologizado –siguiendo la teoría psicoanalítica– como de carácter traumático, recomendando incluso un tratamiento médico (White, 2010b: 184-185). Sin embargo, debido a la estrategia común de los perpetradores de destruir toda la evidencia criminal, los testimonios de los testigos fueron mayormente tomados para reafirmar el acontecer inimaginable de estos acontecimientos.

Con el objeto de analizar esta clase de literatura White se basará en el testimonio de Levi, examinando algunos fragmentos de su primer libro *Si esto es un hombre* (*Se questo è un uomo*). A pocos meses de su regreso tras la liberación de Auschwitz, Levi escribió esta obra sobre su experiencia en un campo de exterminio. Escasa repercusión tuvo su publicación, casi inmediata a la finalización de la guerra, en el año 1947; su relato sobre sus días en el más grande campo nazi no encontró la recepción esperada. Recién más de una década después, en 1958, con su reimpresión, esta vez por la editorial Einaudi, la suerte del libro cambió, siendo agotado y traducido a numerosas lenguas. Con el paso del tiempo y el

⁷⁵ Nuevamente las distingue porque "no se ajustan a las categorías genéricas usadas normalmente para identificar y clasificar los asuntos con los cuales ellas [las disciplinas ya establecidas] habitualmente tratan" (White, 2010b: 184).

reconocimiento de este químico italiano como uno de los testimoniantes más importantes del Holocausto, un último capítulo fue agregado ("Apéndice de 1976"). Allí Levi recuperaba aquellas preguntas a las que era más repetidamente sometido durante sus numerosas entrevistas, conferencias o charlas en escuelas, en donde era invitado para contar sus terribles vivencias.

Es en este apartado final, ajeno al relato original, cuando Levi refiere a la necesidad imperante que tuvo de narrar lo sucedido y expresarle al mundo los horrores sufridos, pero siempre tratando de mantener un estilo específico: "para escribir este libro he usado el lenguaje mesurado y sobrio del testigo". Unas líneas más adelante agrega: "pensé que mi palabra resultaría tanto *más creíble cuanto más objetiva y menos apasionada fuese*" (Levi, 2011: 216-217, subrayado propio). Con esta aserción este superviviente se sumerge en la polémica en torno a la forma supuestamente adecuada o correcta de representar estos eventos límite, mostrándose crítico con estilos que él adjetiva como oscuros o excesivamente retóricos, e incluso moralmente ofensivos, como hace con el del poeta Paul Celan, sobreviviente de un campo de trabajo nazi. De este modo, "Levi transforma la cuestión del estilo en un asunto ético" (White, 2010b: 186).

Este autor italiano procura entonces escribir en un modo "científico", extrapolando los métodos aprendidos mientras estudiaba química hacia la observación de los campos de exterminio y el accionar de los seres humanos en ellos.⁷⁶ Siguiendo ese propósito pretende conservar muchas de las distinciones que se han discutido en el apartado anterior: lenguaje literal y lenguaje figurativo, eventos reales y eventos imaginarios, realidad y ficción. Sus ideales, dirá White, eran de claridad, medida y exactitud, ubicándose tras una tradición que relacionaba la poética con el mito y creía posible un discurso completamente literal sin ningún tropo *contaminante*.⁷⁷

Sin embargo, y a esto apuntará el artículo whiteano, si se descomponen algunos pasajes de *Si esto es un hombre*, se advierte –probablemente con sorpresa– de cómo en verdad Levi, a pesar de sus declaraciones explícitas en múltiples oportunidades, hace un uso extensivo de diversas figuras retóricas y tropológicas para dar cuenta de su experiencia personal: "su escritura es, desde el

⁷⁶ Todo el libro de Levi puede recorrerse como una descripción de la deshumanización o bestialización del hombre producto de las circunstancias límite a las que debía enfrentarse a diario en los campos de la muerte; téngase presente sino el título elegido para la obra. Incluso el propio Levi señala que lo ha escrito para "proporcionar documentación para un estudio sereno de algunos aspectos del alma humana" (Levi, 2011: 27). Y en esa tarea, a raíz de su carácter de químico, aspira aplicar en su escritura los procedimientos científicos adquiridos en su profesión, pudiendo reflejar de manera transparente y objetiva los hechos soportados: "son seres humanos, pero también 'muestras', ejemplares en sobres cerrados, que hay que reconocer, analizar y pesar" (Levi, 2002: 185).

⁷⁷ El reconocimiento que Levi obtiene como testigo del exterminio nazi en parte proviene de esta postura: "un escritor que ha logrado estatus canónico como un testigo objetivo, ecuánime y desapasionado de la vida en el campo de concentración de Auschwitz" (White, 2010c: 205). En un instante se explicará lo paradójico de esto.

principio hasta el fin, sistemáticamente (y brillantemente) figurativa y, lejos de estar desprovista de ornamentos y adornos retóricos, constituye un modelo de cómo un modo de escritura específicamente *literario* puede intensificar tanto las valencias referenciales como las semánticas de un discurso factual” (White, 2010b: 187, subrayado en el original).

Uno de los ejemplos que White otorga para sustentar esta afirmación es la comparación que puede apreciarse entre el viaje de Dante al Infierno con el de Levi a Auschwitz, valiéndose este último de la épica danteana como modelo para su trama. A partir de distintos fragmentos recogidos por White se reconoce el uso variado que este superviviente hace del lenguaje figurativo en este sentido (*cfr. ibídem*: 190-194). Otro de los ejemplos, que luego repite en el texto de 2006, es el del capítulo titulado “Los hundidos y los salvados”, en donde Levi clasifica cuatro tipos de prisioneros que según él lograban sobrevivir a los campos más allá de no tener ningún talento innato para ello. Este filósofo de la historia intentará mostrar que cuando este italiano pensaba estar utilizando su ojo científico para construir esa clasificación, en verdad no dejaba de colmar su categorización con figuras retóricas e incluso errores factuales.

Será a través de reponer parte de la descripción efectuada por Levi, bajo el pseudónimo de “Henri”, de un joven judío ruso a quien conoció en Auschwitz llamado realmente Paul Steinberg, que White exponga las múltiples figuraciones utilizadas.⁷⁸ Y no sólo eso, sino que años más tarde, frente a la publicación de un libro del mismísimo Steinberg, se evidencian una serie de errores fácticos de ese relato: Levi dice que Henri tiene 22 años cuando en verdad tenía 17 o que su hermano murió el año anterior en Buna cuando el que falleció había sido un amigo. Nada de esto aparenta asimilarse a la exigencia estilística y científica declamada por el propio Levi.

Ante esto, por lo tanto, brota la pregunta sobre de qué manera la literatura testimonial debería ser leída: ¿literalmente, aportando solamente información sobre lo ocurrido en los campos, información que obviamente se exige verdadera? ¿O su escritura en figuras debería tomarse también para dar cuenta de lo que “se sintió haber sido la víctima de una clase de humillación que los campos habían transformado en un arte” (White, 2010c: 213)? White solo se responde, siendo fiel a su original teoría metahistórica: “pensar en figuras siempre revela tanto sobre el escritor como sobre un referente” (White, 2010b: 196). Es así que la narración de Levi no debe descartarse en tanto evidencia histórica, sino que a su testimonio se

⁷⁸ Tomemos como muestra parte de esta descripción de Henri realizada por Levi: “Henri tiene el cuerpo y la cara delicados y sutilmente perversos del San Sebastián del Sodoma: sus ojos son negros y profundos, todavía no tiene barba, se mueve con lánguida y natural elegancia (aunque cuando es necesario sabe correr y saltar como un gato, y la capacidad de su estómago es apenas inferior a la de Elías)” (Levi, en White, 2010c: 208).

suman inevitablemente las sensaciones e impresiones de haber vivido bajo tales situaciones extremas.

De esta forma, la literatura testimonial excede la transmisión de lo acaecido, desborda la reconstrucción de los hechos y en ese *resto* se acerca al testigo, a sus recuerdos, a sus emociones. Y Levi, en su necesidad de contar y escaparse de esa pesadilla recurrente padecida por los sobrevivientes en la cual nadie les creía a su vuelta su relato, pretendió mantenerse dentro del registro científico y literal, olvidándose de que justamente la información que tenía para compartir iba ineludiblemente acompañada del sufrimiento y la angustia con las que él mismo la había vivenciado tiempo atrás. Recuperando aquí uno de los capítulos – titulado “Truth and Circumstance: What (if anything) can properly be said about the Holocaust?”⁷⁹ del libro más reciente de White:

he sugerido que el modo declarativo directo favorecido por los historiadores tradicionales no puede hacer justicia a la vasta masa de literatura testimonial en tanto el historiador debe preguntarse sobre ella, ‘¿es verdadera?’. He sugerido incluso que uno podría querer considerar la posibilidad de que los testigos de los tipo de eventos extremos que en el último (y en el nuestro) siglo abundan puedan más bien estar escribiendo o hablando en un modo diferente de expresión, tal como el interrogativo, el imperativo y el subjuntivo. Voy más allá: sugiero que, cuando se trata de una versión *artística* de la literatura testimonial, como la de *Se questo è un uomo* de Levi, la pregunta por la verdad factual del relato es de menor importancia. Es, más bien, una cuestión de modo más que de mimesis (White, 2014a: 61, subrayado en el original, traducción propia).

En el caso argentino esto se hará patente en las producciones culturales de la segunda generación, las cuales no sólo remiten a un pasado ya altamente comprobado como lo es la extrema violencia estatal de la última dictadura cívico-militar, sino que sobre todo dejan al descubierto la búsqueda identitaria de los hijos frente al pasado todavía acechante de sus padres. En otras palabras, y al igual que advierte White con su indagación de la literatura testimonial en el Holocausto, estas representaciones, plagadas de figuras y estrategias retóricas, no pierden referencialidad (versando sobre un evento histórico traumático clave para la historia nacional argentina), pero paralelamente revelan cuestiones vinculadas con los agentes que las llevan adelante, más allá de que, en este caso particular, ellos no han vivenciado el acontecimiento límite en carne propia.

Haciéndose eco de esta indagación whiteana, Tozzi llamará *literatura testimonial de la sobrevivencia en la posdictadura argentina* a aquellas obras no sólo literarias, sino también fílmicas, de teatro o memoriales, que se disputan la representación del pasado reciente argentino (Tozzi, 2012: 127). Dividirá los relatos en tres tipos diferentes: sobreviviente de campo, sobreviviente de guerra y

⁷⁹ La traducción al castellano sería: “Verdad y circunstancia: ¿qué (si algo) puede adecuadamente ser dicho sobre el Holocausto?”.

sobreviviente de la generación descendiente (*ibídem*: 130). Esta tesis se centrará en explorar cuatro representaciones provenientes del último caso. Más adelante, en el capítulo cuatro se volverá sobre este artículo ya que es en él en donde esta filósofa argentina propone la denominación de *performances testimoniales* o *intervenciones performativas* para hablar de las producciones testimoniales en la posdictadura.⁸⁰

Se vuelve pertinente traer a esta propuesta whiteana la voz de otro testimoniante de renombre como es Jorge Semprún, escritor español comunista quien luchó con los partisanos de la Resistencia durante su estadía en Francia, siendo por ello denunciado y deportado al campo de concentración de Buchenwald. Durante su viaje de repatriación, este sobreviviente debate con sus otros compañeros sobre cuál sería la mejor manera de relatar sus experiencias a fin de que puedan ser comprendidas por otras personas que habían estado muy lejos de vivenciarlas. De esta manera, Semprún parece adelantarse a la discusión teórica sobre la representación del exterminio nazi que tiempo más tarde se tendría de forma intensa.

Este autor español la reproduce luego en su libro *La escritura o la vida*, en el cual no sólo narra sus días en Buchenwald, sino también los años posteriores. Frente a la pregunta de qué quiere decir "bien contadas" y una respuesta de otro superviviente cercana a lo planteado por Levi ("¡Hay que decir las cosas como son, sin artificios!" -Semprún, 2004: 140-), Semprún replica: "contar bien significa: de manera que se sea escuchado. No lo conseguiremos sin algo de artificio. ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte!" (*ibídem*: 140). Esta preocupación por ser escuchados reflejaba uno de los grandes miedos que en aquel momento tenía la mayoría de los sobrevivientes: temían que su relato no fuera creído por ser justamente impensable o inimaginable, incluso *invivable* en términos de este escritor.

Empero, en otra parte del libro, también cuestionándose la posibilidad de contar lo sufrido, él mismo aclarará que lo invivable de la experiencia no la hacía indecible: "siempre puede expresarse todo, en suma. Lo inefable de que tanto se habla no es más que una coartada. O una señal de pereza. Siempre puede decirse todo, el lenguaje lo contiene todo. Se puede expresar el amor más insensato, la más terrible crueldad" (*ibídem*: 26). Para ello hay que convertir el testimonio "en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación" (*ibídem*: 25).

⁸⁰ Acompañando la línea argumentativa de este apartado, Tozzi sostendrá sobre el final de su texto: "la noción de *literatura testimonial*, sin limitarla al modernismo literario, promueve el análisis del testificar con los mismos recursos de la teoría histórica literariamente informada utilizada para analizar textos historiográficos" (*ibídem*: 138, subrayado en el original).

Es así que la forma en que Semprún procura resolver la dificultad de contar (resuelta en su caso con el paso del tiempo, ya que precisamente su libro consiste en compartir la imposibilidad que tuvo para escribir a su regreso de Buchenwald) es opuesta a la de Levi. O al menos a la que Levi expresa explícitamente, pero que en su escritura testimonial termina acercándose. El arte será la estrategia predilecta de Semprún, entrando asimismo a jugar distinciones clave como la de realidad y ficción: "una ficción que sería tan ilustrativa como la verdad, por supuesto. Que contribuiría a que la realidad pareciera real, a que la verdad fuera verosímil" (*ibídem*: 181-182). Y más adelante suma una nueva frase polémica: "se tendría que haber tratado la realidad documental como una materia de ficción" (*ibídem*: 218).

Con estas enunciaciones Semprún rearticula, al igual que White, la relación entre ficción y realidad o entre realidad-ficción-verdad, planteando que el representar algo a través de la ficción, o de artificios como dice él, no lo vuelve necesariamente una invención o algo imaginario. En su libro varias veces hace partícipe al propio lector de esta proposición, incluyéndolo en la construcción misma del relato: "a decir verdad no estábamos esperando a ese alemán en concreto. A ese muchacho rubio de ojos azules. (*Cuidado: estoy fabulando*. No pude ver el color de sus ojos en aquel momento. Sólo más tarde, cuando ya estaba muerto. Pero tenía todo el aspecto de tener los ojos azules)" (*ibídem*: 45, subrayado propio).⁸¹ Claramente en Semprún el entramado de su relato se expone en la superficie, sin transformar por eso sus vivencias en algo irreal.

A diferencia de Levi, Semprún quiere señalar que a fin de intentar transmitir ese imborrable olor a carne quemada o el humo siempre presente en los campos, la figuración se vuelve indispensable. Recuperemos sino la distinción entre esquema y figura ensayada por White en una extensa nota al pie en la introducción de *Metahistoria*. Allí señala que en la retórica tradicional el esquema –sea de palabras o de pensamiento– refiere a un orden de representación que no implica saltos, mientras que la figura justamente envuelve la posibilidad de una sustitución inesperada o irracional.⁸² La utilización de discurso figurativo viabilizaría, de este modo, un corte o ruptura con el orden establecido y por ende esperado; fisuraría la ontología cerrada, el esquema de cosas ya determinado, habilitando los saltos y quizás el relato de aquello inimaginable o increíble: "el uso creativo del lenguaje

⁸¹ Otro ejemplo: "inventé al chico de Semur para hacerme compañía, cuando rehice este viaje en la realidad soñada de la escritura. Sin duda para ahorrarme aquella soledad que había sido la mía, durante el viaje real de Compiègne a Buchenwald. Inventé al chico de Semur, inventé nuestras conversaciones: *la realidad suele precisar de la invención para tornarse verdadera. Es decir verosímil*. Para ganarse la convicción, la emoción del lector (*ibídem*: 280, subrayado propio). Tal vez White, en términos más teóricos, diría que la realidad necesita de la prefiguración poética para tornarse luego en un texto verosímil.

⁸² En el uso lingüístico, es racional "cualquier figura de lenguaje que produzca el efecto de comunicación a la que apunta el hablante" (White, 1992: 42).

admite, incluso exige, apartarse de lo que anticipa la conciencia con base en la convención, en el acto de leer, pensar o escuchar” (White, 1992: 42).

Por último, un ejemplo de literatura testimonial de un sobreviviente en el caso argentino podría ser el de Mario Villani y su libro titulado *Desaparecido: memorias de un cautiverio. Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA*. Tal como su subtítulo lo indica, este físico estuvo detenido durante la dictadura cívico-militar en cinco centros clandestinos distintos, desde noviembre de 1977 hasta agosto de 1981 cuando fue liberado con la obligación de llamar a sus represores todos los días para reportarse. Su obra, escrita junto a Fernando Reati, ciertamente tenía como función dar cuenta de lo que había atravesado durante esos años secuestrado –según sus propias palabras, “el relato de mi paso por el infierno” (Villani y Reati, 2011: 36)–, incluyendo sobre el final una *base de datos* que involucraba una lista de secuestrados y represores realizada por él mismo a partir de su experiencia.

Empero, su narración reponía asimismo múltiples sensaciones y reflexiones de lo que esa vivencia había significado, incluso una (re)denominación propia, no ya como ex desaparecido, ex detenido-desaparecido o sobreviviente, sino como un desaparecido *reaparecido* (*ibídem*: 35).⁸³ Luego de señalar esto en la presentación que él realiza de sus memorias, cuenta la necesidad que tuvo de hacerlas públicas; necesidad que sintió tanto durante su permanencia en los centros clandestinos como en el después, pero añadiendo las dificultades padecidas al no ser escritor y al tratarse de experiencias traumáticas. Ahí es donde se suma Reati al proyecto y Villani afirma: “tras una larga serie de entrevistas grabadas, que él desgrabó [se refiere a Reato] y a las que –reflejando fielmente mis dichos– les dio forma literaria, el libro pudo concretarse” (*ibídem*: 35-36).

Es interesante que este ex detenido-desaparecido no tema hablar de *forma literaria*, algo que acostumbra conectarse con lo ficcional, en un libro que pretende ser testimonial y está referido a un evento de una violencia extrema como la última dictadura en Argentina. En la misma sintonía, en el Prefacio de su último libro, *The Practical Past*, White hablará de “escritura literaria” (*literary writing*), retomando una relación problemática sobre la que él mismo cuenta siempre estuvo interesado: aquella de la historia y la literatura. Relación que para muchos es de oposición en tanto una debe referir a la verdad del pasado, mientras que la otra tiene permitido fabular. Ahora bien, señalará este historiador, para que esta antítesis se mantenga

⁸³ Semprún también se llama a sí mismo un *aparecido*, ya que “no había realmente sobrevivido a la muerte, no la había evitado. No me había librado de ella. La había recorrido, más bien, de una punta a otra” (*ibídem*: 27).

la literatura debe seguir identificada con la ficción y a su vez, la ficción con la escritura de lo imaginario (White, 2014: 08).

White propone, por el contrario, hablar de escritura literaria porque “no solamente nos permite utilizar la idea de ‘poesía’ o más específicamente de ‘lo poético’ en un sentido técnico y analítico, sino también subsumir la ficción como una especie del género ‘literatura’ más que verla (la ficción) como la esencia de fondo de todas las cosas literarias” (*ibídem*: 08, subrayado en el original). De este modo, concluye que no toda la escritura literaria es necesariamente ficcional. De hecho, uno de los ejemplos que ofrece es el del género biográfico o autobiográfico (como el libro de Villani), en donde se utiliza la forma literaria, pero sin por ello implicar que sea una ficción.⁸⁴

IV. El desafío de la historiofotía a la historiografía. O del discurso (audio)visual al escrito

Para concluir este capítulo, en donde se examinó parte del corpus whiteano, se incluirá la indagación final de un concepto introducido por este historiador en función del reto que en los últimos tiempos las imágenes visuales y el discurso fílmico le imprimieron a la historiografía en tanto disciplina que representa el pasado a través de imágenes verbales y discurso escrito. Nos referimos a la noción de *historiofotía* (*historiophoty*). Para ello nos valdremos de un artículo de White publicado originalmente en 1998 que discurre particularmente sobre este vínculo, titulado “Historiography and Historiophoty”. El motivo de esta inclusión se debe a que una de las performances testimoniales a ser analizada en este trabajo corresponde a un documental (*Los rubios*, de Albertina Carri) y otra a un ensayo fotográfico (*Arqueología de la ausencia*, de Lucila Quieto). Es decir, entra a jugar aquí un tipo de discurso diferente al escrito, con ciertas características distintivas que se vuelven importantes de atender, aunque sea sucintamente.

El texto comienza indicando dos cuestiones primordiales sobre las que deberían enfocar su preocupación los historiadores profesionales:⁸⁵ una es la relativa adecuación de la historiofotía (definida como “la representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso fílmico” –White, 2010d: 217–) a los criterios de verdad y exactitud de la historiografía profesional (definida como “la representación de la historia en

⁸⁴ Incluso White plantea en este Prefacio una redefinición de lo que entiende por ficción para evitar aquellas confusiones que lo acompañaron en el pasado: “he fallado en dejar en claro que por el término ‘ficción’ tenía en mente la concepción de Jeremy Bentham, como un tipo de invención o construcción basada en hipótesis en lugar de una manera de escribir o pensar enfocada puramente en entidades imaginarias o fantásticas” (*ibídem*: 08-09).

⁸⁵ En este punto White se basa en el artículo del historiador Robert Rosenstone “The Historical Film as Real History”, publicado en 1995 en la revista *Film Historia*.

imágenes verbales y en discurso escrito” –*ibidem*: 217–). Y la otra, si la historiofotía puede trasladar correctamente a lo visual las dimensiones complejas, cualitativas y críticas del pensamiento histórico sobre eventos, las cuales hacen de una representación del pasado un relato propiamente histórico.

Como puede observarse, White hace una manifiesta distinción entre el discurso verbal y el visual, estando allí la diferencia central entre la historiografía tradicional y la historiofotía. Empero, desde el principio realiza asimismo una aclaración sustantiva para el resto de su análisis: no debe considerarse el discurso visual un complemento del verbal, indagándolo –como suelen hacer normalmente los historiadores en su práctica frente a datos fotográficos, cinemáticos y de video– con las mismas herramientas que a un documento escrito. Por el contrario, una de las finalidades de este filósofo de la historia será dejar asentado al discurso visual como un discurso con derecho propio y por ende con capacidades particulares para decirnos cosas sobre sus referentes. No se trata de un complemento, sino más bien de un suplemento, no siendo simplemente una ilustración de afirmaciones ya dadas por escrito (*ibidem*: 218).⁸⁶

Frente a la proliferación de filmes históricos las críticas de los llamados puristas no tardaron en llegar,⁸⁷ señalando que éstos inevitablemente eran o demasiado detallados (cuando deben utilizar actores y escenarios que podrían no condecir con los individuos históricos y escenas que representan) o no lo suficientemente detallados (cuando deben condensar en pocas horas un proceso de muchos años). La respuesta dada por White se conecta con su estudio previo sobre el lenguaje histórico escrito:

ninguna historia, visual o verbal, “refleja” todos, o incluso la mayor parte de, los eventos o escenas de los que se propone ser un relato, y esto es cierto aún en la más estrictamente restringida “micro-historia”. Toda historia escrita es producto de procesos de condensación, desplazamiento, simbolización y clasificación, exactamente, como aquellos usados en la producción de una representación fílmica. Es sólo el medio el que difiere, no la forma en que los mensajes son producidos (*ibidem*: 219).

En otras palabras, es imposible reflejarlo todo. Y eso no es distintivo de lo visual, sino de cualquier tipo de representación posible. Aparte de que en un instante veremos que en este tipo de discurso tampoco se trata de *reflejar* como si fuese una cuestión especular y transparente, algo que podría ser ingenuamente

⁸⁶ Uno podría pensar además que, con el paso del tiempo y frente a un avance tecnológico cada vez más vertiginoso, se estaría más cerca de la transformación de las imágenes en el medio principal de la representación discursiva. En esta línea White asegura que “la evidencia histórica producida en nuestra época es en su naturaleza, frecuentemente, tanto visual como oral y escrita. También, las convenciones comunicativas de las ciencias humanas son cada vez más tanto pictóricas como verbales en sus modos de representación predominantes” (*ibidem*: 217-218).

⁸⁷ Recuérdese sino el debate repuesto brevemente por White en “El acontecimiento modernista” sobre la película *JFK* de Oliver Stone, basada en el asesinato del trigésimo quinto presidente de los Estados Unidos, John F. Kennedy (cfr. White, 2003b: 220-223).

pensado por el sólo hecho de tratarse de imágenes visuales. Ahora bien, las objeciones no terminan ahí, sino que White cita otras tres críticas al filme histórico, pertenecientes en este caso al filósofo Ian Jarvie: a) su empobrecimiento en la "carga de información"; b) su tendencia a favorecer la "narración" por sobre el "análisis"; c) su incapacidad para representar la esencia de la historiografía, siendo ésta menos una narrativa descriptiva que debates entre los historiadores sobre lo que aconteció, sus porqués y la forma adecuada de relatarlo (*ibídem*: 219-220, las comillas provienen del original).

La primera remite a una creencia ingenua de que existe un nivel correcto o adecuado de evidencia para cualquier generalización histórica, como si un libro que demorase días en leerse sería *per se* preferible a uno que podría ser leído en una hora. O a una película que en poco tiempo debe dar cuenta de un proceso muy extenso. Nuevamente no hay aquí diferencia entre un discurso visual y otro escrito, ya que para ninguno de los dos hay una cantidad de información que pueda manifestarse como la indicada.

Para responder la segunda crítica White nos retrotrae a su teoría sobre el discurso histórico, expresando que cada acontecimiento puede tramarse de muchas maneras diferentes, sin haber nada inherente a ellos que favorezcan una forma más narrativa o analítica por sobre otra, siendo esto otra vez no distintivo de lo visual. Es decir, un relato histórico no es menos construido o *modelado* (*shaped*)⁸⁸ que un filme histórico; si uno lo es de un modo más o menos narrativo, o más o menos analítico, no depende del tipo de discurso, sino del entramado utilizado. Es por ello que una representación filmada de eventos históricos puede ser tan o más realista y analítica que cualquier representación escrita. Esto, dirá White, enfrenta a los historiadores profesionales con el espectro de la *ficcionalidad* (*fictionality*) de su propio discurso.

Entonces, y yendo a la tercera objeción, no habría por qué suponer que no puede existir un filme histórico que haga todas las cosas que presume Jarvie es la esencia de la historiografía, sin adentrarse en otra discusión más profunda que sería cuál es (o si efectivamente hay) una esencia de esta disciplina. Reconociéndose ignorante en teoría del cine, sin embargo, White afirma que este último arte puede predicar al igual que lo hacen las oraciones en el discurso hablado o escrito. Y rozando incluso la ironía agrega: "en cuanto a la idea de que una imagen filmada de acontecimientos históricos no podría ser 'leída' y 'anotada a pie de página', responder a objeciones, y 'criticar la oposición', no hay razón en absoluto para suponer que esto, en principio, no podría ser hecho. No hay ley que

⁸⁸ White toma este vocablo de Rosenstone, quien habla de representación "modelada" de la realidad.

prohíba la producción de un film histórico de extensión suficiente como para hacer todas esas cosas" (*ibídem*: 222).

Por lo tanto, y retomando a Rosenstone, más allá de que este autor por momentos se muestra ambiguo en su posicionamiento, White señala que quienes argumentan contra la historiofotía ignoran que ésta comparte las mismas limitaciones que cualquier clase de historiografía, no habiendo nada inherente anti-analítico en las representaciones filmadas. Y en términos de veracidad, tampoco hay nada propio del discurso visual que lo haga menos veraz que uno escrito. El ejemplo que Rosenstone ofrece de una toma de grabación de un cañonazo seguida por otra de una explosión a cierta distancia en tanto una secuencia falsa –o al menos más ficcional que factual dado que la explosión no puede nunca corresponderse con el disparo visto en la primera toma (siendo una representación pseudo-factual de una relación causa-efecto)–, solamente permitiría mostrar que se termina exigiendo una literalidad representacional tal que ni siquiera es aplicable a la historiografía:

la 'veracidad' de la secuencia debe encontrarse no al nivel de lo concreto, sino en otro nivel de representación, el de la tipificación. La secuencia debería ser tomada para representar un *tipo* de evento. El referente de la secuencia es el *tipo* de acontecimiento descrito, no los dos acontecimientos discretos retratados, primero, e disparo de *una* granada y, luego, *su* explosión. (...) La veracidad de la representación gira en torno a la cuestión de la probabilidad de este *tipo* de secuencia de causa-efecto que ocurre en determinados momentos y lugares y bajo ciertas condiciones (*ibídem*: 224, subrayado en el original).

CAPÍTULO 3

PASADO RECIENTE ARGENTINO: LA ÚLTIMA DICTADURA CÍVICO-MILITAR Y SU(S) MEMORIA(S) EN DISPUTA

I. La última dictadura cívico-militar como un evento límite

En la Argentina será la última dictadura cívico-militar, con una probada política sistemática estatal de desaparición forzada, apropiación ilegal de bebés y más de trescientos centros clandestinos de detención en funcionamiento, aquella que instale la problemática de la representación de acontecimientos extremos, con las particularidades locales que se irán analizando a lo largo de esta tesis. Ana Amado, cuando en el marco de su análisis sobre el cine argentino político se refiere en general a los límites de la representación fílmica de la violencia traumática, afirma que es un "punto de controversia contemporáneo a escala global y que en Argentina está concretamente ligado a la desaparición de miles de ciudadanos, a la memoria de este acontecimiento y al duelo familiar por las víctimas" (Amado, 2009: 49).⁸⁹

La última dictadura argentina se ubica así en la fila junto a las dos Guerras Mundiales, los diversos genocidios, los bombardeos atómicos, el *Apartheid*, los múltiples conflictos étnicos, en tanto eventos límite que han caracterizado el siglo pasado y que podría empezar a afirmarse también lo harán en el actual. La violencia proveniente del estado, con un metódico plan de aniquilación a partir de prácticas represivas específicas aplicado sobre un grupo identificado con determinadas ideologías políticas, se mostraba extrema frente a otros períodos de facto sufridos previamente en el país. Argentina tiene un extenso historial de dictaduras en su haber, pero ninguna rodeada de tanta muerte y terror, con una cantidad de víctimas inusitada.

Desde el momento en que finalizó esta etapa y se iniciaron los años de transición diversas preguntas se despertaron, con más o menos intensidad y exposición pública dependiendo del contexto histórico y sociopolítico: ¿cómo dar cuenta de esta *memoria del horror*? ¿De qué manera representar la tortura, el sufrimiento insoportable, la violencia feroz, la desaparición forzada o el fusilamiento? ¿Había imágenes del terror que era mejor no exponer? ¿Qué había

⁸⁹ En la misma dirección se encuentran las ya citadas palabras de Hugo Vezzetti en las primeras líneas del capítulo introductorio de este trabajo: "este libro trata sobre un acontecimiento y una experiencia únicos, el *terrorismo de Estado* en tanto nombra una situación límite, distinta por sus condiciones, su ejecución y sus consecuencias de otras dictaduras argentinas" (Vezzetti, 2009: 11, subrayado en el original).

que hacer con los espacios en donde se había perpetrado la represión militar? ¿Cómo debía tomarse testimonio a los sobrevivientes y de qué modo había que darlo a conocer? ¿Qué hacer con el reclamo de justicia y memoria por parte de los familiares: decretar una amnistía para intentar olvidar y cerrar la historia, crear comisiones de verdad, llevar adelante juicios con tribunales civiles?

Como recién se aclaró, no en toda circunstancia los interrogantes fueron los mismos ni tuvieron la misma fuerza. Precisamente el presente capítulo pretende desandar los diferentes períodos histórico-políticos y memoriales que podrían trazarse en este sentido, haciendo un recorrido desde los propios años de terrorismo de estado, pasando luego por el *Nunca Más*, los indultos, las luchas incesantes de las agrupaciones de derechos humanos y de familiares, hasta alcanzar la actualidad, con el pasado dictatorial como protagonista indiscutido de la escena pública y política de Argentina.

Dado que nos centraremos en el debate representacional suscitado por determinadas performances testimoniales de hijos de desaparecidos surgidas en los últimos quince años, se pondrá especial atención a la aparición pública a mediados de la década del noventa de los hijos de quienes habían sido asesinados por el estado de facto en tanto figura novedosa dentro de las disputas por el pasado reciente argentino. Esta figura, reflejada al principio fundamentalmente en la creación de la agrupación H.I.J.O.S. –aunque había quienes estaban por fuera de este colectivo–, continuaba una tradición de asociaciones de familiares de desaparecidos que reclamaban por justicia, verdad y memoria; la mayoría acompañadas de una fuerte presencia en la esfera pública, como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Más adelante, en los albores del nuevo siglo, será el momento de la proliferación de las representaciones de la segunda generación, sean ensayos fotográficos, documentales, novelas, obras de teatro, ya en un marco memorial y sociopolítico bastante diferente al precedente y que aquí también se desarrollará.

La latencia desde su ocurrencia de esta dictadura cívico-militar, con múltiples disputas de representación y sentido entre distintos sectores de la sociedad, deja traslucir la ambigüedad temporal distintiva de los eventos adjetivados como límite o traumáticos descrita en el primer capítulo. Las huellas de este suceso no sólo se advierten en aquellos que lo han padecido en forma directa o en los testigos contemporáneos, sino también en las generaciones que vinieron después y que difícilmente se muestran indiferentes. En el caso argentino, claramente los hijos de desaparecidos ocuparán ese espacio: por su explícita afectación emotiva frente a la pérdida de sus progenitores y por su activa participación en la esfera pública como intervinientes y provocadores de controversias en torno a ese pasado acechante.

Recapitulando asimismo algunas de las ideas que rodean la noción de acontecimiento modernista whiteana, la ocurrencia de este evento está ampliamente probada, al igual que sus persistentes efectos sobre las generaciones actuales que no tuvieron experiencia directa de ellos. Y entre aquellas consecuencias “deben consignarse las dificultades percibidas por las generaciones presentes para llegar a algún acuerdo respecto de su significado” (White, 2003b: 225). La ambigüedad que la representación y la comprensión de la última dictadura cívico-militar todavía mantiene tomará cuerpo en los siguientes apartados, con diversas estrategias de lucha, de reconocimiento, de expresión artística y de búsqueda de justicia en disputa.

II. Cronología de memoria(s) en conflicto

II.a. Los años de plomo

La Argentina ha sido un país que durante el siglo XX sufrió una larga tradición de golpes de estado, no pudiendo lograr una estabilidad democrática consolidada.⁹⁰ Desde 1930 en adelante hubo seis dictaduras, siendo la más cruenta y de mayor duración (26 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983) la última, denominada *Proceso de Reorganización Nacional* por los propios militares. Tal como su (auto)nombre lo indica y en el medio de violentos conflictos políticos y sociales, con una Isabel Perón presidente muy endeble tras la muerte de su marido en julio de 1974, aquellos que tomaron el poder –sin sorpresa de casi nadie e incluso con el consentimiento de amplios sectores de la sociedad– aspiraban mantenerse en el gobierno el tiempo que fuera necesario para reestructurar definitivamente el país. Su meta era salvarlo de las supuestas amenazas y peligros externos, como la subversión o el comunismo internacional, que según su visión lo alejaban del orden y de la anhelada paz social. Los militares cumplirían así con el rol histórico que les había sido asignado: ser los defensores de la Patria (occidental y cristiana) con mayúsculas.⁹¹

Siguiendo las metáforas biológicas usadas para referirse a esta situación de emergencia, los castrenses apuntaban a la necesidad de una *cirugía mayor* para

⁹⁰ El período que se está atravesando actualmente, de más de 31 años en continuado de democracia, es el más extenso en la historia de la República Argentina.

⁹¹ Jorge Rafael Videla, primer presidente de facto, en la entrevista que le otorga ya en la cárcel al periodista Ceferino Reato (entre octubre de 2011 y marzo de 2012) afirma sobre su propia persona: “no era el dictador típico, modelo Pinochet, por razones orgánicas, dado que el poder supremo estaba dividido en tres. Además, tampoco he sido un militar autoritario. Sí fui un dictador en el sentido romano del término, como un remedio transitorio, por un tiempo determinado, para salvar las instituciones de la República. Ojo: me habría gustado no haberlo sido, me habría gustado no haber tenido que tomar el gobierno para salvar las instituciones de la República. Fui un militar que cumplió con su deber, que tomó el gobierno como un acto de servicio más” (Videla, en Reato, 2012: 15-16).

salir del caos generalizado. Continuando este juego metafórico Pilar Calveiro dirá que los centros clandestinos de detención fueron el *quirófano* de esta operación,⁹² “el campo de prueba de una nueva sociedad ordenada, controlada y, sobre todo, aterrada” (Calveiro, 2008a: 50). Esta politóloga y sobreviviente de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) hablará más bien de campos de concentración-extermínio, con un *modus operandi* represivo consistente en el secuestro, seguido de tortura a fin de obtener información y luego la detención ilegal en uno de estos centros, con un destino de muerte cuasi asegurado, ya sea a través del fusilamiento o, en la mayoría de los casos, de la desaparición forzada con el arrojado desde aviones de los cuerpos todavía vivos al río, en los ahora conocidos como *vuelos de la muerte*.

Precisamente, la figura tristemente excluyente de la más sangrienta dictadura argentina fue aquella del desaparecido, en pos de –y al igual que todo poder con pretensiones totalizadoras perpetrado desde el estado contra los propios ciudadanos– no dejar rastros de los crímenes cometidos.⁹³ Vale aclarar que la metodología de la desaparición existía desde antes, pero no de la manera sistemática en que funcionó a partir de marzo de 1976. Desde las primeras páginas de su libro *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Calveiro diferenciará esta práctica del resto de los procedimientos violentos usualmente aplicados por los militares durante sus distintos períodos en el poder (o incluso fuera de él), como la tortura o el fusilamiento.

El foco que esta autora coloca en los centros clandestinos de detención se debe justamente al papel clave que cumplieron para la correcta ejecución de este plan desaparecedor, siendo espacios visiblemente invisibles en donde los secuestrados ya empezaban lentamente a desaparecer. Emparentándolo con el relato de bestialización realizado por Primo Levi sobre su permanencia en Auschwitz en su libro *Si esto es un hombre*, Calveiro hará alusión a un proceso de deshumanización gradual del detenido que permitía apaciguar –aunque no cercenar del todo– su posibilidad de resistencia,⁹⁴ a la vez que aplacar en cierta forma la *culpa* de los militares que debían llevar adelante las distintas tareas operativas dentro de los centros, estando en permanente contacto con los detenidos.⁹⁵ No

⁹² En la jerga represiva militar interna de los centros de detención, el *quirófano* era justamente el eufemismo utilizado para referirse a la sala de torturas.

⁹³ Lo mismo se propusieron los nazis cuando vislumbraron su derrota: “cuando la conducción de la SS tuvo en claro que Alemania iba a perder la guerra, lanzó una acción que podría denominarse como ‘operación agujero negro’. El objetivo era no dejar que ni una sola chispa de la verdad de lo que acontecía en los campos de muerte saliera hacia fuera. No debía sobrevivir ni un solo testigo, no debía quedar ni un solo documento, y debía borrarse toda huella de los ‘hornos’ a fin de que ningún indicio firme pudiese atestiguar sobre lo que allí había ocurrido” (Margalit, 2002: 92).

⁹⁴ Para una exploración exhaustiva sobre este punto, *cf.* el apartado “Resistencia y fuga” de Calveiro, 2008, pp. 113-128.

⁹⁵ La convivencia entre los guardias y los secuestrados le daba a los centros clandestinos un distintivo consistente en el vínculo paradójico que inevitablemente se generaba entre ellos, quebrando dos

parece ser lo mismo, por ejemplo, *interrogar/torturar* a un par o a un igual que a alguien que ni siquiera se considera humano.

Este proceso desaparecedor iniciado con el secuestro ilegal implicaba varios pasos, siendo la tortura el primordial y primero en acontecer. Al llegar al campo ésta era la *ceremonia iniciática* (así la bautiza Calveiro) que todos debían atravesar, pero de la que no siempre salían con vida. El propósito era obtener la mayor información posible del torturado con el objeto de continuar quebrando el sistema de clandestinidad implementado por las organizaciones armadas. Para lograrlo se utilizaban distintas técnicas, como la picana eléctrica, los golpes, los abusos sexuales, diversos métodos de asfixia, entre otras. Después de la sesión o las sesiones de tormento, los detenidos eran ubicados dentro de un sistema de compartimentación, que podía consistir en una cucheta o en una celda. Debían permanecer constantemente en silencio y acostados, sin visibilidad alguna al estar encapuchados o tabicados. Como puede apreciarse, todos estos procedimientos involucraban un aislamiento tal que no sólo se perdía absoluto contacto con el afuera, sino que también se hacía extremadamente complicado tenerlo con el otro del adentro.

La alimentación, con escasa comida o en mal estado, se transformaba en un nuevo maltrato al cuerpo, generando, según los diversos relatos testimoniales de sobrevivientes, una sensación de hambre desconocida hasta entonces. Asimismo, al igual que en los campos de concentración y exterminio nazis, se le otorgaba a cada prisionero un número identificatorio, otra muestra fiel de la pérdida progresiva de identidad.⁹⁶ De esta forma, la desaparición de la persona no comportaba solamente su destino final, sino una muerte agónica y anunciada que se atravesaba escalonadamente desde el ingreso mismo al centro clandestino. Finalmente, luego de ser sometidos a todas estas vejaciones, se llegaba, salvo contadas excepciones, al momento del *traslado*, eufemismo para nombrar los vuelos de la muerte. El procedimiento letal consistía en inyectar a los detenidos con somníferos para que se adormecieran y no tuvieran fuerza alguna de resistencia: ni para su carga en los camiones y más tarde en los aviones militares; ni para el arrojado, todavía vivos, pero amordazados, atados y encapuchados, al mar.

mundos supuestamente binarios. En su libro de memorias escrito junto a Fernando Reati, Mario Villani, ex detenido-desaparecido de cinco campos distintos, remarcará esta característica de los espacios en donde los mantenían encerrados: "en las cárceles legales por lo general hay una clara demarcación entre el territorio de los presos y el espacio de los guardias: éstos raramente entran en los pabellones donde viven aquellos. En los campos clandestinos, por el contrario, esa frontera no existe. Es claro que hay límites que el prisionero no puede trasponer porque está encerrado, pero los guardias conviven con él, están siempre adentro del campo y comparten un mismo espacio. Eso se convierte en un mecanismo de control y a la vez de tortura ya que las víctimas no tienen intimidad en ningún momento" (Villani y Reati, 2011: 49).

⁹⁶ La violencia nacionalsocialista incluía un tatuaje de ese número, como marca imborrable en la piel. Así aludía Levi a esta nueva identidad obligada que se obtenía ni bien se arribaba a Auschwitz: "*Häftling*: me he enterado de que soy un *Häftling*. Me llamo 174517; nos han bautizado, llevaremos mientras vivamos esta lacra tatuada en el brazo izquierdo" (Levi, 2011: 48).

La consecuente no aparición de los cuerpos provocó un desconocimiento desde el afuera sobre la fortuna de los secuestrados, dando lugar tanto a reclamos públicos como a *habeas corpus* presentados a la justicia por parte de los familiares y amigos a fin de dar con su paradero. La falta de respuesta fue el denominador común en todos los casos. Recordemos sino la famosa y mil veces reproducida frase del entonces presidente de facto Videla, durante una conferencia de prensa en la Casa de Gobierno el 13 de diciembre de 1979:

¿Qué es un desaparecido? Como tal, es una incógnita. Si reapareciera, tendría un tratamiento X, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tendría un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido (Videla, en Amado, 2009: 103-104).

El desaparecido exponenciaba así la ambigüedad entre la vida y la muerte propia de los campos de concentración, con seres visiblemente invisibles y con una entidad jurídica formalmente nula: “la *desaparición* no es un eufemismo sino una alusión literal: una persona que a partir de determinado momento *desaparece*, se esfuma, sin que quede constancia de su vida o de su muerte. *No hay cuerpo de la víctima ni del delito*. Puede haber testigos del secuestro y presuposición del posterior asesinato pero no hay un cuerpo material que dé testimonio del hecho” (Calveiro, 2008: 26, subrayado en el original). Esta particular modalidad represiva elegida por los militares argentinos reflató, ya en democracia, dificultades propias de los juicios por crímenes de lesa humanidad que no cuentan con la prueba del delito, como el histórico Juicio de Nüremberg en Alemania entre fines de 1945 y 1946, ocasionando discusiones teóricas en el ámbito jurídico con el objetivo final de habilitar el dictado de sentencias condenatorias.

La mayor cantidad de desapariciones tuvo lugar durante los primeros dos años de dictadura, haciendo eje en aquellos grupos de izquierda que habían incorporado la lucha armada como medio para alcanzar sus objetivos revolucionarios. Al momento del golpe de estado los dos más significativos eran el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y Montoneros.⁹⁷ El primero fue rápidamente *desaparecido*, quedando ya sin militantes actuando en el país (unos pocos lograron exiliarse) para mediados de 1977. El caso del segundo fue bastante diferente, porque más allá de sufrir innumerables bajas durante estos años (estimadas en cuatro mil quinientas para agosto de 1978 –Calveiro, 2008a: 85–), sus dirigentes lanzaron una Contraofensiva en 1979, con un fracaso rotundo y

⁹⁷ Para un análisis pormenorizado de las organizaciones guerrilleras y del vínculo inherente entre la política y la violencia en la Argentina del siglo XX, *cfr.* Calveiro, 2008a.

acarreando numerosas muertes más, incluso de militantes que habían decidido volver del exilio para llevarla a cabo.

Pues bien, con el objeto de consumir este plan de exterminio era necesaria una robusta infraestructura que lo sostuviera. El Ejército fue quien tuvo una participación más activa, dividiéndose el territorio argentino en cinco zonas, cada una de ellas a cargo de un cuerpo comandado por esa fuerza y fraccionada a su vez en áreas y subáreas. Según el posterior informe del *Nunca Más* realizado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), sobre el que nos detendremos en mayor profundidad en el próximo apartado, a lo largo del país operaron aproximadamente 340 centros clandestinos de detención. En muchas ocasiones eran dependencias policiales o militares reacondicionadas para esta nueva misión, con salas de tortura, celdas y los denominados *grupos de tareas* viviendo allí dentro.

Fue en la ESMA, en la zona norte de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, por donde pasó el mayor porcentaje de detenidos, con una estimación de cinco mil secuestrados. En este caso el mando estaba en manos del Almirante Emilio Massera, integrante de la primera Junta Militar como Comandante en Jefe de la Armada. Y este no es un dato menor o para pasar por alto rápidamente porque el anhelo que tenía Massera de una carrera política con partido propio motivó el programa conocido como de *recuperación* o *reeducción* de los detenidos, ocasionando que muchos de los sobrevivientes de esta sangrienta dictadura pertenecieran a este campo en particular.

A partir de 1977 Massera comenzó a usufructuar el trabajo forzado o mano de obra esclava de los secuestrados en la ESMA, constituyendo lo que se denominó *el staff*. La formación intelectual y política de diversos militantes de organizaciones armadas (Calveiro notará que al principio la mayoría de los integrantes de este grupo eran de un nivel político alto o de apellidos famosos o quizás de parentesco con dirigentes guerrilleros –Calveiro, 2008: 118–) fue utilizada con el fin de, entre otras tareas, clasificar y resumir el material relevante de diarios y revistas nacionales y/o extranjeras, detallar la historia de sus propios movimientos o hacer reportes de contenido político.

Tenían un espacio físico destinado puntualmente para ello en el altillo del Casino de Oficiales, bautizado como la *Pecera* dado que sus paredes eran transparentes con el fin de mantener el estricto control. El límite planteado internamente por sus integrantes era el de una falsa colaboración que no llegaría nunca a afectar al afuera, intentaría salvar la mayor cantidad de vidas en el adentro y en caso de sobrevivencia efectiva, facultaría el posterior testimonio para contar lo sucedido. Distinta fue la situación del *ministaff*: aquí se trataba de un pequeño

grupo de detenidos de Montoneros que participaron activamente en operativos militares y/o ayudaron a la captura de antiguos compañeros. Para mediados de 1977 directamente empezaron a trabajar fuera de la ESMA como personal naval (cfr. *ibídem*: 118).

Este particular escenario ubicó a estos secuestrados en una posición diferente a la del resto, en el sentido de poder alimentarse más decentemente, tener mejor ropa, acceder a las noticias de la prensa, por mencionar algunos privilegios posibles, si es que efectivamente puede hablarse de privilegios en la situación de ilegalidad y violencia que estaban atravesando. La pertenencia a este grupo, sin embargo, no aseguraba, como tal vez se presupone, una posterior liberación, ya que –como señalan prácticamente todos los sobrevivientes– “la colaboración, en el grado que fuere, no garantizó la supervivencia de nadie” (Villani, 2011: 94).⁹⁸

No había lógica alguna que permitiera asegurarse la vida allí dentro: “¿por qué hoy estoy vivo? No lo sé, no fui yo quien lo decidió” (*ibídem*: 184). Y en caso de que ocurriera la liberación con vida, en muchas oportunidades el dedo acusador pasaba a ser ahora el de los compañeros del afuera, quienes los apuntaban como traidores a la causa por el sólo hecho de haber logrado sobrevivir. Quienes morían eran los héroes. Esa misma supervivencia teóricamente salvadora, engendraba por lo tanto, en palabras de Ana Longoni, una trampa sin salida o una nueva condena (Longoni, 2007: 86). Se mezclaba así la colaboración con la delación, la traición y la heroicidad.⁹⁹

Ahora bien, mientras esto sucedía en el interior de los centros clandestinos, en el exterior no todos los que sufrían la desaparición de un familiar reaccionaban con los reclamos o las demandas mencionadas. Algunos llevaban adelante una *memoria privada*, dentro del seno íntimo; otros ocultaban lo sucedido demostrando la eficacia del discurso dictatorial sobre la responsabilidad de los padres en la subversión de sus hijos; y hubo quienes incluso justificaban sus desapariciones o detenciones (Crenzel, 2008: 36). Aquí nos centraremos, por el contrario, en aquellos que transformaron su dolor en lucha, primero de carácter individual, a

⁹⁸ El mismo Villani, en tanto ex detenido-desaparecido, cuenta cómo en otros campos diferentes a la ESMA existía, aunque en mucha menor escala y organización, la colaboración a través de los llamados Consejos de prisioneros, llevando adelante sobre todo tareas de mantenimiento que permitían el correcto funcionamiento de estos espacios de horror.

⁹⁹ Es recurrente en el caso argentino la apelación a figuras estandarizadas y con características estáticas como las contrapuestas de héroe y traidor. Esto se observará también en varios relatos posdictatoriales. Longoni por ejemplo analizará tres de ellos en función de esta problemática en su libro *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Asimismo, en las performances testimoniales de hijos indagadas en esta tesis nos tropezaremos, desde diferentes perspectivas, con estas figuras que poco ayudan a un estudio que visualice las complejidades de esta experiencia extrema: son “insuficientes, inútiles, pero particularmente distorsionantes, ya que pretenden atrapar en conceptos rígidos un fenómeno de características más complejas e imprecisas” (Calveiro, 2008: 134).

través de los innumerables *habeas corpus* presentados ante la justicia o de las denuncias ante los organismos de derechos humanos locales y/o internacionales; y segundo de carácter colectivo, formando agrupaciones de protesta caracterizadas por el vínculo sanguíneo con la persona desaparecida.

Elizabeth Jelin, en un artículo suyo sobre el movimiento de derechos humanos en Argentina, los designa los *organismos de afectados* en contraposición con los de *no afectados* (Jelin, 1995: 107).¹⁰⁰ Perceptiblemente, esto abrirá las puertas para la aparición posterior de la agrupación H.I.J.O.S., también signada por los lazos de parentesco con las víctimas, en este caso como segunda generación. Se iniciará de este modo una relación que en Argentina será primordial: aquella de la memoria y la filiación. En el siguiente capítulo versaremos más extensamente sobre este punto, debido a que las de los familiares resultaron ser las “voces centrales en la tarea de agitar la escena pública con el escándalo de la muerte y de las exigencias de reparación a través de formas verdaderamente novedosas de intervención” (Amado, 2009: 140).

Madres de Plaza de Mayo fue la primera organización de este tenor creada durante la dictadura, teniendo su fecha fundacional la tarde del 30 de abril de 1977, cuando catorce mujeres –desafiando la ley prohibitoria de manifestarse en contra del régimen– dieron inicio a las emblemáticas rondas de los jueves alrededor de la Pirámide de Mayo frente a la Casa de Gobierno. Muchas de ellas portaban ya los ahora simbólicos pañuelos blancos en sus cabezas con la finalidad originaria de simplemente poder reconocerse entre sí. La creencia de que ser mujeres y madres con exposición pública las protegería de la violencia estatal se quebró de la manera más cruda cuando en diciembre de ese mismo año el sistema represivo destinado a los *subversivos* es usado por primera vez contra sus familiares, dejando como saldo la desaparición de tres fundadoras de Madres: Azucena Villaflor de Vicenti, Esther Ballestrino de Careaga y María Ponce de Bianco.

Este duro golpe, sin embargo, no detuvo la incesante lucha de este organismo, creciendo lentamente su reconocimiento también a nivel internacional. “Vivos o muertos” será una de sus consignas iniciales, aunque será aquella de “Aparición con vida”, escrita por primera vez en un comunicado elaborado en Suecia por las madres que habían acompañado a Adolfo Pérez Esquivel a recibir el Premio Nobel de la Paz en octubre de 1980, la que cobraría más fuerza,

¹⁰⁰ Según esta socióloga, todos los organismos de derechos humanos de *no afectados* existentes en la Argentina, salvo el Centro de Estudios Legales y Sociales (el CELS, formado en 1980), habían sido creados antes del golpe de 1976, por demandas vinculadas con la violencia política y las violaciones a los derechos humanos previas a lo que luego sería la desaparición sistemática (Jelin, 1995: 106). Para nombrar a algunos de ellos: la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH), el Servicio Paz y Justicia (SERPAJ Argentina) y el Movimiento Ecuaménico por los Derechos Humanos (MJDH).

convirtiéndose luego en una de las banderas de la transición.¹⁰¹ Sabían que su cumplimiento efectivo era prácticamente imposible, pero su repetición hasta el hartazgo era más bien una exigencia de no olvido.

Unos meses después de la creación de Madres, en noviembre de 1977, de este grupo de mujeres se desprendió Abuelas de Plaza de Mayo, formado por quienes habían sufrido la apropiación de sus nietos. Esta fue otra de las bases del plan sistemático perpetrado por los militares: el robo de bebés. Cuando la persona secuestrada estaba embarazada, se la mantenía con vida hasta el momento de dar a luz, con el objeto de entregar el recién nacido a una pareja afín al régimen para ser criado con los valores defendidos por los represores, privándolo así de su identidad.¹⁰² Fue en la ESMA en donde funcionó la maternidad clandestina más importante de esta dictadura cívico-militar.

Asimismo, al encontrar niños durante los secuestros, en algunas oportunidades éstos corrían la misma suerte, es decir, eran entregados a otras familias, mientras que a veces eran *devueltos* a sus abuelos u otros familiares cercanos. Es así que estas madres, en plena vigencia del terrorismo de estado, sumaban a la búsqueda de sus hijos la de sus nietos: "las abuelas abrieron un expediente en el que incluyen los casos de 47 niños desaparecidos en la Argentina desde el golpe de estado: 8 raptados de su hogar junto con sus padres y otros 39 que se suponen nacidos en cautiverio ya que sus madres fueron secuestradas estando encintas (sic)" (Bousquet, 1983: 140).

A lo largo de los años de facto ambas organizaciones ganarán una relevancia sostenida. En abril de 1981, por ejemplo, en ocasión del cuarto aniversario de la creación de Madres, dos mil personas se juntan en la Plaza de Mayo. Con la caída progresiva del poder del estado militar, sobre todo pos derrota en la Guerra de Malvinas en junio de 1982, se emprende el camino hacia la democracia y el protagonismo de estos movimientos irá en aumento. De hecho, se sumarán a sus reclamos amplios sectores de la sociedad, produciéndose el 05 de octubre de 1982 la masiva y nacional "Marcha por la Vida": "la Marcha por la Vida fue algo muy importante porque sentimos que para todo el pueblo el pedido de las Madres tuvo una gran repercusión. (...) Tiene una gran importancia, sobre todo en este momento en que el pueblo que fue a la Plaza sabía que iba a pedir 'Aparición

¹⁰¹ Jelin apunta que previamente, en 1978, durante una manifestación en la época del Mundial de Fútbol organizado en Argentina, surgió un lema similar que exigía "Con vida los llevaron, con vida los queremos" (Jelin, 1995: 116).

¹⁰² Videla, en la entrevista ya mencionada realizada por Reato, sigue negando la existencia de una sistematicidad en ese plano: "no niego que haya habido casos de irregularidades, pero por falta de control específico, en el territorio; unos con la mejor voluntad de darle un buen hogar a los hijos de terroristas, otros para venderlos. Yo no lo descarto ni mucho menos. Pero no respondía a una orden. No hubo ningún plan sistemático en ese sentido" (Videla, en Reato, 2012: 47). Hubo en Argentina un extenso juicio que demostró la sistematicidad de este plan con una sentencia histórica en el año 2012. Hasta el momento de escritura de esta tesis 116 bebés robados durante la dictadura han recuperado su identidad. Se estima que en total fueron 500 aquellos separados de sus familias biológicas.

con vida” (Hebe de Bonafini, *El Porteño*, abril de 1983, en Jelin, 1995: 118). Surge para ese entonces la consigna “Juicio y castigo a todos los culpables”, institucionalizando una demanda fundamental para la etapa transicional que se avecinaba.

II.b. Los años de transición: el Nunca Más y el Juicio a las Juntas

El 10 de diciembre de 1983 se produjo en Argentina el traspaso oficial de la dictadura a la democracia, con el triunfo en las elecciones presidenciales de la fórmula de la Unión Cívica Radical integrada por Raúl Alfonsín y Víctor Martínez, por sobre la del Partido Justicialista de Ítalo Lúder y Felipe Bittel. Luego de más de siete años de un feroz terrorismo de estado, el país comenzaba una compleja etapa en donde entre sus principales tareas se encontraba descifrar la manera de lidiar con su pasado traumático inmediato. Distintas estrategias son utilizadas comúnmente para atravesar estos períodos transicionales: en algunos casos se plantea una discontinuidad total con ese pretérito reciente límite, erigiendo un momento fundacional presente que se distingue en forma absoluta de los crímenes pasados; en otros se sostiene una continuidad que ubica aquello que pasó en el marco de una línea progresiva que permite especular que lo peor quedó atrás y el futuro será inevitablemente mejor.

De una u otra forma, se origina una tensión, propia de las etapas de esta naturaleza, entre lo continuo y discontinuo que vuelve necesario repensar la temporalidad histórica. Esto nos recuerda lo esbozado en el primer capítulo al caracterizar los acontecimientos límite:

los momentos interpretados como traumáticos –sean genocidios, guerras que exceden cierta conceptualización más o menos establecida, o la presencia de crímenes inéditos tanto colectivos como individuales– tienen la capacidad de obligarnos a revisar los modos en que conectamos el presente con el pasado. No se trata de asegurar cierta cualidad esencial de acontecimientos emblemáticos, sino de advertir que el modo en que reflexionamos sobre ellos los transforma en instancias claves que revolucionan nuestros modos de pensar la temporalidad histórica. Una temporalidad que, al involucrar las estrategias destinadas a intervenir en el presente, se torna esencialmente política (Macón, 2006: 10).

De nuevo puede percibirse lo señalado previamente: no se trata de una cualidad inherente a estos eventos, sino que la manera en que los reflexionamos exige nuevas categorías de pensamiento. En el caso específico argentino se produjo un doble juego: se invocó la refundación del país separándose de ese pasado trágico, pero apelando paralelamente a una tradición nacional democrática que en verdad no era tal. El entonces presidente Alfonsín diría en un discurso del 23 de marzo de 1984, a pocos meses de asumir su cargo y a punto de cumplirse el primer

aniversario democrático del golpe de estado de 1976: "yo no los convoco, argentinos, los convoca toda la historia, los convoca el futuro, los convoca la dignidad nacional" (Alfonsín, en Rabotnikof, 2007: 265). La mirada era tanto hacia el pasado, frente a una continuidad histórica supuestamente republicana, como hacia el futuro, discontinuándose de aquel pasado reciente no digno de la Nación Argentina.

Ahora bien, ¿cuál era efectivamente esa historia de estabilidad, si más bien el país había atravesado múltiples vaivenes entre estados de derecho y de facto? ¿Cómo haría la sociedad para distinguirse de la violencia pasada y construir un futuro absolutamente diferente, cuando hasta hace no poco había defendido fervorosamente la aventura de Malvinas en la Plaza de Mayo? Por un lado, se valdría de la *invención* de una continuidad, de un pasado común, buscando la cohesión social e identidad nacional; y por el otro, se instituiría una ruptura para que lo acontecido sea realmente pasado y no vuelva a repetirse. Con ese fin el estado argentino llevó adelante dos políticas fundamentales que han quedado intensamente marcadas en la memoria colectiva: la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), plasmando su informe en el libro *Nunca Más* publicado en 1984, y la realización del Juicio a las Juntas Militares en 1985.

La formación de la Comisión fue uno de los primeros actos del gobierno democrático a través de un decreto presidencial del 15 de diciembre de 1983. Según su artículo segundo sus funciones consistían en:

a) recibir denuncias y pruebas sobre aquellos hechos y remitirlas inmediatamente a la justicia si ellas están relacionadas con la presunta comisión de delitos; b) averiguar el destino o paradero de las personas desaparecidas, como así también toda otra circunstancia relacionada con su localización; c) determinar la ubicación de niños sustraídos a la tutela de sus padres o guardadores a raíz de acciones emprendidas con el motivo alegado de reprimir al terrorismo, y dar intervención en su caso a los organismos y tribunales de protección de menores; d) denunciar a la justicia cualquier intento de ocultamiento, sustracción o destrucción de elementos probatorios relacionados con los hechos que se pretende esclarecer; e) emitir un informe final, con una explicación detallada de los hechos investigados, a los ciento ochenta (180) días a partir de su constitución (fragmento extraído de <http://www.derechos.org/ddhh/arg/ley/conadep.txt>. Fecha de consulta: 14.06.14).

La Comisión tenía como misión principal averiguar en detalle lo ocurrido durante los años de terrorismo de estado, aquellos secretos a voces que ahora debían salir a la superficie y ser informados pormenorizadamente tanto a la sociedad civil como a la justicia. De esta manera, el informe indicado en el punto e) se transformaría en la base para la posterior aplicación de la ley frente a los crímenes cometidos, pero asimismo gozaría de un alto impacto en la sociedad ya

que por primera vez quienes habían sufrido en carne propia la violencia militar tendrían un espacio legítimo para relatar lo que les había sucedido, permitiendo que se divulgara la brutalidad y sistematicidad del régimen. Los testimonios de los sobrevivientes de los centros clandestinos de detención revelaron las innumerables vejaciones soportadas en esos sitios del horror, a la vez que empezaron a arrojar luz sobre la metodología de los eufemísticamente llamados por los represores *traslados*.

El título *Nunca Más*, elegido para la publicación del informe con un éxito de ventas inmediato, denotaba no sólo la explícita pretensión de no repetición de estas atrocidades en el futuro (sobre todo ahora que se conocían en profundidad), sino también la de distanciarse de un pasado dictatorial que muchos habían pasivamente aceptado en 1976 y del cual ahora querían distinguirse decididamente: "instauró una significación ampliamente consensual no sólo acerca de lo sucedido sino, sobre todo, de *lo que debía quedar atrás*" (Vezzetti, 2009: 115, subrayado en el original). El prólogo escrito por Ernesto Sábato ayudó a configurar esta idea, con la imagen de una sociedad civil inocente atrapada entre dos fuegos, o dos *demonios*: el terrorismo de la derecha y el de la izquierda.¹⁰³

De este modo, se exculpaba a quienes no habían tenido participación directa en el conflicto y se equiparaba la violencia proveniente del estado, de quien detentaba el monopolio de la fuerza, con aquella de las guerrillas. E incluso se jugaba peligrosamente al límite de la justificación de ciertos secuestros y desapariciones: "en cuanto a la sociedad, iba arraigándose la idea de la desprotección, el oscuro temor de que cualquiera, *por inocente que fuese*, pudiese caer en aquella infinita caza de brujas" (Sábato, en CONADEP, 1984: 09, subrayado propio). ¿Había entonces detenidos de modo ilegal que eran culpables y merecedores de las torturas acometidas por el estado de facto? ¿Hablar de *caza de brujas* no simplificaba demasiado una complejísima situación política y social muy violenta que hacía años transitaba la Argentina?

La frontera en el discurso de Sábato se volvía muy delgada, dando nacimiento a la luego muy cuestionada "teoría de los dos demonios". De hecho, décadas después y frente a un contexto memorial completamente diferente, en una reedición de la editorial EUDEBA de este informe por el trigésimo aniversario del golpe se publicó un segundo prólogo, esta vez firmado por la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación. Estas páginas propondrían una nueva interpretación sobre ese pasado en el marco de un gobierno que hizo de las

¹⁰³ Sin vacilaciones, las primeras líneas del prólogo aseveran que "durante la década del 70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda" (Sábato, en CONADEP, 1984: 07).

políticas de la memoria una política de estado.¹⁰⁴ Vale remarcar empero, que para el momento de transición que se estaba atravesando las palabras de Sábato iban en consonancia con una sociedad civil necesitada de salir indemne de un pasado tan extremo, sin poder problematizar todavía cuestiones más profundas que habían propiciado esa violencia estatal y que se irían abriendo a la disputa con el paso del tiempo.

Sobre esta información ya circulante de manera masiva,¹⁰⁵ faltaba la aplicación de la ley, elemento clave frente a tantos años de inacción de la justicia y reclamos de los organismos de derechos humanos –sean de familiares o no, y a los que también se había sumado ahora la gran mayoría de la sociedad–, con la proclama “juicio y castigo a los culpables”. Es así que fue el bautizado Juicio a las Juntas llevado adelante durante 1985 el que satisfaría en parte este anhelo, con un tribunal civil enjuiciando a las tres primeras juntas militares de la dictadura. Este procesamiento, además de implicar la posible condena penal de los máximos responsables de los ilícitos cometidos durante ese período, simbolizaba un nuevo contrato social necesario para la mencionada refundación republicana.

Este pacto fundacional y (auto)instituyente involucró la recuperación fehaciente de un estado de derecho en Argentina, significando además “un acontecimiento casi único en la historia mundial” (Montero, 2006: 51), dado que un tribunal no militar estaba al frente de jefes represores a muy poco tiempo de perpetrados sus delitos de lesa humanidad. Contó por ello con considerables repercusiones a nivel internacional, siendo vanguardista en materia de derechos humanos y justicia transicional. Asimismo, los cientos de testimonios de sobrevivientes y testigos otorgados a la CONADEP se veían refrendados e institucionalizados bajo la fuerza de la ley, dándoles un marco de veracidad todavía más sólido que el del informe del *Nunca Más*.

Alfonsín ya había anticipado durante la campaña electoral este apoyo al enjuiciamiento, separándose de posturas negociadoras por parte de otros

¹⁰⁴ En su pormenorizada investigación sobre la historia política del *Nunca Más*, Emilio Crenzel señala que este nuevo prólogo efectivamente critica la simetría justificatoria entre la violencia guerrillera y la estatal, discutiendo la interpretación del prólogo anterior, en su momento dominante, de los dos demonios. Sin embargo, este sociólogo argentino también advierte que esta nascente lectura omite que, más allá de que Sábato establecía el terror estatal como respuesta al guerrillero, nunca lo llegó a justificar en forma literal, sino que lo condenó expresamente (Crenzel, 2008: 175-176). Para un análisis en profundidad, *cf.* el apartado completo del libro de Crenzel titulado “Itinerarios recientes: el nuevo prólogo” (*ibídem*: 172-179).

¹⁰⁵ Por un lado, el *Nunca Más* fue un éxito editorial desde el día uno: su primera edición de 40.000 ejemplares, en noviembre de 1984, se agotó en dos días. Hasta marzo de 1985 se vendieron 190.000 libros, siendo también publicado en Braille y en el exterior (Crenzel, 2008: 131). Por otro lado, hubo un adelanto de la investigación a través de un programa emitido en la televisión estatal el 4 de julio de 1984 por la noche, incluyendo testimonios de sobrevivientes, familiares y miembros de organismos de derechos humanos. La emisión, llamada asimismo “*Nunca Más*”, contó con una audiencia masiva, de 1.640.000 personas (*ibídem*: 80-89).

partidos.¹⁰⁶ Vicepresidente además de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH), su posición se alineaba tras una larga y vigorosa demanda pública de las organizaciones que luchaban por los derechos humanos y la justicia, en especial Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, quienes continuaban sus reclamos en democracia.

Durante la transición la dimensión privada seguía permeándose íntimamente con la pública, con demandas iniciadas en la dictadura a partir de un vínculo sanguíneo con las víctimas, pero que ya habían trascendido ampliamente el ámbito personal, logrando en este período difíciles repercusiones nodales como “la instauración del problema de los *desaparecidos* como una cuestión básica e ineludible de la reconstrucción democrática” (Vezzetti, 2009: 131, subrayado en el original). Esto se enlazaba directamente con la problemática del abuso de los derechos humanos a lo largo del estado de facto, los cuales a partir de la revelación de lo acontecido a la sociedad entera alcanzaron “una prioridad especial en la conciencia cívica argentina” (Montero, 2006: 51).

En este punto es importante indicar que el carácter de *afectados directos* de los familiares probablemente haya sumado para contar con un apoyo ciudadano casi incondicional, debido a que su lucha no se percibía contaminada por riñas de índole político. Aparentaba no haber búsqueda más genuina u honesta que aquella de un hijo o un nieto, otorgándoles sobre todo a Madres y Abuelas una legitimidad social notoria. Conjuntamente, y siguiendo a Vezzetti, estos organismos se mostraban bastante más combativos que una clase política que históricamente –y también por su dudoso papel durante los años de facto– estaba mucho más predispuesta a la conciliación (Vezzetti, 2009: 131).

Frente a esta reacción empática de la sociedad civil ante la lucha de los familiares, es sugerente remarcar dos cuestiones que de cierta forma recorrerán la presente tesis. Por un lado, la citada legitimidad lograda al tratarse de una demanda engendrada en lo filial; el sufrimiento personal por la pérdida de un ser querido parecía incuestionable. Esa premisa volvía sus reclamos tan verdaderos y auténticos hasta hacerlos incomparables con esos mismos reclamos, pero llevados adelante por otras personas y por otros motivos aparentemente no tan transparentes. El riesgo aquí es que la autoridad de lo biológico “puede fácilmente deslizarse (consciente o inconscientemente) a un reclamo monopólico del sentido y

¹⁰⁶ Frente a la sanción el día 22 de septiembre de 1983 de la Ley de Pacificación Nacional, conocida como de autoamnistía por parte de los militares –en ese momento con Reynaldo Bignone a la cabeza–, la mayoría de las fuerzas políticas la rechazaron. Sin embargo, fue la divergencia en torno a su posible irrevocabilidad lo que marcó una diferencia clave en el camino presidencial: “mientras Ítalo Luder vacilaba sobre la posibilidad de rever los efectos retroactivos de esa Ley, el candidato radical se expresó claramente en contra (...) Durante la campaña electoral, temas, símbolos y emblemas que identificaron la lucha por los derechos humanos ingresaron en el discurso del partido radical. Por ejemplo el slogan publicitario ‘Somos la Vida’ resignificó las consignas básicas de ese mensaje que el movimiento de derechos humanos había inaugurado en la política argentina” (González Bombal, 1995: 202).

del contenido de la memoria y de la verdad” (Jelin, 2007: 58). Se verá en los capítulos subsiguientes, con la exploración de determinadas performances testimoniales de hijos de desaparecidos, cómo uno de sus puntos controversiales será la distorsión de ese enlace sanguíneo, poniendo en cuestión su fijeza y sus atributos estáticos.

Por el otro lado, aunque íntimamente enlazado con lo anterior, está el vínculo entre la filiación y lo político, sobre el que pesa una presunta escisión forzosa, como si lo primero prohibiera un posible apoyo partidario por ejemplo, que muchos años después se hará efectivo por parte de determinadas agrupaciones durante el gobierno de Néstor Kirchner y luego de Cristina Fernández. Esto será intensamente objetado por distintos sectores de la sociedad como si los familiares debieran mantener indefectiblemente una postura crítica frente al estado, cualesquiera sean sus políticas. Se deja entrever aquí la subsistencia de la dicotomía entre la esfera privada y la pública o política, como si la primera fuera *per se* despolitizada. En el capítulo vecino se ahondará sobre esta oposición.

Igualmente, vale subrayar que estos colectivos de familiares y el movimiento de derechos humanos en su conjunto lejos están de ser siempre homogéneos en sus posturas y demandas:

todo movimiento social se caracteriza por una enorme *heterogeneidad* interna y por la diversidad de estrategias, tácticas, modalidades de acción y estilos organizativos de sus componentes. Un movimiento social nunca es sinónimo de una única institución o una organización. (...) Sin suponer que respondieran a una decisión estratégica y racional, las diferencias resultaban ser eficientes en términos de acción colectiva. El disenso y el conflicto interno no deben ser vistos como negativos (Jelin, 1995: 131, subrayado en el original).

La división de las propias Madres de Plaza de Mayo en 1986 y que todavía persiste en la actualidad –entre Madres de Plaza de Mayo, presidida por Hebe de Bonafini, y Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, presidida por Marta Ocampo de Vásquez– es un claro ejemplo. La divergencia frente a ciertas acciones gubernamentales de aquel entonces como las inhumaciones a los cuerpos NN (nomen nescio, “sin nombre”) para su identificación o las reparaciones económicas a los familiares de desaparecidos provocaron una escisión en el organismo de derechos humanos más relevante creado durante la dictadura. En el presente sus posturas frente a las políticas estatales en torno a esta temática también son encontradas.

En el momento de transición en general Madres era la asociación que se oponía más vehementemente a las disposiciones del estado, demandando sobre todo una mayor celeridad en la justicia y la formación de una Comisión Bicameral para resolver la cuestión de los desaparecidos, buscando desentrañar sus últimos

días y su paradero final. Es por ello que no participaron de la marcha multitudinaria con que se acompañó la entrega del informe de la CONADEP en septiembre de 1984, más allá de no haber dejado de prestar testimonio y haber colaborado con material probatorio de los crímenes (*ibídem*: 130-131). Asimismo, cuando se dictaron las condenas en el Juicio a las Juntas a fines de 1985, el descontento por los castigos impuestos se manifestó con ciertas integrantes formando parte de una marcha improvisada reclamando por las consideradas injustas sanciones el mismo día en que fueron pronunciadas.

Volviendo justamente a este histórico juicio, a la vez que escarmentó a las cúpulas de los gobiernos militares que habían regido el país por más de siete años, encarceló a los altos dirigentes de las organizaciones guerrilleras, sobre todo de Montoneros, con Mario Firmenich y Ricardo Obregón Cano a la cabeza. De esta forma, el proceso judicial acompañaba desde su lugar la lectura sobre el pasado reciente plasmada en el prólogo del *Nunca Más*, castigando tanto la violencia militar como la proveniente de la izquierda. Se desestimó la existencia de una guerra no tradicional, bastión de defensa de los represores, condenándose su accionar, pero sin dejar por ello de sancionar también el de la guerrilla.

Es así que los dos eventos que signaron por largo tiempo la memoria colectiva sobre la última dictadura cívico-militar argentina contribuyeron a la construcción de un consenso ciudadano a su alrededor. El protagonismo lo tenía una sociedad civil inocente que por una parte se desentendía de cualquier responsabilidad al haber estado presuntamente encerrada entre dos frentes de terror, pero que por la otra, ante el descubrimiento de las sombrías y recurrentes violaciones a los derechos humanos, se mostraba conmovida y espantada, buscando sanear en el presente, a través del recuerdo y la justicia, esos abusos del pasado. Y evitar así repetir la historia.

En relación con esto último, los crudos y detallados relatos de los sobrevivientes –tanto para la CONADEP como para la justicia, a fin de dar cuenta de lo acontecido–, despertaron una victimización de quienes habían sido secuestrados y torturados: no sólo por la lógica empatía humana que genera un testimonio de esas características, sino también porque se solía soslayar la mención a su accionar militante, en muchos casos acompañado de la elección de la lucha armada como medio para alcanzar la revolución. Se borraba así la identidad política de cada individuo, acarreado el desagenciamiento de aquellos que habían sufrido el terrorismo de estado en carne propia.

El informe de la CONADEP repuso este lineamiento al evitar detallar las distintas pertenencias políticas de los desaparecidos, sumando a la despoltización del conflicto y restando a su comprensión. Los movimientos de derechos humanos

escoltaron asimismo esta figuración victimizadora, incluso previamente al período democrático, persiguiendo una mejor recepción frente a las denuncias internacionales que debían realizar por no tener respuestas en Argentina. Se quería evadir la reproducción del prejuicio social reflejado en la frase “algo habrán hecho”. Las declaraciones en el Juicio a las Juntas siguieron esta lógica, “como una forma de poder testimoniar sin resultar incriminados por la realización de actos ilícitos” (Calveiro, 2007: 55).¹⁰⁷

La identidad política de cada desaparecido y superviviente se veía por ello esfumada. Incluso, sin quererlo, promoviéndose aquella idea de que había quienes merecían ese destino final y quienes no, cuando en verdad se estaba discutiendo sobre secuestros ilegales, tortura y asesinato por parte del estado, estado que detentaba la fuerza monopólica con la obligación, por el contrario, de cuidar a sus ciudadanos. Comprensiblemente esta estrategia debe contextualizarse histórico-políticamente, teniendo en cuenta que la salida de la dictadura más cruenta de la historia era todavía muy reciente, con una democracia incipiente y aún endeble. En este marco fue la figura de la víctima una de las primeras en construirse en la arena pública; y la juventud que portaban muchos al momento de ser detenidos contribuía en esa dirección, siendo en múltiples oportunidades descritos como chicos que todavía vivían con sus padres y cursaban en el colegio secundario. ¿Cómo podían estos *niños* constituirse en amenaza alguna para el régimen?¹⁰⁸

Dos de las producciones artísticas más paradigmáticas de la época igualmente ampararon esta visión consensuada sobre el período dictatorial: nos referimos a los filmes argentinos *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) y *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986). La primera, ganadora del premio Oscar y Globo de Oro a la mejor película de habla no inglesa, contó con una considerable difusión al momento de su estreno, incluido el apoyo del gobierno con el director de cine Manuel Antín al frente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

¹⁰⁷ Bien lo resumen las palabras de Graciela Daleo, ex detenida-desaparecida de la ESMA: “uno sabe que durante la dictadura los organismos de derechos humanos no podían plantear la militancia del compañero por dos razones: en muchos casos porque los familiares ni lo sabían, pero en otros porque estaba el tema del ‘desaparecido culpable’ y el ‘desaparecido inocente’. Nosotros tuvimos que ocultar nuestra condición de militantes revolucionarios políticos en los ámbitos internacionales, porque si habías sido torturado y secuestrado porque eras montonero, estaba bien, pero si eras un chico de la Juventud Peronista no. Cuando tanto los que nos fuimos al exilio como los que estaban acá tuvimos que declarar en el Juicio a los Comandantes, tampoco podíamos plantearlo porque íbamos presos” (Daleo, en Longoni, 2007: 26).

¹⁰⁸ Calveiro reproduce una cita de Eduardo Luis Duhalde, importante activista de derechos humanos, que persigue esta línea: “no se ocultaban, circulaban normalmente, mantenían sus naturales relaciones en el ámbito familiar, laboral o en los establecimientos educacionales a que concurrían. ¿Qué peligro podían significar para el Estado terrorista estos jovencitos, casi niños, que comenzaban a despertar a la vida?” (Duhalde, en Calveiro, 2008: 135). Inés González Bombal hablará de *hipervíctimas*: “la preocupación [de la opinión pública] giraba en torno a las posibles equivocaciones e injusticias irreparables cometidas en la represión. En ese sentido, la referencia a los niños, mujeres embarazadas, ancianos, es decir lo que podríamos denominar las ‘hipervíctimas’ era considerada por fuera de la admisible” (González Bombal, 1995: 206).

(INCAA). La segunda transformó por primera vez en imágenes audiovisuales los testimonios desgarradores sobre los centros clandestinos de detención que habían realizado los sobrevivientes en el Juicio a las Juntas, centrándose en una de las declaraciones judiciales con mayor impacto mediático:¹⁰⁹ la del joven Pablo Díaz, secuestrado un día después de la denominada *noche de los lápices* y su único superviviente.

La historia oficial relata la muy tranquila vida de Alicia, una profesora de Historia casada y con una hija, hasta que descubre, una vez finalizada la dictadura, que su hija adoptiva es una niña apropiada ilegalmente gracias a los vínculos empresariales cercanos de su marido con los militares. Desde un principio es retratada como una mujer dulce e inocente, que ignora completamente lo sucedido durante los años de facto hasta que sus sospechas brotan con el regreso de una amiga exiliada y con una marcha de las Abuelas de Plaza de Mayo. A través de las escenas se personifica en ella la imagen de una sociedad exculpada que recién posdictadura comienza a descubrir los horrores acontecidos, mostrándose predispuesta, una vez sabida la verdad, a reparar sus errores: al final de la película Alicia se separa de su marido al que se le suma ahora un carácter violento y propicia el reencuentro de su hija con su abuela materna.

Por su parte, *La noche de los lápices* remite a la historia de seis estudiantes secundarios secuestrados en la ciudad de La Plata el 16 de septiembre de 1976 y detenidos en un centro clandestino conocido como Pozo de Banfield, en la provincia de Buenos Aires. Todos se encuentran todavía desaparecidos, salvo Pablo Díaz, secuestrado un día después. El guión está basado en su testimonio durante el Juicio a las Juntas en mayo de 1985 (Raggio la calificará como una "hija dilecta del juicio" –Raggio, 2009: 58–) y en el libro de investigación homónimo de María Seoane y Héctor Ruíz Núñez.

A diferencia de *La historia oficial* este es el primer filme ficcional¹¹⁰ en Argentina que reconstruye un campo de concentración junto a escenas de tortura, estableciendo hacia adelante las bases audiovisuales de realidad y verosimilitud sobre esos espacios del horror. Y resultando emblemática del relato hegemónico sobre el pasado reciente al momento de su estreno: "encaja en la matriz de las

¹⁰⁹ La historiadora Sandra Raggio dedica un artículo a la indagación de esta película y cuando contextualiza su aparición en tanto producto comercial *efectivo*, hace foco, entre otras cuestiones, en su director: "en este intersticio, entre la denuncia y la industria, se ha movido cómodamente su director, Héctor Olivera, quien tiene trayectoria en este tipo de filmes testimoniales o históricos, que son realizados en un contexto 'caliente' en relación con la problemática que se aborda y que además han tenido una buena taquilla. Es el director de *La Patagonia rebelde*, *El caso María Soledad Morales*, entre otros" (Raggio, 2009: 57).

¹¹⁰ Esta adjetivación puede resultar polémica porque el filme se basa en hechos reales y en el testimonio de un sobreviviente. Se inicia además con la típica leyenda en estos casos: "esta película está basada en personales y hechos reales. Por razones argumentales se han introducido algunos cambios que no alteran el espíritu ni la veracidad de lo acontecido". Sin embargo, como se observó en el capítulo anterior, el ser una narrativa ficcional en discurso audiovisual no implica necesariamente que discorra sobre eventos imaginarios.

narrativas oficiales como el *Nunca Más* y las que surgieron de las formas jurídicas de la verdad, que buscaron producir un relato del pasado ahistórico. Es decir, cuyo objetivo no fue comprender históricamente lo sucedido sobre la base de hipótesis interpretativas abiertas a la confrontación, sino ofrecer una respuesta certera para garantizar su no repetición y a la vez legitimar el nuevo orden democrático liberal” (*ibídem*: 63).

Es así que este filme, de gran éxito de audiencia y que todavía sigue viéndose en las instituciones educativas como parte de la currícula sobre el pasado reciente argentino, reprodujo una mirada despolitizada de estos secuestros y desapariciones, respaldando la creencia de que estos adolescentes habían sido detenidos por su sola participación en la lucha estudiantil del año 1975 por el boleto secundario. Sin embargo, aportó sobre todo a la figura de la joven víctima inocente, obviando su identidad y militancia política, y describiéndolos como chicos inofensivos que nada tenían que ver con el clima de tensión y violencia que se vivía en ese entonces en el país.¹¹¹

Fue asimismo durante los primeros meses de transición que se produjo uno de los pocos debates públicos explícitamente enfocados en cómo representar lo acontecido,¹¹² poniéndose principalmente en discusión cuál debía ser el rol de los medios de comunicación. Fue la aparición de numerosos cuerpos NN en fosas comunes o tumbas anónimas de cementerios oficiales lo que despertó un fuerte interés mediático, con múltiples noticias diarias –tanto desde la gráfica como desde la televisión– sobre las exhumaciones realizadas a fin de identificar los distintos cadáveres. La crítica derivaba por la *puesta en escena* con que esos informes cotidianos se llevaban adelante, siendo en aquel entonces llamados “show del horror”:

la noción de ‘show del horror’ surge del debate que, ante las presentaciones mediáticas basadas en el hallazgo de ‘cadáveres NN’, mantuvieron determinados intelectuales, artistas, periodistas, políticos y miembros de los organismos de derechos humanos a principios de 1984. Este debate acerca de los modos convenientes y apropiados para representar la experiencia límite y la desaparición tuvo como escenario algunas revistas de análisis

¹¹¹ Vezzetti coincide con la descripción de la película como parte de la narrativa oficial sobre este acontecimiento en particular, afirmando que, más allá de no existir atenuantes frente a los crímenes de los militares, es necesario reconocer la historia de militancia de cada uno de estos desaparecidos: “las dirigentes de la Unión de Estudiantes Secundarios (UES) más conocidas, María Clara Ciochini y María Claudia Falcone, secuestradas y asesinadas, estaban armadas; en el departamento en que fueron capturadas había armas y explosivos, de acuerdo con el testimonio de Jorge Falcone: ‘no fuimos perejiles, como dice la película de Héctor Olivera; en el departamento donde cayó mi hermana guardábamos el arsenal de la UES de La Plata’. Con él coincide Emilce Moler, otra de las sobrevivientes: ‘no creo que a mí me detuvieran por el boleto secundario, en esas marchas yo estaba en la última fila’” (Vezzetti, 2009a: 111).

¹¹² En un artículo en que analiza específicamente los soportes audiovisuales de la memoria, Claudia Feld sostiene: “a pesar de la profusión de producciones televisivas que recurren a lenguajes y formatos espectaculares, no se han desarrollado en la Argentina polémicas de importancia acerca de los dilemas éticos, estéticos y políticos que estos lenguajes introducen en la representación de una experiencia límite” (Feld, 2010: 10).

político (como *El Periodista* y *El Porteño*), otras de humor crítico (como *Humor* y *Satiricón*) y otras de crítica cultural (como *Punto de Vista*), además de editoriales de diarios de circulación nacional (Feld, 2009: 82).

La publicación indiscriminada de fotos de fosas comunes, de restos de cuerpos NN, de policías o especialistas haciendo las exhumaciones en vivo y en directo, guardando los restos óseos en bolsas de plástico para luego hacer los estudios correspondientes, todo ello provocó objeciones de diversos actores involucrados. Sobre todo de aquellos que estaban reclamando verdad y justicia por los crímenes cometidos, ya que consideraban que esta exposición no era más que una mediatización burda de lo ocurrido y repudiaban su carácter macabro y sensacionalista (*ibídem*: 82-83).

En ese sentido, a diferencia de las numerosas imágenes y videos sobre la matanza nazi tomados al momento de la liberación de los campos, aquellas de las fosas no se transformaron en icónicas de la desaparición. Vale igual remarcar, tal como lo hace Feld en su texto, que las imágenes no pertenecían a los centros clandestinos mismos, habiendo entonces un desplazamiento tanto temporal como espacial (¿qué había pasado entre el asesinato y el entierro?) que además se reforzaba con el uso de la figura del "cadáver NN" y no de quien fuera un secuestrado ilegal, luego fusilado y enterrado clandestinamente. Se continuaba, pero de otra manera, con la desaparición; esta vez de la identidad.

Calveiro repone brevemente en el último apartado de su libro *Poder y desaparición* ("Sobrevivencia, trivialización y memoria") el modo en que se abordó esta temática en la posdictadura, acordando con las objeciones a ciertos tratamientos llevados a cabo por medios masivos de comunicación. Al darse a conocer la información sobre los campos de concentración y sobre las aberraciones allí acontecidas, esta autora hablará de un aluvión que cayó sobre la sociedad para aplastarla, con relatos e imágenes brutales inundando las calles, con un alto impacto mediático, pero pervertido por ser exhibido "a vuelta de página de las modelos más cotizadas del año" (Calveiro, 2008: 162). No parecía importar cómo se saciaba la avidez de información del público, mientras ésta se saciara y lograra aumentar la audiencia y por ende las ganancias.

La crítica sobre la mercantilización y la transformación de información tan delicada en un producto de consumo listo para ser usado y luego desechado –al igual que cualquier otra mercancía– es patente: "la información, virtualmente arrojada sobre la población de manera tan abundante como persistente, cumplió su ciclo; en pocos meses saturó al 'público', como cualquier producto cuya publicidad se lanza con insistencia. La gente se aburrió de oír algo tan desagradable como

inquietante. La repetición de lo aterrador lo convirtió en banal. (...) El olvido adopta muchas formas; la trivialización es sólo una de ellas" (*ibídem*: 163).

Hay algo aquí que resuena a las reprobaciones vinculadas con la banalización del genocidio perpetrado por los nazis y que remite a las dificultades de representación y comprensión de esta clase de eventos. La utilización de imágenes tan cruentas al modo de una mercancía a ser vendida con el fin de obtener réditos económicos no suponía una manera *digna* o moralmente responsable de dar cuenta de lo sucedido, como tampoco lo era aparentemente combinar las cámaras de gas con lo cómico al estilo *La vida es bella* de Roberto Benigni. La pregunta sobre cómo representar y transmitir tanta muerte y dolor se despertó rápidamente en Argentina, para luego, sin embargo, opacarse un poco y dar paso además a un período teñido por la impunidad y el silencio.

II.c. Los años de impunidad: Leyes de Obediencia Debida, Punto Final e indultos

Luego de estos primeros años de transición democrática y de un juicio condenatorio histórico, en diciembre de 1986 se sancionó la Ley de Punto Final (N° 23492/86) y en junio de 1987 la de Obediencia Debida (N° 23521/87). Las dos normativas tenían como finalidad frenar la posibilidad de continuar enjuiciando a los responsables de los crímenes dictatoriales, ya sea por la fijación de una fecha tope para accionar penalmente contra la represión ilegal como por la impunidad hacia los miembros de menor rango de las Fuerzas Armadas por considerar que habían actuado bajo el mandato militar de obediencia obligatoria ante órdenes superiores. Estas leyes indudablemente fueron percibidas por los organismos de derechos humanos como un significativo y doloroso retroceso en su lucha y en el proceso de justicia retroactiva, abriendo un camino de impunidad para quienes habían cometido delitos de lesa humanidad.

Comprensiblemente estas aprobaciones no se produjeron *ex nihilo*. El Poder Ejecutivo consideraba que tras las sentencias a los comandantes en el Juicio a las Juntas, las Fuerzas Armadas no soportarían otro duro revés. Y tampoco lo haría la incipiente democracia, conociendo el historial argentino de persistente recurrencia a estados de facto frente a las crisis institucionales. Los militares, luego de un período de reclusión por su pésima imagen tras la derrota en la Guerra de Malvinas en junio de 1982 y el fracaso político del tan mentado Proceso de Reorganización Nacional, resurgieron públicamente para empezar a ejercer presiones sobre el gobierno de Alfonsín.

Aquí un ejemplo palpable: la Ley de Punto Final estipulaba un límite de sesenta días para iniciar procesamientos contra militares por violaciones a los

derechos humanos, buscando justamente un *punto final* a los enjuiciamientos y a un pasado traumático. Sin embargo, alrededor de cuatrocientas causas, muchas más de las previstas, fueron abiertas en tiempo récord. Esto provocó en la Semana Santa de abril de 1987 el primer levantamiento *carapintada*, coordinado por un grupo de militares liderado por el entonces Teniente Coronel del Ejército Aldo Rico y con la motivación principal de poner término a los juicios contra los represores. Esto precipitó la sanción de la Ley de Obediencia Debida pocos meses después, cuyo objetivo era resguardar a los oficiales y suboficiales de rango menor de ser acusados penalmente por sus actos.¹¹³

Múltiples reclamos y movilizaciones se materializaron, con una amarga sensación de derrota por parte de los organismos de derechos humanos. Pero ya no había vuelta atrás. Incluso la decepción fue en aumento con los sucesivos indultos dictados al comienzo de la presidencia de Carlos Saúl Menem, primero en julio de 1989 (para todos los oficiales participantes de los levantamientos militares –al de abril de 1987 se habían sumado otros en diciembre del mismo año y en enero del siguiente– y para dieciocho oficiales superiores acusados contra violaciones a los derechos humanos) y luego en diciembre de 1990 (para todos los oficiales de las Juntas Militares condenados).

La década del noventa se iniciaba alineada con las llamadas *leyes de impunidad o del perdón*, acompañando la expresa voluntad presidencial de “dejar de mirar hacia el pasado en pos de la reconciliación” (Menem, en Cucchi, 2006: 74). Refresquemos sino el caso concreto de la ESMA, con la propuesta de Menem en 1998 de reciclar este predio de diecisiete hectáreas para crear un espacio verde y erigir un monumento a la unidad nacional, trasladando las instalaciones de instrucción a la Base Naval Puerto Argentino y demoliendo las ya existentes. El repudio de los diversos organismos no se hizo esperar y finalmente, en el 2001, la Corte Suprema de Justicia declaró la inconstitucionalidad del decreto menemista.¹¹⁴

La consecuencia de todas estas políticas de estado fue que las luchas de familiares y colectivos de no afectados tuvieron una progresiva pérdida de visibilidad en el espacio público, ganando terreno el silencio y el olvido sobre la última dictadura.¹¹⁵ En este sentido la historiadora Laura Cucchi afirmará que durante este período la problemática se vio retraída a la esfera privada,

¹¹³ Jelin sostiene que poco después del fin de la dictadura el problema del gobierno por esclarecer las violaciones a los derechos humanos se fue transformando más bien en la *cuestión militar*: “esto no es obviamente sólo un cambio de palabras, sino que expresa una inversión de las prioridades iniciales del gobierno: de la necesidad de resolver un problema ético con la sociedad civil a la necesidad de mantener una relación armónica con el actor militar” (Jelin, 1995: 126).

¹¹⁴ Información disponible en http://www.memoriaabierta.org.ar/camino_al_museo3.php. Fecha de consulta: 16/06/2014.

¹¹⁵ Una de las estrategias para paliar esto fue el regreso a los tribunales internacionales, con cortes como la francesa, española e italiana denunciando la desaparición de ciudadanos de esos países en la Argentina entre 1976 y 1983.

sancionándose las primeras leyes de compensación monetaria para los ex detenidos-desaparecidos en el año 1991 y para los familiares de los desaparecidos en el año 1994 (*ibídem*: 74).

Fue recién a mediados de década que, entre otras cosas por la propia impunidad jurídica, se produjeron una serie de acontecimientos que cambiaron este momento de retirada del terrorismo de estado de la memoria colectiva. Uno de éstos fueron las declaraciones –supuestamente en carácter de confesiones– de algunos militares en medios televisivos entre los meses de marzo y abril de 1995. La más notoria y con mayor repercusión fue la del Oficial de Marina Adolfo Scilingo, dando detalles sobre los vuelos de la muerte, mediando en su caso particular además un testimonio previo al periodista Horacio Verbitsky publicado en su libro *El Vuelo*. Estas expresiones originaron alto impacto en la sociedad, debido a que por primera vez se escuchaba en voz de los perpetradores parte de lo acontecido criminalmente durante el régimen, rompiendo de forma parcial el pacto de silencio de los militares.¹¹⁶ Estos represores fueron calificados por la opinión pública como arrepentidos o quebrados, edificando la idea de un arrepentimiento militar que en verdad, si se escucha con detenimiento aquello que exteriorizan, no fue tal.¹¹⁷

Algo similar sucedió el 25 de abril de ese mismo año con la lectura del entonces Jefe del Ejército Teniente General Martín Balza, en el programa periodístico de Bernardo Neustadt *Tiempo Nuevo*, de un discurso interpretado positivamente como una autocrítica. Más allá de hablar de “responsabilidad institucional”, al leerse atentamente el mensaje puede observarse que se reproduce con otras palabras el relato justificatorio militar: por ejemplo, Balza no hablará de excesos, pero aclarará que algunos pocos usaron las armas para su provecho personal; o reconocerá la ilegalidad de los métodos empleados (dicho sea de paso, eufemismo para torturas), pero señalando que solamente se utilizaron en algunos casos, no en tanto plan sistemático (Feld, 2001: 44).

Frente a esta idea de revisión de su propia historia en clave autocrítica por parte del Ejército, desde los medios televisivos se comenzó a exigir la misma actitud en el *bando de enfrente* (“Scilingos del otro lado”, dirá el periodista Mariano Grondona –*ibídem*: 45–). El propósito último, siguiendo la política gubernamental, era alcanzar una reconciliación y por ende clausura del pasado: “la presentación televisiva de ex represores generó un nuevo momento de la memoria colectiva,

¹¹⁶ Debe reiterarse que los represores argentinos, al igual que en otros lugares en donde se perpetró una violencia sistemática por parte del estado, se propusieron no dejar rastros de su accionar ilícito, por lo que procedían a través de múltiples documentos oficiales internos, calificados como secretos. Una vez que su caída se supo inevitable sellaron un pacto de silencio que la mayoría ha cumplido hasta el día de hoy. Es por ello que el testimonio de los sobrevivientes se volvió un factor esencial, especialmente durante los primeros años de democracia, para conocer qué es lo había sucedido dentro de los centros clandestinos de detención e intentar descifrar el paradero de los desaparecidos.

¹¹⁷ Para un análisis crítico que evidencia la construcción de este supuesto arrepentimiento, *cfr.* Feld, 2001.

introdujo un nuevo relato, y dotó de nuevas claves y nuevos sentidos a las memorias de la represión, que aparecieron, mediante el lenguaje televisivo, vacilando entre lo inesperado y lo ya sabido, entre lo horroroso y lo tranquilizador" (*ibídem*: 47-48).

Otra de las transformaciones centrales de este período fue la variación en la visión hegemónica sobre los desaparecidos en tanto víctimas de la represión. Ya había pasado el primer tiempo de las denuncias y los juicios, lapso en que las declaraciones testimoniales de los sobrevivientes se concentraron en relatar lo sufrido en los centros de detención, no sólo para hacer justicia, sino también para que la sociedad entera se anoticiara de los abusos. Gracias asimismo a la imposibilidad de ser juzgados por su lucha armada y clandestina, la velada militancia política pudo salir a la luz y empezó a formar parte de un debate en plena resurgencia. Esto facultó un giro en la memoria sobre los propios desaparecidos, pasando de ser víctimas inocentes de violaciones a los derechos humanos por parte de los militares a militantes con ideales, quienes precisamente por sus posturas políticas y consecuente lucha habían padecido esas violaciones.

Ahora no era más necesario ocultar la violencia guerrillera o testimoniar con un horizonte probatorio en términos jurídicos o de verdad histórica. La identidad de los muertos fue así recuperada y desde ciertos sectores del movimiento de derechos humanos (sobre todo desde la línea de Hebe de Bonafini en Madres) las causas pasadas fueron homologadas a las actuales, construyendo una narrativa de continuidad histórica de lucha: "los desocupados de hoy son los desaparecidos de ayer, la pobreza y el hambre, consecuencia de las políticas económicas neoliberales de hoy, son *genocidas*" (Rabotnikof, 2007: 275). Es necesario prestarle especial atención a este amalgamamiento porque en el apartado siguiente veremos cómo la agrupación H.I.J.O.S., creada a mediados de la década del noventa, seguirá una dirección similar, enlazando sus querellas en tanto familiares con problemáticas sociales de su presente.

Sin embargo, en parte por este ensalzamiento de las consignas pasadas, extrañamente la despolitización se filtraría de nuevo en el debate. Así lo expresa Longoni, justamente en su exploración sobre la dicotomía del sobreviviente traidor como contraparte del héroe desaparecido: "desde mediados de los años 90, ganó mayor fuerza entre los activistas de derechos humanos la figura del desaparecido como militante, muchas veces reivindicado como héroe de manera acrítica y mitificada" (Longoni, 2007: 27). De esta manera, casi sin escalas, los desaparecidos pasaron de víctimas a héroes, persistiendo indemnes al análisis crítico, ya no por su inocencia, sino por su coraje y grandeza revolucionaria.

Ciertamente hubo excepciones a esta mirada de figuras naturalizadas, estáticas y sacralizadas,¹¹⁸ que otra vez obturaban y descomplejizaban la discusión, sustrayendo la clave política del foco:

el actor político, por desempeñarse en una esfera pública, debe someter sus actos al análisis y la crítica –también políticas– de sus contemporáneos. La memoria, si refiere a una experiencia de ese orden, debería recoger lo vivido desde coordenadas de sentido políticas. Sin embargo, la eliminación de los protagonistas y las formas atroces de su exterminio han llevado a una memoria de reivindicación casi moral y, como suele ocurrir con los muertos, a formas de idealización y exaltación, más cercanas a la indignación moral que al análisis de lo actuado. Ciertamente, los muertos son cómodos para los vivos: su ausencia permite “acomodarlos” a cualquier discurso sin capacidad de réplica pero todo ello genera una suerte de “deslizamiento” de la imagen del militante político a la del héroe revolucionario, en donde el valor moral termina “justificando” lo actuado, que se coloca fuera del análisis (Calveiro, 2007: 57-58).

Esta renovada perspectiva sobre la heroicidad militante generó a su vez que la mirada de reojo hacia los sobrevivientes (aquella vinculada con el porqué de su supervivencia) volviera a salir a la superficie, dado que parecía que los desaparecidos eran los mejores, los verdaderos guerrilleros, quienes habían defendido su lucha hasta el final, prefiriendo la muerte a caer en manos del enemigo; mientras que sobre el resto caía un halo de sospecha y desconfianza, como si el estar vivos fuera un claro indicio de traición a los ideales revolucionarios. En este punto es posible trazar una analogía con las consecuencias del nazismo, en parte por la mirada de recelo sobre el sobreviviente, como por la heroica sobre los asesinados en las cámaras de gas. Levi es un fiel exponente de esta idea al hablar de hundidos y salvados en su libro homónimo:

los “salvados” de Auschwitz no eran los mejores, los predestinados al bien, los portadores de un mensaje; cuanto yo había visto y vivido me demostraba precisamente lo contrario. Preferentemente sobrevivían los peores, los egoístas, los violentos, los insensibles, los colaboradores de “la zona gris”, los espías. No era una regla segura (no había, ni hay, en las cosas humanas reglas seguras), pero era una regla. Yo me sentía inocente, pero enrolado entre los salvados, y por lo mismo en busca permanente de una justificación, ante mí y ante los demás. Sobrevivían los peores, es decir, los más aptos; los mejores han muerto todos (Levi, 2002: 106-107).

Los análisis agudos de los centros clandestinos (y obviamente también de los campos de concentración nazis) reflejan que difícilmente pueda formalizarse una afirmación tan lineal y simplista. En principio nunca debe pasarse por alto la situación asimétrica entre los perpetradores y los perpetrados, conviviendo en una

¹¹⁸ Una de ellas fue el ya citado libro de Calveiro *Poder y desaparición*, publicado en 1998. Es sugerente igual apuntar que este trabajo pertenecía a su tesis doctoral, cuya segunda parte, *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, se publicó recién en 2006, entre otras cosas porque el estudio crítico sobre las organizaciones armadas era considerado demasiado polémico para la época: “el libro [*Política y/o violencia*], en realidad, surge junto con *Poder y desaparición*, o sea, este es un texto que era un mismo texto. Era parte de un solo libro que por razones técnicas, editoriales, y *decisiones de otro orden*, no salió junto y quedó como un libro que se publicó después y aparte” (entrevista a Calveiro, 2013, subrayado propio).

relación de poder totalmente desigual. Dentro de esos espacios la frontera entre la vida y la muerte era además arbitraria y podía depender de múltiples factores, desde la utilidad para el trabajo esclavo hasta ser mostrado como *trofeo* ante otros detenidos para desmoralizarlos durante la tortura: "nadie puede permanecer en él [campo de concentración] 'puro' o intocado; de ahí la falsedad de muchas versiones heroicas" (Calveiro, 2008: 128).

En términos representacionales, documentales, autobiografías y novelas desplazaron antiguas victimizaciones hacia una explicitación de la identidad política de los desaparecidos y/o sobrevivientes como arista clave para entender lo sucedido durante los años setenta y profundizar así los debates. En esa línea pueden mencionarse como pioneros precisamente dos documentales estrenados a mediados de la década del noventa, pero con directores de dos generaciones distintas: *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994) y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996).

La primera tiene de protagonista a Ana Testa, militante montonera sobreviviente de la ESMA, quien relata su historia a partir de un recorrido por distintos lugares centrales para su vida, como por ejemplo su escuela, la casa habitada durante la clandestinidad o esquinas de *citas* secretas de la organización. En ese camino rememora desde que conoce al militante montonero Juan Silva, su pareja y padre de su hija Paula, hasta su secuestro y posterior supervivencia. Las diferentes situaciones que debe atravesar se utilizan como disparador para –mezclándose con otros testimonios de militantes y dirigentes– evidenciar contrapuntos de disputas propias de su época y también actuales, desde la manera de crianza de los hijos en medio de la clandestinidad hasta la equiparación acrítica de la supervivencia con la traición.

Cazadores de utopías se transformó en un documental icónico sobre esta temática, desfilando durante más de dos horas de duración innumerables militantes, ex detenidos-desaparecidos y exiliados, quienes relatan sus vivencias y abren múltiples discusiones obturadas hasta el momento: la elección de la lucha armada o la violencia por sobre la política, el paso a la clandestinidad, el exilio, la pastilla de cianuro, la colaboración en la tortura, entre muchos otros. El filme va desde el derrocamiento de Perón hasta su presente, pasando por el Cordobazo, el asesinato del General Aramburu, la muerte de Perón y un sinfín de escaladas violentas hasta llegar al golpe de estado de 1976. Luego será el tiempo de la Contraofensiva, la derrota en Malvinas y finalmente las reflexiones sobre las experiencias atravesadas. Este documental se distinguió especialmente por darles

voz a los militantes de base, pudiendo cada entrevistado contar por primera vez su historia política, contraponiéndose a las narrativas hegemónicas de ese tiempo.¹¹⁹

Por último, será el surgimiento de la agrupación H.I.J.O.S. el acontecimiento más relevante que alteró este contexto memorial de mediados de década. Esta aparición no sólo estaba relacionada con una cuestión netamente generacional (estos *hijos* ya empezaban a ser de a poco adultos y a poder tomar la palabra por sí mismos),¹²⁰ sino también con esta sensación de impunidad que rodeaba los crímenes de la última dictadura cívico-militar, junto a las declaraciones de los represores que reavivaron el pasado límite reciente luego de un período signado por cierta calma y silencio en el ámbito público. Se dedicará el siguiente apartado a su creación y posterior desarrollo.

II.d. Y finalmente los H.I.J.O.S. crecieron

Tal como recién se mencionó, el hecho paradigmático que revolucionó el contexto memorial argentino en los años noventa fue el surgimiento de la agrupación H.I.J.O.S., formada –como su nombre bien lo indica– por los hijos de las víctimas del terrorismo de estado. Corresponde resaltar que no se trataba solamente de hijos de desaparecidos, sino también de asesinados, presos políticos y exiliados de la última dictadura, además de jóvenes que no habían sufrido la represión dentro de su círculo familiar, pero que compartían las ideas pregonadas por este colectivo. Siguiendo su propia presentación en su página electrónica oficial:

el 3 de noviembre de 1994, un grupo de ex alumnos de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de la Plata realizó un homenaje a los muertos y desaparecidos de esa Facultad. La jornada se llamó "Recuerdo, memoria y compromiso". Con infinita paciencia, lograron ubicar a los hijos y familiares de los compañeros homenajeados, que se encontraban regados por todo el país. A este primer encuentro le sucedieron los asados y las charlas, hasta que en semana santa de 1995 el Taller Julio Cortázar, organizó un campamento. Al principio sólo se buscaba estar juntos, conocerse y compartir experiencias. Pero surgió la necesidad de hacer algo, de hacer algo en función de la injusticia que supone que todos los asesinos y sus cómplices estén en libertad. Entonces, nació la idea de la agrupación y su nombre: "Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio".

El significado otorgado a la sigla que los identifica denota el momento coyuntural sobre la memoria y la justicia que estaba atravesando la Argentina,

¹¹⁹ El estreno fue a pocos días del vigésimo aniversario del golpe de estado y suscitó un agudo debate sobre la militancia política en los años setenta. En esta discusión dos espacios se destacaron: las entregas dominicales del diario *Página/12* de abril, con la participación de cineastas, ex militantes, periodistas, etc.; y las intervenciones en agosto en la revista *Punto de Vista* por parte de Carlos Altamirano y Raúl Beceyro (Oberti y Pittaluga, 2006: 119).

¹²⁰ En el capítulo siguiente se hará un análisis más teórico y problematizador sobre la cuestión de la segunda generación.

aparte de su propia búsqueda identitaria como hijos *huérfanos* por culpa de un estado asesino. Estos jóvenes se introducen en el debate a partir de las siguientes consignas: la exigencia de justicia, la necesidad de reconstruir su historia personal, rescatar el espíritu de lucha de sus padres y la búsqueda de los hermanos apropiados. Desde sus inicios entonces conjugan su carácter de familiares directamente afectados –con las implicancias particulares de ser la generación posterior, debiendo afrontar las consecuencias de la ausencia forzada de sus progenitores y en algunos casos del robo de sus hermanos–, con demandas de justicia y la reivindicación pública de las causas políticas de sus padres.

Tras ser fundada la agrupación fue en constante aumento al incorporarse cada vez más miembros, multiplicándose además las regionales a lo largo y ancho del país. Los primeros fueron H.I.J.O.S. La Plata, H.I.J.O.S. Córdoba, H.I.J.O.S. Rosario e H.I.J.O.S. Santa Fe, creándose luego H.I.J.O.S. Capital Federal. Incluso en la actualidad existen también grupos en el resto del mundo: España, Holanda, México, Francia, Uruguay y Suecia, siendo no azarosamente los países adonde en general se dirigieron los exiliados.

Fue la aparición de Scilingo en los medios de comunicación como participante activo de los vuelos de la muerte aquello que provocó una conmoción en este naciente colectivo, el cual salió a la prensa a dar a conocer su postura frente a estos dichos. Y simultáneamente a darse a conocer a una sociedad que estaba volviendo a preguntarse por cuestiones de su pasado. Empezó entonces a germinar un nuevo actor social esencial, vinculado y al mismo tiempo legitimado en la filiación, y con reclamos específicos ligados al campo de la memoria, la justicia y la identidad.

Ante la imposibilidad de llevar adelante juicios a raíz de las leyes e indultos referidos en el apartado anterior, la acción política pública identificatoria de H.I.J.O.S. fue el *escrache*, práctica callejera que involucraba pancartas y carteles en la puerta del domicilio o lugar de trabajo de algún militar o civil implicado, acompañada muchas veces con actividades artísticas y de debate. Esto permitía el involucramiento activo de los vecinos del barrio, quienes previamente eran avisados tanto de la manifestación como de sus razones. Con este accionar se procuraba aminorar la impunidad con que los represores vivían y caminaban libremente por las calles, poniendo nuevamente el foco de atención sobre quienes habían cometido crímenes de lesa humanidad.

El objetivo final era que al menos los alcance la condena social, que “su foto se transformara, así, en una especie de cárcel simbólica: la de la vergüenza pública” (Feld, 2010: 05). La consigna en ese momento era patente: “Si no hay justicia, hay escrache”. De este modo, ya se vislumbraba la innovación en las

estrategias de reclamo y lucha de este colectivo juvenil, el cual desde un principio ubicó el arte y sus diversos recursos expresivos como un medio preferencial para llevar adelante sus demandas. Este método fue imitado luego en Chile, también como forma de denuncia frente a la impunidad gozada por los genocidas, siendo rebautizado *funa*.

El colectivo H.I.J.O.S. asimismo tuvo un destacado papel en la reivindicación de la militancia de los desaparecidos, buscando desplazarlos del lugar pasivo de víctimas. En sintonía con otros organismos de derechos humanos y con los testimonios de los sobrevivientes que ahora discurrían en clave política, sostendrá la defensa de la lucha de sus padres "porque ellos querían cambiar la sociedad, querían que las cosas fueran diferentes y por eso se los llevaron. Luchaban para que pudiéramos tener un trabajo digno, para que todos podamos estudiar, para que te atiendan bien en los hospitales, luchaban por una vida mejor" (H.I.J.O.S., página oficial). El juicio de valor sobre los motivos por los cuales la generación anterior batallaba era evidente.

Claramente no sólo se observa un deseo de explicitar la militancia previamente velada, sino también un apoyo a las causas perseguidas, equiparándolas además con las suyas, en una época en donde lentamente comenzaban a evidenciarse las consecuencias de las políticas neoliberales que rigieron los noventa, con una desocupación creciente, una pobreza en aumento, casos de gatillo fácil cada vez más frecuentes o la falta de regulación estatal frente a las múltiples privatizaciones. En ese contexto sociopolítico y económico complejo estos jóvenes sacaban a relucir las luchas paternas como forma de intervención política en la esfera pública de su propio presente, dejando asentada su posición en los debates contemporáneos.

Ahora bien, dado que el eje que los había reunido era su carácter de descendientes de una generación desaparecida, habiéndolo sufrido la mayoría en primera persona, ellos mismos señalan que en un principio se trataba fundamentalmente de compartir esas experiencias y sentimientos comunes, acompañándose en la ausencia y el vacío. La búsqueda de identidad, de conocer su historia personal, era recurrente, con la necesidad de hablar de sus vivencias con aquellos que probablemente más podían entenderlos. Partiendo de esta situación se formó en 1995 la Comisión Identidad dentro de H.I.J.O.S., con la propuesta de tomarse testimonio entre sí y grabarlo como modo de romper con el silencio imperante –en algunos casos sólo de la sociedad, en otros también desde el entorno familiar– e intentar reconstruir sus identidades. Quedaba así además una

suerte de registro para el futuro, que pudiera servir para una nueva transmisión intergeneracional.

Esa búsqueda privada, sin embargo, derivaba indefectiblemente en develar la historia política de sus progenitores: "hoy se habla mucho de los desaparecidos, pero no de por qué los desaparecieron, qué cosas querían, qué cosas soñaban, por qué cosas luchaban. La militancia de la época sufrió una doble desaparición: la desaparición física de los compañeros y la desaparición política de sus proyectos de liberación" (*ibídem*). Esto se vincula claramente con lo expuesto en los párrafos previos. La reconstrucción de su historia personal era inherente a la de la historia nacional argentina, por lo que la tarea de la Comisión se expandió a tomar testimonio a militantes de los años setenta: "lo que queremos es hacer una recuperación crítica (y no idealizada) del pasado, para usarlo como herramienta de cambio en el presente. La historia no es letra muerta" (*ibídem*).

Es interesante porque aquí entra a jugar la cuestión de la heroicidad e idealización de quienes lucharon por la revolución y de un pasado que siempre aparenta haber sido mejor. Sin embargo, H.I.J.O.S. parecería querer correrse de esa simplicidad y descomponer críticamente el pretérito reciente con la previsión de que ese análisis es más para el presente y el futuro que para el propio pasado. Es decir, la indagación de los acontecimientos ocurridos tiempo atrás va acompañada de un relato que se construye para dar cuenta de ellos, y tal como se observó en el capítulo anterior, los compromisos epistemológicos, ético-políticos y estéticos no son los mismos si se habla de los desaparecidos como víctimas o como militantes; o si se le agrega a la palabra víctima el adjetivo inocente, o a la de militante el de heroico.

En términos representacionales también aparece en la escena pública esta novedosa figura del hijo de desaparecido como protagonista. Desde diversos medios, sean gráficos o audiovisuales, la segunda generación comienza a verse descubierta. Una de las obras precursoras en este sentido fue el libro *Ni el flaco perdón de dios. Hijos de desaparecidos*, del poeta Juan Gelman y su segunda esposa Mara La Madrid, publicado en 1997. Gelman había sufrido en primera persona en agosto de 1976, estando él ya exiliado, el secuestro de sus dos hijos, Nora Eva y Marcelo Ariel. La primera fue liberada pocos días después, pero su hijo desapareció junto a su esposa María Claudia Irureta Goyena, embarazada de siete meses al momento de su detención ilegal.

La búsqueda de este autor por su nieta nacida en cautiverio fue incansable, culminando en el año 2000 en Uruguay, adonde finalmente dio con su paradero. La historia cuenta que su madre había dado a luz allí tras ser trasladada al país vecino en

el marco de la Operación Cóndor, el cual reunía a las distintas dictaduras militares de Sudamérica en un plan de coordinación. El libro de Gelman y La Madrid tenía como objetivo principal darles la palabra directamente a los hijos de desaparecidos, dejando sus testimonios plasmados en papel cuando esta nueva voz generacional recién estaba empezando a alzarse.¹²¹ Entre otros, está dedicado a los integrantes del colectivo H.I.J.O.S., aunque vale aclarar que no solamente quienes pertenecían a este grupo testifican en sus páginas.

El cine asimismo escolta el surgimiento de este grupo generacional, siendo el filme *Buenos Aires Viceversa* (Alejandro Agresti, 1997) un ejemplo interesante, logrando una buena cantidad de audiencia y ganando diversos premios, entre ellos a la mejor película en el Festival de Cine de Mar del Plata. El filme se centra en la generación posterior a la que vivenció la dictadura y a los efectos de ese evento límite en su presente. Empero, no sólo se refiere a los hijos de desaparecidos, sino también a los hijos de los victimarios y a aquellos que estaban padeciendo las políticas económicas del neoliberalismo características de la época menemista. Distintos personajes, mayormente jóvenes, van contando sus historias mientras se cruzan a lo largo de los minutos, hasta coincidir todos en un mismo espacio en un final trágico.¹²²

En un texto en el que analiza la manera en que la televisión expuso los testimonios de la desaparición,¹²³ Feld subraya que tanto los organismos de derechos humanos y el Estado como los programas televisivos se enfocaron en este período en adoptar renovadas estrategias para transmitir el pasado límite reciente a la juventud. En el caso particular de este medio de comunicación audiovisual, ahora dirigido por el sector privado y comercial que se regía por la lógica del entretenimiento y del espectáculo, la preocupación sobre todo giraba en torno a aumentar la audiencia y por ende las ganancias. La figura del hijo de desaparecidos se utilizaba entonces como elemento simbólico identificador para los jóvenes no involucrados directamente con ese pasado traumático, a fin de poder seducirlos como espectadores potenciales.

Es cierto que esta situación por un lado les permitía a los hijos ganar visibilidad y difusión del tipo masiva, pero a la vez provocaba cierta

¹²¹ Es sugerente que el epígrafe que le da inicio sea "este libro quiere mostrar, no demostrar". Podría leerse como evidenciando que los testimonios que allí se encontrarán ya no tienen que probar (o demostrar) nada, sea en términos jurídicos o históricos. Se trata más bien de una literatura testimonial a lo *White*. Vale precisar que no todos los fragmentos del libro, más allá de ser la mayoría, están escritos por hijos, sino también por madres, abuelas, ex militantes, periodistas.

¹²² Para más detalle sobre este filme, *cf.* Amado, pp. 113-114 y Depetris Chauvin, 2006, pp. 106-108. Esta última señala en su artículo el nexo entre la aparición de una nueva generación y una renovada lectura del pasado traumático: "el film fue comentario obligado de críticos y cinéfilos no sólo por las novedosas características de su discurso fílmico, sino también porque amalgamaba una interpretación sobre el pasado reciente que estaba alcanzando marcada aceptación entre la generación de jóvenes que en ese momento bordeaban los veinte años" (Depetris Chauvin, 2006: 106).

¹²³ Nos referimos a "Aquellos ojos que contemplaron el límite": la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición".

homogeneización de su imagen en tanto la identidad de cada uno se construía siempre sobre su carácter de hijo de desaparecidos. No se tenían en cuenta otras características de su personalidad o siempre quedaban subsumidas a la más importante de ser hijo. Incluso tampoco se mostraban las diferencias existentes dentro del grupo heterogéneo de individuos que conformaban a los hijos, ya sea que pertenecieran al colectivo H.I.J.O.S. o no (Feld, 2009: 93-95). Indudablemente esto era producto asimismo de cierta paradoja que los rodeaba: su legitimidad provenía del ser hijos, eso los había agrupado, pero querían recuperar su historia personal y única, como la de sus padres.

Tal como señala Edurne Portela en su indagación sobre el libro *Los topes*, de Félix Bruzzone, la permanencia de H.I.J.O.S. en el espacio público desde su surgimiento a mediados de los noventa cortejó al mismo tiempo esta homogeneización de lo que significaba ser hijo de desaparecidos: "se ha aceptado la idea de que ser 'hijo/a' significa militar, ser activamente político/a y reivindicar el discurso de la 'generación perdida', es decir, la generación de sus padres" (Portela, 2010: 170). Por el contrario, al igual que ya se advirtió en relación con otros organismos de derechos humanos, no sólo había disputas internas en H.I.J.O.S.¹²⁴ (aquí nos centramos en indicar determinados lineamientos comunes que llevaron a su agrupamiento), sino que aparecieron públicamente otros hijos de desaparecidos no pertenecientes a este colectivo, algunos incluso expresando explícitamente su desacuerdo.¹²⁵

En muchos otros casos los hijos se dieron a conocer a través de producciones culturales de su autoría como las que se indagarán en esta tesis. De hecho, las dos performances testimoniales a ser examinadas en el capítulo seis, aquellas de Mariana Eva Pérez y de Félix Bruzzone, devolverán una mirada irónica sobre esta agrupación y sobre la multiplicación de colectivos relacionados con los lazos sanguíneos con los desaparecidos, poniendo en jaque su propia legitimidad basada en lo biológico. Avancemos entonces al apartado siguiente y último de este capítulo a fin de explorar el contexto histórico-político durante el cual tuvo lugar

¹²⁴ En su artículo en donde indaga la literatura testimonial de hijos de desaparecidos, Andrea Cobas Carral refiere a las disputas internas en este colectivo: "durante su momento fundacional y los primeros años, la agrupación no estuvo exenta de discusiones acerca de quiénes podían integrarla, cuáles eran los objetivos, la función social de Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.) y el tenor de las acciones a realizar" (Cobas Carral, 2013: 27).

¹²⁵ Yendo casi hasta la actualidad, en el año 2013 apareció un video en donde Juan Cabandié, hijo de desaparecidos y en ese momento candidato a diputado nacional por la Ciudad de Buenos Aires por el Frente para la Victoria, discutía con una agente de tránsito por la falta de una documentación de su automóvil. En el medio de ese intercambio de palabras él menciona que es hijo de desaparecidos. No nos adentremos aquí en los pormenores de la situación, simplemente tomarla como ejemplo de una polémica surgida entre los mismos hijos luego de este episodio puntual, conectada justamente con lo que implica ser un hijo de desaparecidos. Victoria Donda salió a decir que "no por ser hijos de desaparecidos tenemos una aureola en la cabeza. Ninguno de nosotros transpiramos agua bendita por ello"; Matías Reggiardo Tolosa escribió una carta de repudio en donde afirmó: "vos sos uno de los que se ha creído el maldito relato, ese relato mentiroso que dice que este gobierno representa la continuidad de los ideales de nuestros viejos".

una proliferación de representaciones artísticas provenientes de la segunda generación.

II.e. El siglo XXI: las políticas de la memoria en el centro de la escena

Ya en la década siguiente, en los primeros pasos del siglo XXI y especialmente con la llegada en mayo de 2003 de Néstor Kirchner a la presidencia,¹²⁶ las políticas de la memoria y de los derechos humanos centradas en la última dictadura cívico-militar se convirtieron en un punto nodal de la agenda tanto estatal como pública en general, con hitos muy significativos que han quedado en el recuerdo colectivo. Tras un período en donde el discurso gubernamental apuntaba hacia la reconciliación, el perdón y el olvido, intentando clausurar un pasado que sin embargo no dejaba de estar latente, se abrió una nueva etapa, no sólo desde lo memorial, sino también en el plano jurídico con sustanciales modificaciones en las normativas relacionadas con la temática.

En principio se extendieron los llamados *juicios por la verdad*, sin consecuencias penales, pero con intensas investigaciones destinadas a reconstruir qué había sucedido con los desaparecidos e identificar a los responsables de sus asesinatos. Ahora bien, en este marco legal el acontecimiento más relevante tuvo lugar en el año 2005 con la declaración de inconstitucionalidad por parte de la Corte Suprema de Justicia de la Nación Argentina de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, facultando la reactivación de los juicios por crímenes de lesa humanidad. En la misma sentencia se dictaminó la validez de la Ley 25.779, por la cual en el 2003 el Congreso de la Nación ya había aprobado su nulidad. A partir de ese momento, muchísimos casos se reabrieron y nuevos se produjeron, con condenas ejemplares de cumplimiento efectivo, incluso en cárceles comunes (el caso más paradigmático es del ahora fallecido Videla en el penal de Marcos Paz). Más adelante, en 2007, se proclamaron inconstitucionales también los indultos menemistas a los jefes militares condenados en el Juicio a las Juntas.

Otro suceso que selló un cambio en el rumbo estatal sobre la memoria dictatorial fue la declaración en el 2006 del 24 de marzo como un feriado nacional inamovible. El día en que se produjo el golpe de estado había sido previamente nombrado como Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia por el Congreso Nacional en el 2002, pero ahora se instituía en una jornada no laborable, habilitando que la gente pudiera elegir libremente ir a la marcha anual en la Plaza

¹²⁶ Ya en su discurso de asunción ante la Asamblea Legislativa Kirchner hizo alusión al pasado setentista, reivindicando las consignas de esa época, pero sin nombrarlas explícitamente: "formo parte de una generación diezmada, castigada con dolorosas ausencias; me sumé a las luchas políticas creyendo en valores y convicciones a las que no pienso dejar en la puerta de entrada de la Casa Rosada" (Kirchner, 2003).

de Mayo o a algún otro acto conmemorativo. O incluso motivando a las instituciones educativas a introducir la tan controvertida temática del pasado reciente en su currícula regular.

Pero probablemente el acontecimiento primordial, con un fuerte tenor simbólico y que ha signado intensamente la memoria colectiva en la Argentina de la última década, ocurrió un tiempo antes, el 24 de marzo de 2004, en el Colegio Militar durante el 28º aniversario del golpe, cuando Kirchner le exigió, con un histórico "proceda", al entonces jefe del Ejército Roberto Bendini que descolgara los cuadros de Videla y Bignone, ex presidentes de facto y directores de ese Colegio. Desde ese día esa imagen se ha reproducido millones de veces, formando parte de documentales, videos, libros, pinturas, estampillas, erigiéndose como un hito del giro en lo concerniente a las políticas de la memoria desde un gobierno que había asumido sus funciones hacía menos de un año.

En ese mismo acto, durante su discurso, con las Madres, las Abuelas y los H.I.J.O.S.¹²⁷ como espectadores de lujo –iniciando un vínculo fluido con muchos de los organismos de familiares que se extendería hasta la actualidad–, se produjeron otros dos gestos clave. Por un lado, el pedido de perdón, en tanto Presidente, por parte del Estado Nacional por la vergüenza de haber callado durante veinte años de democracia todas las atrocidades cometidas durante la última dictadura. Esto ciertamente generó mucha polémica, sobre todo porque parecía desconocer las relevantes acciones alfonsinistas durante el período transicional, especialmente las dos más emblemáticas de la CONADEP y el Juicio a las Juntas.

Intentaba con ello, asimismo, reconfigurar la relación del estado con los organismos de derechos humanos, recuperando sus históricas demandas y reconociendo sus fallas y debilidades como gobierno. Esto también fue muy criticado desde diversos sectores, subrayando que el discurso oficial kirchnerista había politizado y cooptado luchas que eran de la sociedad toda, manipulando el pasado reciente y parcializando la memoria. En esa misma línea se rechazará el apoyo a las políticas de este gobierno por parte de colectivos como Madres y Abuelas, dado que siempre se habían mostrado contrarias al poder de turno. Sin embargo, parece ser ingenuo pensar que por ser familiares debían mantenerse al margen de la discusión política, cuando es totalmente lo contrario: sus posiciones inevitablemente están regidas por su acuerdo o no con las políticas específicas que lleve adelante cada gobierno, no habiendo una regla que indique que siempre deben ser críticas.

¹²⁷ Durante ese acto dos representantes de esa generación fueron oradores: uno perteneciente a la agrupación H.I.J.O.S. (María Isabel Priogioni Greco) y otro apropiado por represores y que hacía pocos meses había recuperado su verdadera identidad. Fue de hecho la primera aparición pública del después diputado nacional Juan Cabandié.

Por otro lado, el primer mandatario retomó el proyecto ya existente de convertir la ESMA, el centro clandestino de detención por antonomasia, en el Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos, emprendiendo un largo proceso de recuperación de aquellos lugares en donde la perpetración se había acometido. Múltiples sitios en los cuales habían operado campos de concentración y que luego habían restablecido sus funciones originales – mayormente dependencias policiales o militares– fueron reapropiados y comenzaron a desempeñarse como museos o centros culturales de la memoria, desarrollándose allí diversas actividades, muchas de índole artístico o conectadas con necesidades sociales del espacio geográfico en cuestión.

Aparte del caso emblemático de la ex ESMA,¹²⁸ puede nombrarse el de El Olimpo, también en la Ciudad de Buenos Aires; el de La Perla, justamente en La Perla, Córdoba; o el de la Mansión Seré, en la localidad de Morón, Buenos Aires. La mayoría de estos lugares están enmarcados en la Red Federal de Sitios de Memoria (REFESIM), organismo estatal interjurisdiccional creado en 2007 que, bajo la coordinación del Archivo Nacional de la Memoria,¹²⁹ articula las políticas públicas de memoria que llevan a cabo tanto la Nación como las provincias y los municipios, en relación con los ex centros clandestinos de detención y otros espacios vinculados con el terrorismo de estado a lo largo y ancho del país.

Una de esas políticas, por ejemplo, es la progresiva señalización de estos lugares como sitios de memoria, identificándolos a partir de tres pilares de hormigón que exigen “Memoria, Verdad, Justicia” y una viga horizontal que los une conteniendo siempre el mismo grabado: “aquí funcionó el centro clandestino de detención conocido como X durante la dictadura militar que asaltó los poderes del Estado entre el 24 de marzo de 1976 y el 10 de diciembre de 1983”. Se pretende visibilizar la función que estos espacios tuvieron durante la represión ilegal, interpelando al transeúnte a *chocarse* con el pasado para promover la reflexión, no sólo sobre ese pretérito, sino también sobre su propio presente.

En esa misma dirección de intervención urbana que promociona un *cruce* de la sociedad en su cotidianeidad con el pasado reciente, el colectivo “Barrios por memoria y justicia” inició en el 30° aniversario del golpe la colocación de baldosas artísticas en los lugares adonde habían vivido, estudiado o trabajado –o incluso sido secuestrados– los desaparecidos, con una frase que así lo indique. Entre otras cosas, esto refleja que las políticas de la memoria no surgen solamente desde el

¹²⁸ Actualmente allí funcionan diferentes espacios conectados con la memoria y el arte, como el Centro Cultural de la Memoria “Haroldo Conti”; la Casa de la Militancia, manejada por H.I.J.O.S; o el Espacio Cultural Nuestros Hijos “ECuNHi”, de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, liderada por Hebe de Bonafini.

¹²⁹ Este organismo fue creado a fines de 2003, dependiendo de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación y teniendo justamente su sede en el recién aludido Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos.

estado o desde los organismos de derechos humanos, sino también desde movimientos o colectivos sociales abocados a esa temática, los cuales tuvieron un especial resurgimiento durante este período.

Asimismo, en noviembre de 2007 se inauguró en la costanera norte de la Ciudad de Buenos Aires el Parque de la Memoria. Emplazado sobre el Río de la Plata, con todo el simbolismo que ello significa, este espacio público cuenta con distintas arquitecturas: un monumento principal a las víctimas de la dictadura, diferentes obras de arte que lo atraviesan y una sala de exposiciones. El llamado Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado consiste en un recorrido en forma de rampa con cuatro estelas en las que figuran en piedra los nombres y edades de más de 8700 personas,¹³⁰ tomando el aspecto de una herida abierta que termina su trazado hacia el río, idea inspirada en la creación del Museo Judío de Berlín del arquitecto polaco Daniel Libeskind. La inscripción nominal en el memorial parece intentar continuar la búsqueda originada a mediados de la década pasada de reponer la individualidad de cada muerto, devolviéndoles su identidad y a su vez ofreciéndoles una suerte de tumba a sus familiares y amigos. Sin embargo, en parte eso colisiona con el uso de la palabra *víctimas* en el nombre del monumento, el cual, sin adentrarnos en ese extenso debate, fue muy discutido durante el proceso de armado de este parque público de la memoria.¹³¹

Todo esto suscitó un cambio que afectó directamente el paisaje urbano, dando lugar –haciéndonos eco de una noción utilizada por Cecilia Sosa que remite a la caracterización de estos eventos como traumáticos– al *turismo traumático* (Sosa, 2013a: 08). Incluso esta socióloga hablará de que la Argentina “vive un agitado proceso de institucionalización de sus espacios de memoria” (*ibídem*: 08), no sólo a partir de memoriales y museos, sino de modos no convencionales de intervención artística. Esta transformación del espacio público expresa una de las maneras en que el arte, a través de sus distintas manifestaciones, empezaba a erigirse como un medio cuasi preferencial desde el cual se disputaba representacionalmente el pasado reciente argentino.

¹³⁰ Igualmente, sobre el monumento hay 30.000 placas en vistas a ir agregando personas en cuanto la nómina se amplíe, siguiendo obviamente el número de desapariciones que ha quedado fijado en el imaginario colectivo a partir de los discursos y las denuncias de los organismos de derechos humanos, transformado ya en un lema para el pedido de justicia, verdad y memoria.

¹³¹ La propia leyenda que figura en el monumento deja plasmada esta ambigüedad: “la nómina de este monumento comprende a las víctimas del terrorismo de Estado, detenidos-desaparecidos y asesinados y a los que murieron combatiendo por los mismos ideales de justicia y equidad” (extraído de Vezzetti, 2009a: 214). Hebe de Bonafini será quien explicitará la postura más radical –compartida con otros organismos de derechos humanos– de rechazo a este homenaje en tanto víctimas y no militantes: “si fuera necesario usaremos pico, martillos y cortafierros para borrar los nombres grabados en ese monumento que, para nosotras, ofende a nuestros queridos revolucionarios” (carta pública de Bonafini, citada en *ibídem*: 280).

Es así que, en este nuevo marco de auge memorialista, las narrativas sobre este pretérito y sus posibles dispositivos se multiplicaron. Novelas, muestras fotográficas, documentales, filmes ficcionales, obras de teatro, se estrenaron o publicaron copiosamente a lo largo de estos años. Elegimos aquí un poco azarosamente algunos ejemplos: el documental (*H*) *Historias cotidianas* (2001), de Andrés Habegger; el documental *Encontrando a Víctor* (2004), de Natalia Bruschtein; el documental *Historia de aparecidos* (2005), de Pablo Torello; la muestra fotográfica *Ausencias* (2007, Barcelona), de Gustavo Germano; la obra de teatro *Mi vida después* (2009), de Lola Arias; el documental *Padres de la Plaza: 10 recorridos posibles* (2010), de Joaquín Daglio; el libro *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), de Patricio Pron; la novela *Noche de lobos* (2011), de Abel Posse; la película ficcional *Infancia clandestina* (2012), de Benjamín Ávila; la muestra *Filiación* (2013), de Lucila Quieto.

Las prácticas poético-testimoniales llevadas adelante por hijos de desaparecidos a ser analizadas en la presente tesis se encuadran dentro de este período. Recordémoslas: la muestra fotográfica *Arqueología de la ausencia* (1999-2001), de Lucila Quieto; el documental *Los rubios* (2003), de Albertina Carri; la novela *Los topos* (2008), de Félix Bruzzone; y el libro *Diario de una princesa montonera -110% Verdad-* (2012), de Mariana Eva Pérez. Será sobre los albores de este renovado contexto memorial que el documental de Carri despierte con mayor fervor la controversia sobre los modos no convencionales de representar este pasado cruento. La forma en que la directora –hija de los desaparecidos Roberto Carri y Ana María Caruso, comandantes ambos de la organización Montoneros–, tramó su propia historia provocó múltiples críticas que serán revisadas en detalle en el capítulo cinco de este escrito.

Por el lado del colectivo de H.I.J.O.S., bajo estas circunstancias muy diferentes a aquellas de impunidad cuando fue creado, toma otro rol en la esfera pública y deja de lado su política distintiva de escrache para vincularse con la reapertura de juicios y la participación activa en los centros culturales y sitios de memoria. En el antiguo pabellón Delta de la ex ESMA establecen desde 2011 la Casa de la Militancia,¹³² que como su nombre lo indica, continúa la línea de reivindicación de la militancia paterna, pero marcando ahora una diferencia: no sólo pretenden reivindicar la organización política de los años setenta, sino también la actual, sentando posición en el debate sobre el resurgimiento de la militancia de la juventud a partir de la llegada de kirchnerismo al gobierno. En este sentido esta

¹³² Un dato característico sobre este espacio es que allí se dicta la primera carrera de Periodismo Deportivo pública y gratuita en la Ciudad de Buenos Aires, dependiente de la Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata.

agrupación ha celebrado las políticas oficiales sobre la memoria y los derechos humanos, acompañando primero a Néstor Kirchner y luego a Cristina Fernández.

Ahora bien, al cumplirse ciertas demandas históricas (como el esperado encarcelamiento de los represores), los reclamos desde H.I.J.O.S. se amplían, exigiendo que se juzgue asimismo a los cómplices de los militares, sean civiles, grupos económicos o el poder eclesiástico. Acompañados de Abuelas de Plaza de Mayo en su perseverante lucha por recuperar a sus nietos, no abandonarán nunca la búsqueda de sus hermanos apropiados, participando de movimientos artísticos como Teatro o Música por la Identidad. La ciencia también realizará un gran aporte a esta difícil causa, con un Banco Nacional de Datos Genéticos creado ya desde 1987 que permite el cruce de muestras genéticas y la confirmación identitaria o no de múltiples sospechas de adolescentes o adultos sobre su origen.¹³³

Para concluir con este recorrido memorial que nos habilitará el análisis posterior, se hace indispensable dejar plasmados dos últimos puntos vinculados con este período todavía persistente en la actualidad. El primero es que, al igual que aconteció durante la transición democrática, se edificó un nuevo consenso social en la ciudadanía según el cual, tanto el juzgamiento a los militares en tribunales civiles por sus violaciones a los derechos humanos como las luchas de los familiares y otros colectivos por la memoria, la verdad y la justicia, se volvieron difícilmente discutibles; o al menos, hacerlo ya no era tan políticamente correcto. Por supuesto que siguen existiendo las voces que históricamente defendieron el accionar militar, pero suelen ser repudiadas más enfáticamente que antes.

Ahora bien, y aquí viene la segunda cuestión y más importante: esto lejos de cerrar el debate, por el contrario, lo mantuvo –y mantiene– abierto. Las disputas de sentido y de representación tal vez han avanzado hacia otros asuntos, pero no se han clausurado. Ciertamente esto no es definitivo ni asegura que el tema siga vigente *ad infinitum* en la esfera pública; se requiere, tal como bien advierte Vezzetti cuando explora el caso puntual del Parque de la Memoria, “de las acciones de sus destinatarios, de una relación de apropiación colectiva, plural y durable, que

¹³³ Mientras esta tesis estaba siendo escrita apareció el nieto de Estela de Carlotto, presidenta de Abuelas y probablemente la figura más representativa de la lucha incesante por recuperar a todos los nietos y devolverles su identidad sustraída violentamente al nacer. Para dar a conocer la noticia se llevó adelante una conferencia de prensa el día miércoles 06 de agosto de 2014 y Carlotto expresó: “él me buscó [Ignacio Urban se acercó a la sede de Abuelas y realizó la prueba de ADN en forma voluntaria]. Se cumplió aquello que decíamos las abuelas: ‘ellos nos van a buscar como nosotros los seguimos buscando’”. Es interesante rescatar esta frase en medio de nuestro análisis porque deja al descubierto en primer lugar algo tan básico como el crecimiento de aquellos niños robados que ahora tienen la capacidad propia de investigar sobre sus orígenes. Y en segundo lugar, explicita el éxito del cambio en la estrategia de la asociación Abuelas de Plaza de Mayo, que cuando se percató de lo primero redireccionó sus esfuerzos para lograr un acercamiento de los jóvenes hacia ellas. Parte de ese proceso fueron justamente Teatro y Música por la Identidad. La ya adultez de los hijos de desaparecidos que sí conocían su identidad y buscaban a sus hermanos apropiados también promovió este contacto, haciendo de una misma búsqueda una causa común.

enfrente la indiferencia y los humores cambiantes de la sociedad” (Vezzetti, 2009a: 239).

Cabe citar por último un ejemplo reciente que ocasionó gran revuelo y evidencia la manera en que perdura la ambigüedad de significado de este evento límite: el asado realizado en el Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos con motivo del brindis de fin de año de los empleados del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, presidido por Julio Alak, en diciembre de 2013. Desde diversos sectores de la oposición al gobierno y desde algunos organismos de derechos humanos, como la Asociación de ex Detenidos Desaparecidos (AEDD), criticaron fuertemente el lugar elegido, recordando que en la jerga de los marinos *los asaditos* consistían en la cremación de aquellos cuerpos que llegaban muertos o desfallecían durante la tortura. Se habló de mal gusto, de una falta de respeto, de ultraje a la memoria, de banalización del pasado, exigiendo inclusive la inmediata renuncia del ministro. Desde el oficialismo se defendió la elección señalando que en verdad no se trataba de un asado de festejo, sino de la presentación del Plan Estratégico 2013-2015 en materia de Derechos Humanos y que dada la extensión de la jornada, era necesario darles algo de almuerzo a los empleados asistentes.

Sin embargo, el debate de fondo ciertamente era otro: ¿para qué recuperar los centros clandestinos de detención? ¿Qué está permitido hacer y qué no en esos sitios de memoria, sitios tan cargados de muerte y horror? Uno no podría preguntarse si al transformarse ahora en espacios de memoria, ¿no se transmutan también en sitios de vida? ¿En sitios *con* vida? ¿En sitios adonde pueda *celebrarse* la vida? El gobierno se resguardó de los ataques suscribiendo justamente la necesidad de resignificar estos lugares e incluso la presidenta Cristina Fernández se entrometió en el debate a través de su cuenta oficial de *Twitter*: “es la vida que por fin alcanza un lugar donde reinaron la muerte, el dolor, la tragedia y también las miserias humanas”, para después agregar que “en la ex ESMA se han hecho y se seguirán haciendo asados, festivales, reuniones, Hebe cocinando, el Canal Encuentro, Paka Paka, etc.”, haciendo referencia a los múltiples espacios que allí funcionan y que fueron mencionados previamente en este capítulo.

No se pretende con esto sostener que una de las dos posiciones sea la correcta o adecuada (porque eso iría en contra de nuestra propia tesis), sino más bien que lo que hace que estos sitios de memoria tengan vida es justamente el debate que continúan suscitando:

el futuro de la ex ESMA aún no ha sido descubierto. La convivencia de rituales disímiles sugiere un camino distinto del de Auschwitz: una política del duelo que se descubra en su capacidad de experimentar, donde las ausencias ayuden a generar nuevos vínculos y donde el pasado pueda

convivir con un futuro por inventar. En ese tiempo por venir, tal vez un asado de dos mil personas, y acaso otros modos de celebración y festejo, puedan no ser tan escandalosos y se descubran como un nuevo modo de estar juntos en la pérdida. La mesa está servida. Es tiempo de alimentar nuevos huéspedes (Sosa, 2013).

La reflexión de Sosa nos da el pie perfecto para dar paso al siguiente capítulo, el cual se referirá ya más específicamente al vínculo nodal en el caso argentino entre la memoria y la filiación, pero problematizándolo con el objeto de pensar en nuevos actores sociales partícipes de estas disputas. En primer lugar, se recuperarán algunos debates sobre el plurívoco concepto de memoria, tan en boga en las últimas décadas, para luego sí adentrarnos en la temática específica de la segunda generación y su lugar primordial en la recuperación y por ende representación de la última dictadura cívico-militar argentina, tomando como ejes el concepto de Marianne Hirsch de posmemoria y la teoría de la performatividad de Judith Butler.

CAPÍTULO 4

MEMORIA Y FILIACIÓN: LA SEGUNDA GENERACIÓN Y SUS PERFORMANCES TESTIMONIALES

I. El giro memorialista: una vuelta hacia el pasado

Retomando ahora más en profundidad aquello iniciado brevemente en el apartado *II.c.* del capítulo introductorio, en la segunda mitad del siglo XX, y acompañando la crisis de la historiografía tradicional, la noción de memoria tuvo un fuerte auge como alternativa posible a las dificultades suscitadas en la aludida disciplina. Retrotraigámonos sino a la aseveración de Andreas Huyssen quien lo catalogó como uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos tiempos en las sociedades occidentales, en “un giro que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característica de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX” (Huyssen, 2007: 13).

Producto de la multiplicidad de abordajes posibles para analizar este concepto tan recurrente en las décadas postreras,¹³⁴ la pretensión aquí será encararlo desde la proliferación de acontecimientos límite que ciertamente intensificaron este fenómeno, reparando especialmente en la idea de memoria colectiva y en la manera en que ese pasado reciente continúa *acechando*¹³⁵ a las generaciones presentes. En esta dirección, la mayoría de los autores que transitan esta temática coinciden en apuntar a la Shoah como uno de los principales disparadores de la memoria como objeto de estudio, en tanto evento traumático adjetivado como paradigmático del siglo XX.¹³⁶

¹³⁴ Cabe citar en este punto a Marina Franco y Florencia Levín quienes hacen un breve racconto de las diversas posibilidades: “el término *memoria* denomina una amplia y variada gama de discursos y experiencias. Por un lado, puede aludir tanto a la capacidad de conservar o retener ideas previamente adquiridas como, contrariamente, a un proceso activo de construcción simbólica y elaboración de sentidos del pasado. Por otro lado, la memoria es una dimensión que atañe tanto a lo privado, es decir, a procesos y modalidades estrictamente individuales y subjetivos de vinculación con el pasado (y por ende con el presente y el futuro), como a la dimensión pública, colectiva e intersubjetiva” (Franco y Levín, 2007: 40, subrayado en el original).

¹³⁵ Este término recuerda la propuesta de Jacques Derrida sobre la *hauntology*, vocablo de difícil traducción que algunos expresan en español como *espectrología*, en tanto el verbo *to haunt* suele referirse al *aparecerse* o *acechar* de un fantasma o espectro. Este filósofo francés recurre a este concepto justamente a fin de problematizar el vínculo entre pasado, presente y futuro o entre la vida y la muerte. No nos adentraremos en su propuesta en esta investigación, pero será este lazo de los vivos con aquellos que ya no están uno de los temas de su famoso escrito *Espectros de Marx*.

¹³⁶ Enzo Traverso afirma que “la política de la memoria –conmemoraciones oficiales, museos, películas, etc.– tiende a hacer de la Shoah la metáfora del siglo XX como una era de guerras, totalitarismos, genocidios y crímenes contra la humanidad” (Traverso, 2007: 70). Katherine Hodgkin y Susannah Radstone, en la introducción de su compilación sobre políticas de la memoria, sostienen que “otra área particularmente asociada con el vocabulario de rememoración es aquella de los estudios del Holocausto. (...) Un grupo de conceptos cargados política y emocionalmente –testigo, testimonio, trauma, silencio, memoria, historia, negación– siguen recurriéndose en discusiones sobre el Holocausto, no tanto en relación con el evento histórico sino con su más allá memorial” (Hodgkin y Radstone, 2003: 06).

Siguiendo la indagación de Elizabeth Jelin en su libro *Los trabajos de la memoria*, esta socióloga advierte: “hay una tensión entre preguntarse sobre lo que la memoria es y proponer pensar en procesos de construcción de memorias, de memorias en plural, y de disputas sociales acerca de las memorias, su legitimidad social y su pretensión de «verdad»” (Jelin, 2002: 17, subrayado en el original). Precisamente esto último es lo que se ha intentado examinar en el capítulo anterior en relación con el pasado reciente argentino, teniendo en cuenta las distintas coyunturas sociopolíticas y los diferentes actores sociales partícipes. El enfoque, por lo tanto, no será desde lo puramente conceptual (en el sentido de buscar una definición unívoca para un término tan polisémico), sino abordarlo desde las disputas en la esfera pública entendiendo a la memoria como “*práctica social* que requiere de materiales, de instrumentos y de soportes” (Vezzetti, 2009: 32, subrayado en el original); o en tanto “representaciones colectivas del pasado tal como se forjan en el presente” (Traverso, 2007: 69).

En este punto se vuelve indispensable remitirse a uno de los pioneros en la indagación de la memoria como fenómeno colectivo: Maurice Halbwachs. Este sociólogo francés, muerto en el campo de concentración de Buchenwald en 1945,¹³⁷ sostenía que los recuerdos siempre se dan en un marco social común, a partir de la pertenencia a un determinado grupo; y que cuando uno deja de formar parte de ese colectivo (o ese colectivo simplemente deja de existir), esas remembranzas empiezan a desvanecerse gradualmente. La mayoría de las veces son los otros, sean padres, amigos o compañeros de trabajo, quienes nos traen los recuerdos al presente. Éstos son por ende siempre compartidos. Uno nunca recuerda solo. Aunque incluso físicamente lo esté: “no hace falta que haya otros hombres que se distinguen materialmente de nosotros, ya que llevamos siempre con nosotros y en nosotros una determinada cantidad de personas que no se confunden” (Halbwachs, 2004: 26).

Una de sus obras más reconocida, publicada en 1925 –la cita anterior pertenece a su libro póstumo *La memoria colectiva* de 1950–, precisamente se titulará *Los marcos sociales de la memoria*.¹³⁸ Esos marcos obviamente se ven modificados con el tiempo, por lo que las propias rememoraciones tampoco permanecen estáticas y van transmutando. Y no sólo a raíz de cambios en nuestros grupos de pertenencia, sino también porque “nuestros sentimientos y pensamientos más íntimos se originan en entornos y circunstancias sociales definidos” (*ibídem*: 36).

¹³⁷ Jorge Semprún, sobreviviente de ese campo nazi y anteriormente citado en esta tesis, relata en su libro *La escritura o la vida* la manera en que acompañó a Halbwachs en el último tramo de su vida hasta encontrar la muerte. *Cfr.* Semprún, 2004, pp. 54-57.

¹³⁸ Su título original es *Les cadres sociaux de la mémoire*.

De este modo, al estar los recuerdos siempre atravesados por el contexto social presente y por los diferentes conocimientos adquiridos con los años, aquello que se rememora no puede corresponderse de manera directa con lo que efectivamente se experimentó. Esta creencia ingenua es similar a la de la correspondencia entre la realidad y su representación, que ya ha sido suficientemente problematizada. La forma en que un individuo trae a su presente un evento específico del pasado se irá modificando a través del tiempo, al igual que la(s) memoria(s) colectiva(s) se van trastocando en la esfera pública según las coyunturas cambiantes. En palabras de Jelin, “toda memoria es una reconstrucción más que un recuerdo” (Jelin, 2002: 21). Ahora bien, es fundamental aclarar desde un principio que este enfoque en lo colectivo no implica la negación de lo individual:

si la memoria colectiva obtiene su fuerza y duración al apoyarse en un conjunto de hombres, son los individuos los que la recuerdan, como miembros del grupo. De este amasijo de recuerdos comunes, que se basan unos en otros, no todos tendrán la misma intensidad en cada uno de ellos. Cabe decir que cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que ocupa en ella, y que este mismo punto de vista cambia según el lugar que ocupo en ella y que este mismo lugar cambia según las relaciones que mantengo con otros entornos (Halbwachs, 2004: 50).

Ni tampoco supone que la memoria colectiva sea una entidad o cosa con una existencia *real* en el mundo, por fuera de aquellos que rememoran. La propia Jelin advierte que esta interpretación objetual es deudora de una lectura durkheimiana de Halbwachs (recuérdese que este autor francés fue fuertemente influenciado por esta pionera escuela sociológica de fines del siglo XIX), proyectándose en su propuesta de memoria colectiva la concepción todavía positivista de los hechos sociales como cosas que deben estudiarse desde una metodología propia de la ciencia sociológica.

Michael Pollak inicia su artículo “Memoria, olvido, silencio” analizando este concepto de memoria colectiva e indica que cuando el abordaje parte de Durkheim el énfasis está puesto en la estabilidad y la continuidad, con un Halbwachs enfocado en las funciones positivas de esta memoria común, como sirviendo de refuerzo a la cohesión social, no a través de la coerción, sino de la adhesión afectiva al grupo. Sin embargo, en la actualidad, a partir de una nueva perspectiva constructivista, ya no se piensa en los hechos sociales como cosas, sino más bien en el modo en que esos hechos se *hacen* cosas y por quiénes son dotados de durabilidad. El eje ahora está en los procesos y en los actores que participan del trabajo de constitución de esas memorias (Pollak, 2006: 17-18).

Jelin acompaña esta idea al afirmar que “lo colectivo de las memorias es el entretejido de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado

de flujo constante, con alguna organización social –algunas voces son más potentes que otras porque cuentan con mayor acceso a recursos y escenarios– y con alguna estructura, dada por códigos culturales compartidos” (Jelin, 2002: 22). Esta noción de potencialidad en las voces referida en la cita nos devuelve a su vez al texto de Pollak y a su concepción de *memorias subterráneas*, aquellas que en términos de Jelin tendrían menos acceso a los recursos y a los escenarios necesarios para hacerse escuchar.

Estas memorias subterráneas se oponen a la *memoria oficial*, la que proviene de los grupos mayoritarios y que por definición nunca puede encarnar la inclusión de todas las voces; es decir, las memorias subterráneas siempre tendrán el carácter de subversivas, integrando las minorías y buscando romper con lo hegemónico para emerger con fuerza en la esfera pública (Pollak, 2006: 18). Vale señalar, sin embargo, que esta distinción no pretende ponderar una(s) por sobre la(s) otra(s), sino más bien hacer notar la transformación permanente en la memoria colectiva a partir de las distintas memorias en disputa, con un continuo conflicto entre las diferentes formas de darle sentido y representar un pasado común.

Esta concepción la reafirma asimismo Traverso, nominando entre *memorias fuertes* y *memorias débiles*, y reparando en que su visibilidad y reconocimiento dependen, entre otras cosas, de la fuerza de sus portadores, siempre dinámica y cambiante según las circunstancias. Es así que lo que tiempo atrás podía ser una memoria subterránea –o en algunos casos incluso prohibida–, años más tarde puede ser parte de la oficial, o viceversa.¹³⁹ Emilio Crenzel, en su citado estudio del *Nunca Más*, propone el concepto de *régimen de memoria* (admitiéndose deudor de Foucault y sus regímenes de verdad) para dar cuenta de las memorias hegemónicas en la esfera pública, pero sin por ello alcanzar nunca la total uniformización del pasado:

los regímenes de memoria son el resultado de relaciones de poder y, a la vez, contribuyen a su reproducción. Sin embargo, si bien su configuración y expansión en la esfera pública son el producto de la relación entre fuerzas políticas, también obedecen a la integración de sentidos sobre el pasado producidos por actores que, al calor de sus luchas contra las ideas dominantes, logran elaborar e imponer sus propios marcos interpretativos (Crenzel, 2008: 24).

Retrotrayéndonos al capítulo anterior, en base al pasado reciente de Argentina encontramos varios ejemplos, tal como el de la militancia armada de los

¹³⁹ Traverso toma el ejemplo mismo de la Shoah, cuya memoria para este autor funciona actualmente como *religión civil* del mundo occidental, pero habiendo sido previamente una memoria *débil* (cfr. Traverso, 2007: 87-88). Es sugerente apuntar la relación privilegiada, aunque no necesaria y suficiente, que este historiador plantea entre una memoria fuerte y la escritura de la historia, en tanto cuanto más reconocida sea la primera, más susceptible es a ser explorada por los historiadores profesionales. Un análisis que se asemeja al dicho vulgar de que la historia la escriben siempre los vencedores.

desaparecidos, acallada ni bien terminó el período de facto y después reivindicada desde mediados de los noventa, cuando el contexto sociopolítico y judicial era totalmente otro. Estas luchas también podrían ejemplificarse con el lugar variable que fue ocupando dentro de la historia nacional la propia dictadura cívico-militar. A partir de la asunción de Néstor Kirchner como presidente, las políticas de olvido menemistas se transformaron en políticas de la memoria, haciendo de estas últimas una política de estado que terminó alcanzando con el tiempo cierto consenso social –nunca homogéneo, claro– sobre la importancia de conmemorar y reparar judicialmente los daños causados a las víctimas del terrorismo estatal. El golpe militar de 1976 se había transformado en un hito esencial de la memoria oficial. De esta manera, las asociaciones de familiares, que durante el estado de facto y la época transicional habían sido protagonistas para luego tener un espacio más marginal en la década del noventa, recuperaban ahora el centro de la escena, acompañando incluso –y ya vimos que fueron muy criticados por ello– actos de gobierno alusivos a este acontecimiento.

La memoria es entonces un terreno intensamente disputado que pone en entredicho la relación entre pasado y presente, y asimismo futuro. O mejor dicho, “no se trata de una memoria sino de múltiples memorias, de memorias en conflicto. (...) No se trata de hacer de la memoria un relato cómodo, que fije la historia en tanto discurso domesticado, sino de subrayar ese movimiento constante que impide que sea encasillada y silenciada” (Lorenzano, 2007: 12). Estas memorias se debaten la representación del pasado, haciendo que la significación de aquello que sucedió tiempo atrás –en nuestro estudio particular, un pretérito traumático no muy lejano, lo cual hace esa contienda todavía más enérgica– se dirima siempre en el presente.

En este sentido, la memoria es inevitablemente histórica y dinámica, siempre empapada del contexto sociopolítico que la rodea. Depende, dirá Vezzetti, de los diversos artefactos públicos, sean conmemoraciones, libros, filmes o monumentos, por nombrar algunos ejemplos: “depende de una producción multiforme y como tal requiere de actores, iniciativas y esfuerzo, tiempo y recursos” (Vezzetti, 2009: 32). Podría hablarse, por lo tanto, de sujetos o grupos que llevan adelante acciones en el espacio público en marcos institucionales determinados que dan como resultado diferentes *soportes* de la memoria. Las performances testimoniales de hijos de desaparecidos serán los soportes específicos a estudiar en esta tesis, insertándose a su vez, a partir de modos de tramar no convencionales, en el debate propio de la filosofía contemporánea de la historia sobre la representación del pasado límite.

Recuperando el análisis crítico de los estudios de memoria colectiva de Wulf Kansteiner, en el marco de su indagación sobre la memoria alemana pos Auschwitz, la memoria colectiva es igualmente pensada como un proceso dinámico, siendo definida como el resultado de la interacción entre tres tipos de factores históricos distintos: "las tradiciones intelectuales y culturales que enmarcan todas nuestras representaciones del pasado; los hacedores de memoria [*memory makers*] quienes adoptan y manipulan selectivamente estas tradiciones; y los consumidores de memoria [*memory consumers*] que usan, ignoran o transforman esos artefactos según sus propios intereses" (Kansteiner, 2006: 12).

Frente a esta perspectiva analítica desde los agentes actuantes (que más adelante se profundizará en base a la performatividad) es sugerente recuperar la noción de *trabajo* de memoria –a la que también recurre Vezzetti cuando repone ciertos atributos de la memoria colectiva–,¹⁴⁰ siendo deudora de Paul Ricoeur y desarrollada en su libro *La memoria, la historia, el olvido*. Para una mejor comprensión es necesario volver un instante al concepto de trauma planteado en nuestro primer capítulo ya que este filósofo francés, frente a su preocupación por los usos y sobre todo abusos de la memoria, repone algunas nociones de la teoría psicoanalítica vinculadas con la idea de trabajo y lo traumático. No nos adentraremos en detalle en toda la argumentación debido a que excede esta tesis, sino solamente al fragmento referido al famoso texto de Freud "Rememoración, repetición, per-elaboración", publicado en 1914.¹⁴¹

En este escrito el padre del psicoanálisis despliega cuáles son los problemas a los que se enfrenta un paciente en el camino por recordar eventos traumáticos. En lugar de recordarlos la persona pasa directamente al acto, reproduciendo el hecho olvidado en forma de acción y no de recuerdo; a esto se lo llama compulsión de repetición (*Verdrängungswiderstände*). En el proceso de la terapia clínica el paciente se resiste a evocar, por lo que, por un lado, el psicoanalista debe tener mucha paciencia ante las constantes repeticiones bajo el pretexto de la traslación (momento en el que se habilita a la persona a manifestar su fondo patógeno libremente); mientras que por el lado del paciente, éste debe intentar reconciliarse con su pasado reprimido y dejar de considerar su enfermedad como una parte provechosa de sí mismo.

A este largo proceso terapéutico se lo denominará elaboración o per-elaboración (*Durcharbeiten*). El término usado en inglés, *working through*, explicita

¹⁴⁰ Este psicólogo argentino se referirá a los "*trabajos de la memoria social* en el nuevo marco de la construcción democrática" (Vezzetti, 2009: 33, subrayado propio), para luego agregar: "el pasado era puesto en verdad en línea con el presente de un modo que construía cierta solidaridad entre el recuerdo y la acción. En ese sentido me interesa destacar la idea de un *trabajo* de la memoria, una *implantación*" (*ibidem*: 33, subrayado en el original).

¹⁴¹ Cabe marcar que en algunos puntos se repetirá lo expresado sobre el trauma en el apartado III del capítulo primero.

más claramente la idea de trabajo de rememoración (*Erinnerungsarbeit*):¹⁴² “subraya no sólo el carácter dinámico de todo el proceso, sino también la colaboración del paciente en este trabajo” (Ricoeur, 2008: 98). Esta noción supone que en parte tenemos responsabilidad por los trastornos sufridos, debido a que solemos mantenernos en el lamento y en la resistencia de reconocernos enfermos. El trabajo implicará entonces desplazarnos de esa *memoria-repetición*, que nos tiene atados al pasado, hacia lo que Ricoeur llamará *memoria-recuerdo*, a partir de cuando el paciente deja el lugar de objeto y se vuelve un sujeto con poder de acción crítica. De hecho este filósofo la definirá además como *memoria crítica*. Dominick LaCapra (quien recordemos indaga el Holocausto desde la concepción de lo traumático) subraya este trabajo de memoria en tanto es el que permite “distinguir el pasado del presente y reconocer que algo nos ocurrió entonces (a nosotros o a nuestra gente), algo que está relacionado con el aquí y ahora pero no es idéntico a él” (LaCapra, 2005: 86).

Una vez detalladas estas categorías psicoanalíticas concebidas individualmente, Ricoeur se pregunta por la transposición hacia la memoria colectiva. En primer lugar, encuentra en Freud una posible aceptación al notar que muchas de sus alusiones superan el escenario del psicoanálisis y que en general se relacionan con un otro, no sólo del entorno familiar, sino también psicosocial o el otro de la situación histórica (Ricoeur, 2008: 107). En segundo lugar, al hablar de *demasiada* memoria o, por el contrario, *no suficiente* –en vinculación con la forma en que las sociedades recuerdan (o no) determinados eventos históricos–, dirá que esto puede efectivamente analizarse bajo las nociones de resistencia, de compulsión repetitiva y de trabajo de rememoración. Se entrometerá luego con cuestiones de *exceso* de memoria, una de las mayores preocupaciones ricoeurianas, o de posterior reconciliación, en las que ya no seguiremos su argumentación.

Será entonces esta concepción de trabajo de rememoración aquella que acompañe el pensar la memoria como una práctica, en tanto la memoria es *ejercida* o se *hace memoria*. A este enfoque Ricoeur lo calificará, a diferencia del cognitivo, de pragmático: “acordarse no es sólo acoger, recibir una imagen del pasado; es también buscarla, ‘hacer’ algo” (*ibídem*: 81). En el caso específico de la última dictadura cívico-militar argentina la filiación con los desaparecidos ha tenido una vinculación carnal con ese *hacer* memoria, con las mencionadas organizaciones de derechos humanos, creadas tanto durante como posteriormente al estado de facto, haciendo del sufrimiento privado una lucha pública por justicia y memoria.

¹⁴² El término *working* proviene del verbo inglés *to work* que en español significa *trabajar*. Asimismo, el vocablo alemán *arbeit* se refiere al sustantivo *trabajo*.

Reparemos sobre esta relación íntima en Argentina poniendo especial atención en los hijos de desaparecidos, en aquella segunda generación que *ejerce* la memoria sobre el pasado de sus padres a través de soportes materiales que interactúan en la esfera pública, dialogan entre sí, se contradicen y juegan un rol fundamental en la disputa representacional del pasado límite reciente.

II. (Pos)memoria y filiación: luego de (las) Madres y (las) Abuelas, aparecieron (los) H.I.J.O.S./hijos

El elemento sanguíneo fue, y sigue siendo, fundamental en la rememoración del pasado reciente argentino y en la demanda de justicia frente a la violencia estatal extrema de la última dictadura cívico-militar. El lema "Memoria, verdad y justicia" se volvió la leyenda icónica de sus reclamos, alcanzando a declararse el 24 de marzo como Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia. Tras un primer momento de lucha de carácter privado, la misma se vuelve pública –estando biológicamente legitimada– a partir de la aparición en abril de 1977 de las Madres de Plaza de Mayo (aunque obviamente todavía no se llamaban así) irrumpiendo frente a la Casa de Gobierno con la primera de las más tarde históricas rondas de los jueves, interpelando al gobierno de facto por la aparición de sus hijos desaparecidos.

Empero, ya previamente los propios militares, mientras estaban ejerciendo el poder, hacían uso de numerosas referencias metafóricas a lo familiar, siendo la primordial aquella de la familia como *célula básica* de una sociedad entendida a su vez como una *gran familia* y con un *Padre-Estado* como autoridad con absoluto control. La defensa del patriarcado tradicional se hizo carne en el discurso oficial, vehementemente occidental y cristiano.¹⁴³ Se pretendía naturalizar los vínculos de parentesco, colocando en los padres la obligación de disciplinar a sus hijos y protegerlos de cualquier mal externo (el comunismo, la subversión), con el objeto de que no se *contaminara o enfermara* toda la célula (Jelin, 2007: 40-42). Por eso, más adelante, cuando comenzaron a surgir las denuncias de los familiares frente a las incesantes desapariciones, una de las típicas respuestas recibidas era que como progenitores responsables deberían haberse preocupado antes de cuidar a sus descendientes y no ahora que desconocían su paradero.

¹⁴³ En el libro en donde Ceferino Reato entrevista a Videla en la cárcel, evoca su pasado conservador y católico y la influencia que esto tuvo en su desempeño como militar: "Videla expresó como nadie en el Proceso al oficial superior que es un católico integrista, austero ('Un general está obligado a ser pobre', dice), y está convencido de la misión del Ejército de restaurar aquel relato de la 'nación católica' construido por la Iglesia luego de la crisis política y el golpe de 1930. En esa línea, invocó como fundamento de la legitimidad de su dictadura la voluntad de defender el 'ser nacional' y la 'civilización occidental y cristiana'" (Reato, 2012: 33).

De este simbolismo recurrente a lo familiar por parte de los militares transitamos hacia lazos de sangre de orden biológico que empiezan a agitar la arena pública, primero en términos de *habeas corpus* y reclamos individuales, para luego formar emblemáticos movimientos de derechos humanos, como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. En un período en el cual estaban proscritos los partidos políticos y los sindicatos, y prohibidas las movilizaciones en las calles, fueron estas voces las que sacaron poco a poco a la luz la represión ilegal con la desaparición forzada como método primario. La paradoja de este gobierno castrense era demasiado evidente: por un lado predicaban la defensa moral de la familia como pilar base de la nación, pero por el otro quebraban burdamente su función de protegerla, asesinando a sus miembros más jóvenes y robando la identidad de los futuros ciudadanos.

Durante y después de la Guerra de Malvinas –probablemente, junto a los desaparecidos, el otro hito que marcó este violento período, dejando huellas y reclamos todavía vigentes–, esta paradoja se vio replicada, pero de una manera distinta, al enviar los militares a conscriptos de no más de 19 ó 20 años a combatir en un conflicto bélico internacional, sin tener experiencia alguna. En la investigación realizada por la antropóloga Rosana Guber centrada en la figura del ex combatiente de Malvinas, se menciona la creación a fines de 1982 de la Comisión Nacional de Padres de Combatientes Desaparecidos en Malvinas, quienes interpelaban al estado para que les informara cuál había sido el destino de sus hijos, en este caso, los “desaparecidos en acción” (Guber, 2004: 51). Los lazos de filiación nuevamente eran cortados de forma prematura, con *chicos* que habían sido *arrancados* del seno familiar en pleno servicio militar obligatorio.¹⁴⁴

La analogía con las Madres de Plaza de Mayo –algunos medios incluso rebautizaron a estos padres como los Padres de Plaza de Mayo– se volvió ineludible. Su lucha se identificó con la causas de este organismo de derechos humanos, definiendo ambos a sus hijos como víctimas directas o indirectas del estado de facto y resistiéndose a su *muerte administrativa*, decretada por agentes del gobierno (*ibídem*: 51-54). Con la dictadura en decadencia y una sociedad que lentamente comenzaba a exigirle al estado que cumpliera con las obligaciones frente al regreso de sus jóvenes soldados, los civiles reproducían ahora a su manera la metáfora familiar usada comúnmente por los militares: “había un matrimonio roto en un hogar destruido, la nación. Los civiles, entonces, parecían dirigirse al estado como si se tratara de un padre irresponsable a quien deben

¹⁴⁴ Gran parte del libro, titulado *De 'chicos' a 'veteranos'. Memorias argentinas de la guerra de Malvinas*, problematiza precisamente esta denominación de chicos que todavía persiste sobre quienes fueron enviados a la guerra en una edad muy temprana.

recordársele sus deberes paternos. Dado que, desde esta lógica, las familias civiles habían ofrecido sus propios hijos a la 'familia' militar en las Islas" (*ibídem*: 50).

En otras palabras, el Padre más importante de todos incumplía otra vez sus obligaciones y se ponía él mismo, la Ley con mayúsculas, por fuera de la ley. Obviamente no se ignora que en este caso se trata de un estado de excepción, que ya nació fuera de la ley y disolvió el Congreso Nacional durante su gestión. Sin embargo, es sugerente notar que al mismo tiempo inició un camino de ruptura de pactos filiales que en los noventa se perpetuó por otras vías: "la confiscación de derechos de sus ciudadanos, desapariciones y asesinatos masivos y aún impunes cometidos en los años de terror, fueron seguidos por políticas de abandono social, desigualdad extrema, miseria y exclusión en los años del gobierno democrático de Menem" (Amado, 2009: 149).

De hecho, con el paso de los años, las asociaciones de Madres, Abuelas e H.I.J.O.S. han acompañado otras luchas ajenas a las suyas originarias, explicitando públicamente sus posturas y estableciendo alianzas con diversos colectivos de resistencia característicos de la década del noventa y principios de siglo.¹⁴⁵ Es así que los familiares de los desaparecidos se transformaron en un actor social clave, ya no sólo disputando el significado y representación del pasado límite reciente, sino también participando activamente de los conflictos coyunturales del país, como el gatillo fácil, la desocupación o la pobreza creciente.

Asimismo, de parte de los familiares de los militares también se creó sobre el final de la dictadura un colectivo, desactivado en 1991, llamado Familiares y Amigos de los Muertos por la Subversión (FAMUS), con la intención de ser el portavoz civil de un sector militar cada vez más desprestigiado y recordar a los por ellos llamados *caídos por la Patria* en manos de la guerrilla. Actualmente tiene como herederas a la Asociación de Familiares y Amigos de las Víctimas del Terrorismo en Argentina (AfaVita) y a la Asociación de Familiares y Amigos de los Presos Políticos Argentinos (AFyAPPA), considerando esta última a los represores enjuiciados después de la nulidad de las leyes de impunidad como presos políticos producto de una sed de venganza por la derrota durante la *guerra sucia*.

En el marco de su discurso reivindicativo de la lucha contra la subversión por el bien común de la Patria, estos colectivos deben disputarle la memoria a los desaparecidos –y ahora además a los propios familiares de los desaparecidos– con el fin de instalar también en la opinión pública a sus propios muertos. Con ese

¹⁴⁵ Quizás por esta razón es también tan reprobado desde muy diversos sectores el apoyo que estas asociaciones de derechos humanos le otorgaron en general a las políticas kirchneristas, luego de haber nacido como organismos opositores al estado de facto y haber continuado mayormente críticos durante el alfonsinismo y sobre todo el menemismo.

objetivo construyen la figura de *víctima de la subversión o terrorismo* o la de *caídos por la patria*, buscando exponer su drama personal y paralelamente mejorar una imagen militar muy desgastada y deslegitimada frente a la sociedad civil. Siguiendo el análisis que hace Valentina Salvi sobre la narrativa de la reconciliación nacional esgrimida por estos grupos de familiares, el recurso de la victimización les permite, tal como la teoría de los dos demonios en su momento, equiparar a los muertos, agrupándose bajo la consigna "Memoria Completa", en una postura claramente crítica hacia la identificación parcial de la opinión pública con uno de los bandos de una guerra fratricida.

Nuevamente la estrategia de estas asociaciones gira en torno a los vínculos familiares, incorporándose ellos mismos también como víctimas:

se busca que las pérdidas humanas y las heridas de la llamada "lucha contra la subversión" alcancen a todos los argentinos, esto es, que provoquen sentimientos de solidaridad e identificación entre todo el "pueblo argentino". De este modo, la represión resulta interpretada como un amplio entramado de lazos fraternos que incorpora a la nación en su totalidad como víctima. Las palabras de Ana Lucioni [miembro de AfaVitA y presidente de la Comisión de Homenaje Permanente a los Muertos por la Subversión] en Plaza San Martín [en un acto conmemorativo el 05 de octubre de 2006] son claras al respecto: "Todos hemos perdido un ser amado, todos sufrimos la ausencia de un padre, de un hijo, de un hermano, de un esposo o de un amigo" (Salvi, 2010: 130).

Todos –toda esta gran familia nacional– habían sido víctimas.¹⁴⁶ Por lo tanto, todos tenían el mismo derecho a reclamar una deuda pública, que implicaba un reconocimiento social y una reparación jurídica para sus muertos. En esa línea, y sobre todo luego de la reapertura de los juicios por crímenes de lesa humanidad, estos grupos de familiares plantean la reconciliación nacional en términos de un perdón mutuo, en tanto las víctimas son las únicas que frente al sufrimiento de un daño tienen la potestad de perdonar. En pos de la paz social, estas *nuevas víctimas* parecen dispuestas a hacerlo, siempre y cuando aquellos a quienes condonen, renuncien a la vez a su revancha (modo en que califican los renovados procesamientos) y (re)sancionen una amnistía.

II.a. ¿Politización de lo privado y privatización de lo político? O una búsqueda de seguir cuestionando dicotomías

¹⁴⁶ Salvando las distancias, esta estrategia de la generalización ha sido hartamente utilizada a fin de concientizar al resto de la sociedad frente a algún reclamo específico: cuando asesinaron al fotógrafo José Luis Cabezas por seguir una investigación de corrupción muy importante ("Todos somos Cabezas"), cuando se cumplieron doce años del atentado a la Asociación Mutual Israelita Argentina con 85 muertes ("Todos somos AMIA") o cuando desapareció en democracia Jorge Julio López, testigo clave en un juicio por crímenes de lesa humanidad ("Todos somos Julio López"). O cuando, hace muy poco, en enero de 2015, se produjo un atentado al semanario satírico francés *Charlie Hebdo*, costándole la vida a doce personas ("Je suis Charlie").

Desde uno u otro sector, la voz primordial en el proceso memorialístico de la última dictadura cívico-militar la tuvieron desde siempre los familiares. Es así que H.I.J.O.S. se insertó a mitad de los años noventa en un espacio ya configurado, pero en un momento en que las políticas de derechos humanos, en contraposición al período transicional, no estaban en el centro de la escena. Y fue su surgimiento lo que en parte reactivó la memoria en este contexto sociopolítico poco propicio. Ahora bien, había una diferencia fundamental con el resto de los familiares: los hijos no habían vivido aquella época de terror; al menos, no conscientemente o como adultos. Era la generación siguiente que sufrió la violencia estatal a través del asesinato de sus padres y en algunos casos también a través del robo de sus hermanos. Por una lógica e inevitable cuestión temporal su lucha era muy distinta a la de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, iniciándose a partir de sus primeros pasos en la adultez aproximadamente a mediados de la década del noventa.

Hay entonces en ellos una característica distintiva muy importante de remarcar para el propósito de este trabajo: la búsqueda de su identidad, una búsqueda que indefectiblemente los devuelve –como a cualquiera– a su pasado, en este caso particularmente violento y público. Los hijos no solamente están en plena construcción identitaria propia, sino que también están ineludiblemente indagando la de sus padres, padres que en su mayoría han desaparecido (otros fueron directamente fusilados), no teniendo una tumba sobre la cual llorarlos o incluso no conociendo su exacto destino final. Su exploración pendulea, indefectiblemente, entre lo privado y lo público, entre lo personal y lo político. Mientras indagan su pasado familiar, indagan simultáneamente un pasado común y traumático para millones de argentinos.

Una de las consecuencias precisamente del vínculo entre la memoria y la filiación en Argentina es la inmersión de la vida íntima, de la esfera privada, en la arena pública. El sufrimiento por la pérdida de un ser querido se volvió lucha política. El carácter de afectado directo de los distintos familiares era aquello que los distinguía en su denuncia original, sea en las calles o en los tribunales. Su autoridad y legitimidad se daba así por descontado. No había duda de que esas madres, abuelas o hijos eran víctimas del terrorismo de estado, provocando en la sociedad una sensación de aceptación e incluso empatía, sobre todo cuando la dictadura se debilitó ante la derrota de Malvinas y la libertad de expresión muy lentamente comenzó a recuperarse. Era difícil imaginar una demanda más genuina que la búsqueda de un hijo o un nieto por parte de su madre/padre o su abuela/o.

Y más adelante vendrían los hijos, ya no exigiendo "Aparición con vida",¹⁴⁷ pero sí "Memoria, Verdad y Justicia".

Sumando la no afiliación política de estos organismos, y con una bandera *universalista* como la de los derechos humanos, amplios sectores se acoplaron a sus reclamos sobre el final de la dictadura. Recordemos sino la mencionada multitudinaria "Marcha por la Vida" del 05 de octubre de 1982 en la Plaza de Mayo –aunque las fuerzas policiales no dejaron llegar a los participantes a destino–, con la presencia de políticos, gremialistas e intelectuales diversos. Ya en 1983, frente a la consigna de "Juicio y Castigo a todos los culpables" como hegemónica, convergen con la Confederación General del Trabajo (CGT) y los partidos políticos a fin de evitar la negociación de impunidad para los represores como salida hacia la democracia, repudiando la sanción de la ley de autoamnistía y el informe final de la última Junta Militar.

Ana Amado dedica la cuarta sección de su libro, en el marco de su estudio sobre el cine argentino político entre 1980 y 2007, al análisis de las estrategias de memoria y filiación. Sus páginas exceden largamente lo exclusivamente relacionado con ese dispositivo audiovisual, trayendo a la discusión la cuestión del valor político de aquellas acciones que encuentran su legitimidad en el carácter de familiar afectado de quien las lleva a cabo. Un ejemplo citado por esta autora argentina de descreimiento del poder político de estas actividades es el de Vezzetti: "para Vezzetti, la dimensión personal de la memoria, el circuito de los lazos de sangre y las generaciones que trabajan siempre con 'restos dispersos como los pedazos rotos de un rompecabezas', generarían un círculo vicioso cuyas consecuencias 'se orientan menos a la verdad [...] que a rearmar una matriz identificatoria con el pasado' (1998: 1-8)" (Amado, 2009: 147).

Esta última afirmación se da en un artículo de 1998 de la revista *Punto de Vista* en que Vezzetti se pregunta también por el lazo íntimo entre la filiación y la acción pública de derechos humanos de la última dictadura, sobre todo frente al aumento de obras testimoniales más dirigidas a relatar experiencias personales que a trabajos de interpretación e intelección. El valor que se les había otorgado en el momento transicional, con la legitimidad en el plano sanguíneo,¹⁴⁸ es ahora un límite para la elaboración intelectual, moral y política de ese pasado traumático

¹⁴⁷ Este lema fue recuperado durante la democracia en algunas oportunidades vinculadas con desapariciones de personas. La más renombrada es la todavía no resuelta de Jorge Julio López en septiembre de 2006 en la ciudad de La Plata. Este hombre era un ex detenido-desaparecido, liberado en junio de 1979. Su desaparición se produjo poco tiempo después de prestar un testimonio clave en el juicio en el que fue condenado Miguel Etchecolatz, Director de Investigaciones de la Policía de la provincia de Buenos Aires durante un período del estado de facto.

¹⁴⁸ Cuando remite puntualmente a la relevancia de Madres de Plaza de Mayo al finalizar la dictadura, Vezzetti sostiene: "de modo que, puede decirse, con esa *privatización* de la esfera pública, que venía a quedar ocupada por los reclamos fundados en la sangre, en el marco de una vacancia injustificable de los partidos políticos, la acción de los familiares producía al mismo tiempo una novedosa y eficaz *politización* de la esfera de los vínculos primarios" (Vezzetti, 1998: 02, subrayado en el original).

(siempre y cuando se presume que ese es el objetivo buscado). El foco de la indagación de Vezzetti está puesto en H.I.J.O.S., que si se observa la fecha del escrito, se condice con sus primeros años de aparición pública.¹⁴⁹ Se los interpelará por la manera de combinar una dimensión privada del duelo, inevitable en los familiares, con el trabajo público de la memoria, frente a “la impresión de que cierta ‘inflación de la memoria’ no se corresponde necesariamente con un trabajo de intelección y construcción ética” (Vezzetti, 1998: 04).

El ejemplo en el que se basa es el de la práctica del escrache, incluso llamado por Vezzetti *ceremonia conmemorativa* (*ibídem*: 07), sobre el que siempre pesa la amenaza de “una recaída en la repetición antes que en la *rememoración* del pasado” (*ibídem*: 07, subrayado en el original). Como psicólogo que es, hay un fuerte componente psicoanalítico en su exploración, dando a entender que los hijos se quedan más en la puesta en acto del pasado de sus padres que en una elaboración ética con valor político:

una movilización siempre amenazada por la reedición de los rituales del sectarismo y el encierro autorreferencial, que es, puede decirse, también una operación de la memoria, pero como una puesta en acto en la que se conjugan los fantasmas familiares con los restos del imaginario político de la violencia revolucionaria. En efecto, la propia posición y la identidad de “hijos” aparece diversamente implicada, y en la afirmación del vínculo de sangre como condición de ese combate parece ponerse en juego, para algunos al menos, un fantasma familiar que trae a la vida al desaparecido bajo la figura del revolucionario y mediante el recurso de ocupar su lugar (*ibídem*: 07).

Con el objeto de rebatir a quienes califican de melancólicas y por ende carentes de sentido político a las actividades presuntamente repetitivas y querellantes de los familiares, Amado se retrotrae a la argumentación de Judith Butler sobre la figura mítica de Antígona, en defensa de sus actitudes aparentemente melancólicas como desafíos al poder. Entra a jugar aquí otra vez un término proveniente de la teoría psicoanalítica, vinculado en este caso con el concepto de duelo. Tal como existe el trabajo de rememoración, Freud se refiere al trabajo de duelo, acontecido cuando el paciente logra aceptar la pérdida del objeto amado (sea un ser humano o un objeto sustituyente, real o abstracto). Por el contrario, la melancolía implica la negación sostenida de esa situación, siendo un estadio paralizante en el que la persona permanece al no poder asumir la pérdida en cuestión.¹⁵⁰

¹⁴⁹ El artículo se titula “Activismos de la memoria: el ‘escrache’”.

¹⁵⁰ En el mismo argumento en el que Ricoeur analiza el texto de Freud “Rememoración, repetición, per-elaboración” también repone el de “Duelo y melancolía” de 1915, haciendo una analogía con el trabajo de recuerdo: al igual que en vez de alcanzar el recuerdo el paciente pasa involuntariamente al acto (*acting out*), en el caso del duelo, en lugar de aceptar su pérdida, la persona pasa a un estado melancólico (Ricoeur, 2008: 99-100).

Butler, en su libro *El grito de Antígona*, recurre a la Antígona de Sófocles para indagar los asuntos de parentesco y del estado en la actualidad, proponiéndose destacar la contingencia del primero y su fuerte vínculo con lo social, a diferencia de quienes alegan una necesidad de los lazos filiales. Vale repasar que este personaje de la mitología griega es hija de Edipo y Yocasta, y hermana de Ismene, Eteocles y Polinices, por lo que –siguiendo el relato de la tragedia de Edipo– su padre es su hermano, su madre es su abuela, sus hermanos son sus sobrinos, a la vez que ella es también su sobrina: “Antígona está atrapada en una red de relaciones que la sitúa en una posición no coherente dentro del parentesco. (...) Podemos entender su situación, pero sólo con una cierta cantidad de horror. El parentesco no es simplemente una situación en la que ella se encuentra, sino una serie de prácticas que ella también realiza, relaciones que se reinstituyen en el tiempo precisamente a través de la práctica de su repetición” (Butler, 2001: 81).

Esta última idea de prácticas y repetición ya adelanta un poco la teoría de la performatividad promovida por Butler y que se indagará unos apartados más adelante. Por ahora el punto es que en lugar de lamentar su supuesto destino fatal, esta feminista posiciona a Antígona como una figura desafiante de las leyes de parentesco, mostrando que éstas son más bien prácticas que se reiteran a lo largo del tiempo hasta parecer naturales e inmutables. Hay incluso una transgresión en las normas de género en la que no profundizaremos aquí (*cf. ibídem*: 84-86; Amado, 2009: 146), pero que se relaciona directamente con la exigencia hacia Creonte (rey de Tebas en ese momento, hermano de Yocasta) de poder enterrar a su hermano Polinices para que descanse en paz. Esta insistencia en el luto público es lo que la aleja de lo femenino y la acerca a un resto masculino, ubicándola en la arena de lo público con una posición que ha sido adjetivada como melancólica; Butler hablará más bien de una “melancolía de la esfera pública” (Butler, 2001: 109).

Esta melancolía muchas veces es interpretada como puro dolor por una pérdida legitimada en un vínculo sanguíneo, con un fuerte tenor afectivo que poco tiene que ver con la dimensión política. En el caso argentino este permanente trabajo de duelo se plasma en el ámbito público dejando al descubierto un Estado-Padre que en lugar de proteger a la familia la quebró criminalmente, asesinando a parte de sus miembros-ciudadanos (recuérdese el análisis de Jelin). Desde los familiares pertenecientes a las distintas generaciones surgieron entonces, apelando a la biología como fundamento privado de la historia, los primeros reclamos hacia las instituciones de las cuales ellos son –cada uno a su manera– *huérfanos*:

los familiares de las víctimas asumen en este sentido un desafío profundamente político al demandar a las instituciones en nombre de la Memoria, la Verdad y la Justicia (*slogan* base de todas sus convocatorias públicas). No solo porque hablan en nombre de los acontecimientos pasados y su memoria, sino porque expresan su reclamo en nombre de los vínculos de parentesco, de una genealogía filiar en la cual lo social y lo histórico no pueden disociarse (Amado, 2009: 148-149).

Es así que, por un lado, sus demandas pertenecen al plano político en tanto ponen de relieve la responsabilidad estatal en los crímenes cometidos y actúan sobre el presente político, interpelando instituciones públicas. Por el otro, y volviendo a Antígona como figura representativa de la filiación en tanto institución política y no natural, evidencian que los lazos sobre los que basan sus reclamos pueden igualmente romperse o dislocarse.¹⁵¹ Ese ha sido el caso de la Argentina y la última dictadura cívico-militar. Frente a ello los familiares, más allá de fundamentar su querrela en lo sanguíneo, alteran los lugares asignados y legitimados por las normas filiales. En esa dirección Amado recuerda a las Madres diciendo que fueron paridas por sus hijos desaparecidos, dado que a partir de lo sucedido sus vidas cambiaron de rumbo rotundamente, ligándose a la lucha política.¹⁵² Asimismo los hijos invierten la relación con sus progenitores y hablan de parirlos, o incluso se sienten reflejados en ellos de una manera casi literal.

La cuestión entonces ya no es la privatización de lo político o la politización de lo privado, sino que ambas dimensiones se vuelven indisociables y se mixturán de manera permanente. Además, y tomamos esta advertencia del análisis de *Los rubios* de Cecilia Macón en su respuesta a Martín Kohan, hay en esta pregunta por el valor político del accionar de los familiares de desaparecidos una suposición previa no sólo de la distinción tajante entre lo público y lo privado, sino también de que la esfera privada está de por sí despolitizada (Macón, 2004: 46). Cuando en el capítulo siguiente de la presente tesis se explore puntualmente esta performance testimonial de Albertina Carri se regresará sobre este asunto, dado que una de las críticas a la que fue sometida se relaciona con no haber hecho una referencia más

¹⁵¹ Cuando está analizando puntualmente el caso de H.I.J.O.S. y sus estrategias de intervención pública, Amado marca esta contradicción: "basadas en actuaciones que funden arte e historia personal y colectiva, suelen aludir de diversos modos al sesgo ficcional de las instituciones legales o jurídicas, pero no dejan de subrayar simultáneamente el carácter decisivo de la filiación biológica –es decir, del sello genealógico, marcado por la ficción jurídica– como germen de la identidad personal" (Amado, 2009: 156). De este modo, su propio vínculo sanguíneo termina siendo el arma legitimadora para hacer notar lo contingente de ese mismo lazo biológico y de otros. Además, en los últimos tiempos, con un Banco Nacional de Datos Genéticos cada vez más activo debido a los relevantes avances en la ciencia, la paradoja se hace más evidente. Así lo refleja Jelin en su artículo sobre el *familismo* en la posdictadura: "el recurso básico de la prueba genética se está desarrollando en un momento histórico en el que la genética está tomando un fuerte protagonismo en temas familiares. Sin embargo, el parentesco y la familia son fundamentalmente lazos sociales y culturales. ¿Cómo podrán las sociedades y los sistemas legales conciliar o confrontar las tensiones entre estas dos claves normativas?" (Jelin, 2007: 48). Sobre el final de la tesis se volverá sobre este punto más en detalle.

¹⁵² La revista mensual de la Asociación Madres de Plaza de Mayo llamada *iNi un paso atrás!*, al cumplirse 35 años de la creación de este organismo, título la tapa "Paridas por sus hijos".

extensa al pasado político de sus padres en su documental.¹⁵³ Repongamos ahora algunos conceptos más a fin de completar el marco teórico necesario para esa indagación de las representaciones de hijos.

II.b. Posmemoria: definición, desarrollo y algunas críticas

La noción de posmemoria de Marianne Hirsch pretende reponer la situación puntual de la segunda generación que no ha vivenciado en primera persona el acontecimiento límite, pero que *carga* con ese pasado traumático al que no puede dejar de volver. Esta autora originaria de Rumania ha escrito diferentes obras relativas a la temática, dando nacimiento a este concepto teniendo como disparador primordial el caso del nazismo, aunque también lo ha aplicado a otros eventos o incluso a su propia historia familiar: "no quiero restringir la noción de posmemoria a la remembranza del Holocausto, ni privilegiar el Holocausto como una experiencia única o límite más allá de todas las otras: el Holocausto es el espacio donde yo soy atraída dentro de la discusión" (Hirsch, 2001: 11, traducción propia).¹⁵⁴

En un artículo que precisamente titula "The Generation of Postmemory" Hirsch revela su interés por la problemática de la memoria y su transmisión generacional tras la ocurrencia de genocidios, advirtiendo sobre lo imperioso del análisis frente a la multiplicación de estas catástrofes colectivas a fines del siglo pasado y principios del actual.¹⁵⁵ Haciéndose eco de la teoría del trauma del psicoanálisis, se pregunta por la "sensación de conexión viva" (*sense of living connection*) con un pasado traumático que no se ha experimentado. Ante esto la autora se interroga: ¿es porque existe una deuda con las víctimas pretéritas? ¿Es porque estamos implicados de alguna manera en esos crímenes? Y una última cuestión sugerente para este trabajo: ¿puede la memoria de un genocidio transformarse en acción y resistencia? (Hirsch, 2008: 104).¹⁵⁶

¹⁵³ Beatriz Sarlo, en el fragmento de su libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* en el que indaga críticamente este documental, parece distinguir fuertemente la dimensión privada de la pública al señalar que su directora sólo se pregunta por la parte humana de sus padres y no por la política, poniendo en segundo plano –e incluso ninguneando– los testimonios de sus compañeros militantes. A esto le adjudica esta ensayista argentina el fracaso de Carri en su cometido: "la comprensión de los actos paternos, que 'le cuesta' a la actriz, tampoco la alcanza en el film, ya que las razones de esos dos militantes, si no se las busca en la política de una época, serán definitivamente mudas" (Sarlo, 2005: 149).

¹⁵⁴ Tan solo unas líneas más adelante especifica que fue concretamente con la historieta *Maus*, de Art Spiegelman, que pensó por primera vez en esta noción. En el capítulo siguiente se explorará esta obra como emblemática de una segunda generación que bucea en el pasado límite de sus padres.

¹⁵⁵ En una nota al pie en la que cita algunos ejemplos, más allá del Holocausto, sobre la transmisión intergeneracional como objeto de estudio, Hirsch menciona la guerra sucia (*Dirty War*) en Argentina (Hirsch, 2008: 104).

¹⁵⁶ Vale aclarar que se mezclarán en la argumentación dos artículos en los cuales Hirsch describe este fenómeno: "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory" (2001) y "The Generation of Postmemory" (2008).

Tras citar numerosos ejemplos de producciones culturales pertenecientes a integrantes de la segunda generación (o también llamada "la generación después" –*the generation after*–), Hirsch hablará de un "síndrome" de *post-ness*, con diversos términos teóricos que lo reafirman: el de historia recibida (*received history*) de James Young, memoria heredada (*inherited memory*) de Celia Lury o memoria protésica (*prosthetic memory*) de Alison Landsberg, entre otros. Ahora bien, el *post* en su elección del vocablo *posmemoria* para dar cuenta de este fenómeno indica algo más que una mera cuestión temporal, alineándose detrás de un conjunto de *posts*, como posmodernismo o poscolonialismo, que no implican un corte radical con lo anterior, sino más bien una oscilación entre la continuidad y la ruptura:

el "post" en "posmemoria" señala más que un retraso temporal y más que una ubicación como secuela. El posmodernismo, por ejemplo, inscribe tanto una distancia crítica como una profunda interrelación con lo moderno; poscolonialismo no significa el final de lo colonial, pero su continuidad problematizadora; aunque, por el contrario, el posfeminismo *ha* sido usado para marcar una continuación del feminismo. Nosotros estamos ciertamente, todavía, en la era de los "posts", que continúan proliferando: "post-secular", "post-humano", "postcolonia", "post-blanco". La posmemoria comparte la disposición en capas [*layering*] de estos otros "posts" y su retraso [*belatedness*], alineándose con la práctica de la citación y mediación que los caracteriza, marcando un particular momento de fin-de-siglo/giro-de-siglo de mirar hacia atrás más que adelante y de definir el presente en relación con un pasado dificultoso más que iniciando nuevos paradigmas (*ibidem*: 106, subrayado en el original, traducción propia).

La posmemoria, por lo tanto, tiene un nexo con la memoria complejo, definiéndola Hirsch de la siguiente manera: "describe la relación de los hijos de sobrevivientes de traumas colectivos o culturales con las experiencias de sus padres, experiencias que ellos 'recuerdan' solamente como las narrativas y las imágenes con las que ellos crecieron, pero que son tan fuertes, tan monumentales, hasta constituir memorias con derecho propio" (Hirsch, 2001: 09). En principio dos aclaraciones a raíz de esta cita. Primero, esta autora indicará más tarde que no se trata solamente de los hijos de sobrevivientes o víctimas, como serían los hijos de desaparecidos en Argentina, sino también de testigos y perpetradores.¹⁵⁷ Incluso no es necesario el vínculo filial directo, sino que pueden darse otras formas de identificación relacionadas con una transmisión intersubjetiva inter- o transgeneracional (*ibidem*: 09-10). De hecho, en el otro de sus artículos efectuará la distinción entre posmemoria familiar (*familial*) y posmemoria afiliativa (*affiliative*), enlazada la primera con una conexión más bien vertical, en el sentido de padre-

¹⁵⁷ Esto recuerda el planteo de Dominick LaCapra sobre la posibilidad de que incluso los propios perpetradores y los testigos pudieran sufrir efectos traumáticos frente a lo vivido (*cfr.* capítulo uno de la presente tesis, p. 31).

hijo, y la otra más bien horizontal en tanto contemporáneos de una misma generación (Hirsch, 2008: 114-115).

Segunda aclaración: la última frase de la cita, aquella de "memorias con derecho propio" (*memories in their own right*, dirá el original) es visiblemente polémica porque supone terminar equiparando la posmemoria con las memorias vivenciales de sus antecesores, dando a entender que la segunda generación podría tener *recuerdos literales* de experiencias no vividas por ellos. Inclusive en el otro artículo indagado aquí, aquel de 2008, Hirsch repetirá con las mismas palabras esta idea al afirmar que "estas experiencias les fueron transmitidas a ellos tan profunda y afectivamente *hasta parecer que constituyen memorias con derecho propio*" (*ibídem*: 106-107, subrayado propio).

Siguiendo a la propia autora en su planteo, podrían señalarse dos cuestiones en respuesta: en primer lugar, cuando Hirsch debe contestar por qué eligió recurrir al concepto de memoria para acuñar una nueva noción relacionada con la segunda generación, una de las razones alegadas será su fuerza afectiva. Es decir, la posmemoria contiene también ese vínculo desde lo afectivo con el pasado que es característico de la memoria. En este punto, sin embargo, Hirsch nos recuerda cierta dicotomización entre la historia y la memoria, en tanto la primera se inclinaría más por lo objetivo y las fuentes, mientras que la segunda se acercaría a lo subjetivo y a la "sensación de conexión viva" mencionada anteriormente (*ibídem*: 109-111).

La segunda cuestión remite a explicar el particular carácter mediado de la posmemoria: "su conexión con su objeto o fuente es mediada no a través del recuerdo, sino a través de la representación, proyección, y creación –a menudo basada en el silencio más que en el discurso, en lo invisible más que en lo visible" (Hirsch, 2001: 09). Ciertamente la posmemoria no implica un lazo con el pasado a partir de una remembranza (porque justamente esa remembranza, al menos en un sentido literal, no existe en este caso), sino de otras cosas que la atraviesan como pueden ser las fotografías, los relatos orales o las diversas producciones artísticas sobre el correspondiente evento. No se trata, como podría sospecharse según la polémica frase "memorias con derecho propio", de memorias con las mismas características que aquellas ligadas a experiencias directas.

Sin embargo, esta idea de mediación despierta a su vez otra crítica por parte de Beatriz Sarlo en su libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Esta ensayista argentina se pregunta por la necesidad real de la categoría inaugurada por Hirsch, sospechando cierto impulso de inflación teórica. Plantea que lo mediado de la posmemoria lejos está de ser algo distintivo, ya que con la memoria sucede lo mismo, al igual que con cualquier reconstrucción

del pasado: "se dice como novedad algo que es obvio: si el pasado no fue vivido, su relato no puede sino provenir de lo conocido a través de mediaciones; e, incluso, si fue vivido, las mediaciones forman parte de ese relato" (Sarlo, 2005: 128). Hirsch misma no deja de reconocer esto último, afirmando que la memoria del sobreviviente por ejemplo también está mediada, pero que está "más directamente –cronológicamente– conectada con el pasado" (Hirsch, 2001: 09).

Por lo tanto, cuando se habla de una posmemoria mediada no quiere significarse ingenuamente que la memoria no está asimismo atravesada por conocimientos adquiridos posteriormente o representaciones subsiguientes, o incluso contemporáneas a quien recuerda. No es la mediación en sí lo característico (ni tampoco su carácter vicario),¹⁵⁸ sino el modo en que esa mediación se produce. El fenómeno pasa aquí por la transmisión transgeneracional, por el vínculo particular que la segunda generación tiene con ese pretérito en función de su ambigüedad temporal y de su caracterización como límite o extremo, más allá de no haberlo vivenciado.

Frente a esta intensa conexión con las memorias heredadas, el riesgo será entonces "tener las propias historias y experiencias desplazadas, incluso evacuadas, por aquellas de una generación previa. Es estar determinado, aunque indirectamente, por eventos traumáticos que todavía desafían la reconstrucción narrativa y exceden la comprensión. Estos eventos ocurrieron en el pasado, pero sus efectos continúan en el presente" (Hirsch, 2008: 107). Como puede apreciarse, se replica la descripción de los acontecimientos límite realizada en el primer capítulo de este escrito, remarcando las dificultades que su comprensión y representación continúan implicando en la actualidad, con secuelas en el presente que denotan su citada ambigüedad temporal.

En este camino de transmisión transgeneracional la familia se distingue como un grupo fundamental; en términos de Halbwachs sería el primer *marco social de memoria*. Es evidente que en el caso particular de los hijos de desaparecidos su grupo está diezmado desde el principio: "pérdida de la familia, del hogar, del sentimiento de pertenencia y seguridad en el mundo 'sangra' de una generación a la otra" (*ibídem*: 112), sostiene Hirsch jugando con el subtítulo de *Maus I. Mi padre sangra historia*. Hay una cercanía con el dolor y la orfandad que puede verse expresada de múltiples maneras diferentes en sus representaciones

¹⁵⁸ Esta aclaración se debe a que Sarlo también critica la caracterización de James Young, quien postula el carácter vicario de la posmemoria. En contraposición, esta autora dirá: "toda narración del pasado es una re-presentación, algo dicho *en lugar de* un hecho. Lo vicario no es específico de la posmemoria" (Sarlo, 2005: 129-130, subrayado en el original).

artísticas sobre el pretérito de sus padres, sea desde lo irónico, lo humorístico o la cruda tristeza puesta en primer plano.

Ahora bien, ya se observó que la esfera privada indefectiblemente se entrecruza con la pública, y más en una situación en donde el contexto del pasado personal es un acontecimiento nodal de la historia nacional. Los propios recuerdos familiares están mediados por relatos que circulan en el ámbito público y sus performances testimoniales no pueden mantenerse ajenas: son por un lado parte de una búsqueda identitaria compleja, pero por el otro (o mejor dicho, al mismo tiempo) son una intervención en el debate sobre la representación del pasado reciente en la arena política, generando una nueva narrativa circulante que entra en diálogo con las demás.¹⁵⁹

Hirsch ofrece en ambos textos el ejemplo de la imagen dibujada en "El primer Maus" de 1972, previo a los libros.¹⁶⁰ En ella se observan a los ratones muy desnutridos vestidos con los típicos ropajes a rayas de los campos concentracionarios, todos detrás del alambrado de púas que los solía cercar, replicando la fotografía harto conocida de Margaret Bourke-White de los prisioneros liberados de Buchenwald. Sobre el fondo aparece escrito *Poppa* –vocablo cariñoso en inglés para hacer referencia al padre– y una flecha señalando a uno de los ratones. La intervención privada en lo público y viceversa es notoria.

A diferencia de los documentales centrados en las voces de los militantes, sean sobrevivientes, exiliados o testigos, con un relato experiencial cronológico más tradicional (a partir del cual se reponen las discusiones de aquel entonces y las consecuencias de la violencia extrema para su generación), las producciones artísticas de los hijos de desaparecidos aquí exploradas no se concentran tanto en dar cuenta de lo sucedido durante los años setenta, sino en un trabajo de duelo acompañado de una reflexión identitaria propia. Empero, tal como recién se apuntó, no pueden dejar de ser simultáneamente un trabajo de recuerdo o memoria de un pasado traumático no vivenciado, pero no por ello menos acosador o presente. La distancia temporal con el evento en cuestión –además de su ya harto probada ocurrencia– probablemente habilite asimismo una perspectiva más crítica e interrogadora, alejándose de representaciones totalizantes o sin fisuras. Se mezcla

¹⁵⁹ En un artículo en donde examina las nuevas generaciones y su conexión con el documental como herramienta expresiva, enmarcado siempre dentro del caso argentino, Amado da cuenta de esta doble valencia de las representaciones documentales de hijos al sostener que su contenido "excede la materia del duelo privado y solicita ser percibida como capital histórico. (...) Concebidas como homenaje y, a la vez, puesta al día del vínculo genealógico, sus obras no disimulan su raíz afectiva pero dejan entrever, de modo directo o figurado, menos una adhesión incondicional con la ideología de sus padres, que una voluntad de distancia y afirmación de sus propias opciones en el presente" (Amado, 2005: 224). En el siguiente apartado se volverá sobre el último punto, en tanto la posición de los hijos no es hegemónica de H.I.J.O.S. (cuya propia postura se irá modificando con el tiempo), percibiéndose en muchas de sus representaciones artísticas una actitud más crítica y distanciada con el pasado.

¹⁶⁰ El original se titula "The First Maus" y fue publicado en la revista de cómics *Funny Animals* en 1972, consistiendo en una historieta de sólo tres páginas que ya contenía la polémica idea de representar a los judíos como ratones y a los nazis como gatos.

así la voz intimista y autobiográfica con una actitud reflexiva y cuestionadora del pretérito.

El apartado siguiente está dedicado a empezar a repensar estas producciones culturales de hijos de desaparecidos en tanto *performances testimoniales* y/o *prácticas poético-testimoniales* que se disputan la representación del pasado reciente en la arena pública, a la vez que agencian a quienes las llevan a cabo. Para esta exploración se hará especial referencia a la teoría de la performatividad a partir de la apropiación realizada por Butler para sus estudios *queer* de género. Se sumará también sobre el final una breve reflexión en torno a la epistemología comunitaria del testimonio, muy cercana a lo performático, desde lo propuesto por el filósofo austríaco Martin Kusch.

III. Sobre las performances testimoniales o prácticas poético-testimoniales de hijos de desaparecidos

Retomando el último punto del capítulo anterior, capítulo en el cual se detalló la manera en que se trajo al presente la última dictadura cívico-militar argentina en la esfera pública a lo largo de los años, el comienzo de siglo vino acompañado por una proliferación de representaciones de la segunda generación que se estaba convirtiendo en adulta, alcanzando los veinte o treinta años de edad. La creación de la agrupación H.I.J.O.S. a mediados de la década del noventa ya les había otorgado visibilidad como colectivo con una potente intervención política en los debates no sólo sobre el pasado reciente, sino también sobre las problemáticas sociales y económicas del presente en ese momento menemista.

Entrado el siglo XXI, y más cuando las políticas de la memoria y los derechos humanos se volvieron recurrentes por parte del gobierno, dándole gran centralidad en el espacio público, el arte se transformó en el medio predilecto desde el cual los hijos de desaparecidos eligieron expresarse. Las diversas estrategias escogidas y las distintas técnicas utilizadas se vinculaban con la disponibilidad de la época. En este sentido, y recordando lo visto con Hayden White sobre el discurso visual en contraposición con el escrito, la generación de hijos:

depositó en lo visual el peso de sus estrategias de identidad y memoria, por medio de videos, películas, fotografías y diversos modos de intervención escénica. De los "escraches" a la *performance* teatral, pasando por la instalación, los hijos proyectaron sus actividades institucionales bajo la interconexión entre diferentes soportes y lenguajes destinados a refigurar la pérdida, o a hacer presente ante la comunidad las consecuencias inextinguibles de la violencia del pasado (Amado, 2009: 140).

Vale aclarar que ello no desplazaba plenamente de la escena otros dispositivos más tradicionales que continuaban disponibles, como ser los libros. De hecho, aquí se indagará la novela *Los topos*, de Bruzzone. En otras palabras, esta pluralidad de representaciones de los hijos inevitablemente está contextualizada no sólo en un momento histórico político distinto al de impunidad que rodeó el surgimiento de H.I.J.O.S., sino también en una etapa que contaba con nuevas herramientas discursivas: "son jóvenes de entre veinticinco y treinta y cinco años que para procesar su pasado unieron su condición de descendientes a la de cineastas, videastas, audiovisualistas, o, para decirlo en sentido amplio, artistas" (*ibídem*: 143). Ya no existía, por ejemplo, la necesidad de llevar adelante metodologías como el escrache porque se había declarado la inconstitucionalidad de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, y asimismo de los indultos, permitiendo hacer justicia por los crímenes de lesa humanidad cometidos durante el estado de facto.

En este marco de análisis, Amado hablará de estas prácticas de hijos como *poéticas testimoniales* (*ibídem*: 139) o como *prácticas poético-testimoniales* (*ibídem*: 140). El foco en lo testimonial de estas producciones no se relaciona justamente con la función clásica de un testigo en tanto relato experiencial de lo acontecido, sino más bien con lo referido hace un instante sobre la posmemoria, con un "sesgo testimonial" (*ibídem*: 143) que mixtura lo autobiográfico con un pasado límite colectivo.¹⁶¹ Lo afectivo cumple un rol fundamental en el enlace con ese pretérito traumático y eso se despliega en las prácticas que los hijos llevan a cabo, eludiendo sin embargo caer en una melancolía paralizante. Esto se relaciona con una nueva perspectiva sobre el testimonio que se verá en el último punto del capítulo, la cual ya no lo piensa restrictivamente como fuente de conocimiento y verdad histórica, sino como generador del conocimiento de manera comunitaria y no individual.

En una línea similar, Verónica Tozzi, en un artículo sobre la literatura testimonial de la Argentina posdictatorial, pretende repensar las producciones artísticas de los hijos de desaparecidos como *performances testimoniales*, ampliando la noción de literatura testimonial whiteana a obras visuales, audiovisuales y memoriales, entre otras:

propongo apreciar las producciones testimoniales en la posdictadura argentina como *intervenciones performativas* en la disputa por la representación del pasado reciente. La clasificación generacional propuesta en el apartado anterior [*sobreviviente de campo, sobreviviente de guerra, sobreviviente de la generación descendiente*] se orienta a relevar el

¹⁶¹ Se produjo en la Argentina en las últimas dos décadas una "efervescencia testimonial" en torno a la dictadura, dirá Amado (2005: 221). Ella estuvo acompañada por un auge del cine documental, primero con películas del estilo de *Cazadores de utopías* y más adelante de *Los rubios*.

propósito agenciador en el sentido de pensar el pasado en vistas al futuro, a cómo sobrellevar el después. *No son relatos o presentaciones que aborden el pasado tal cual fue, sino en los términos del que se pregunta cómo lidiar con ese pasado.* Lo notable de todas ellas es su común preocupación por cómo lidiar con su pasado para advertirnos que sobrellevarlo en el futuro no implica cerrar pasivamente el relato sino promover cuestiones a disputar (Tozzi, 2012: 131-132, subrayado propio).

Se advierte que lo testimonial se aborda desde un presente que se pregunta por la manera de lidiar con un pasado violento y reciente, dando cuenta de las consecuencias actuales de este pretérito de características tan extremas, con el objeto de continuar problematizándolo y abriendo perspectivas de debate. No se trata entonces de un *yo narrativo* sin fisuras, como el necesario eventualmente en un ámbito judicial, sino de un *yo fragmentario* que justamente recurre a sus performances como medio para plasmar su mirada reflexiva y crítica, sin alcanzar un cierre totalizador.¹⁶² La postura identitaria irresuelta de los hijos se deja entrever en sus relatos, con momentos de identificación con sus padres, otros de fuerte objeción a su accionar, todos casi siempre teñidos de una sensación de búsqueda de algo que nunca se termina encontrando.¹⁶³ Tozzi planteará que lo que se encuentra más bien es dilemático: "instala una tensión irresoluble en el proceso de constitución de sus identidades personales y su político-legal de Hijos" (*ibídem*: 135-136).

Dentro de esta aparición de múltiples narrativas de la segunda generación, algunas de ellas comienzan a alejarse de ciertos lineamientos hegemónicos que recorrían en ese momento las representaciones sobre el pasado reciente argentino a través de "la apuesta a vías narrativas divergentes de lógicas homogeneizantes" (Amado, 2009: 141). Modos no convencionales de tramar un pasado tan cruento se daban a conocer, generando polémica y reabriendo el debate sobre la representación de los eventos límite. Se ponía de relieve y desafiaba el vínculo inescindible entre política, ética y estética; e incluso también epistemología,

¹⁶² Vale seguir una aclaración de la propia autora sobre esta cuestión: "lo que más nos molestaría de las intervenciones performativas que la literatura testimonial ejerce en nuestra sociedad es el arrogarse alguna presentación definitiva del pasado, lo cual no significa, pienso yo, que no haya un pronunciamiento en su cierre. El cierre de una historia es una herramienta que no tiene que ser u homologarse con un final definitivo, claro y cerrado. (...) es nuestra propia concepción de la realidad, no sólo compleja sino sobre todo disputada, la que nos hace desconfiar del que se arroga alcanzar lo definitivo en el relatar, al punto de sospechar de las representaciones cerradas como distorsiones de la realidad" (Tozzi, 2012: 137).

¹⁶³ El documental de María Inés Roqué, *Papá Iván* (México 2000-Argentina 2004), es patente en este sentido. La directora es hija de Juan Julio Roqué, figura destacada de la lucha armada en los años setenta en Argentina, primero como uno de los fundadores de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y luego como integrante de la Conducción Nacional de Montoneros. Se quitó la vida en mayo de 1977, tras un largo enfrentamiento con los militares en la casa en que vivía clandestinamente. El documental se presenta como un recorrido por su historia, tratando de desandar al héroe para encontrar al padre. Sin embargo, sobre el final, la directora no puede dejar de aceptar que ese pasado siempre estará al acecho: "no tengo una tumba, no existe cuerpo, no tengo un lugar donde poner todo esto. Yo creía que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta que no lo es. Que nunca es suficiente. Y ya no puedo más, ya no quiero saber más detalles, quiero terminar con todo esto. Quiero poder vivir sin que esto sea una carga todos los días. Y parece que no puedo" (minutos 48-49).

tensionando estas performances testimoniales la dicotomía entre historia y ficción. Esto nos retrotrae a la triple dimensionalidad de toda representación histórica señalada por White y desarrollada en el capítulo dos.

El corpus a ser analizado en esta tesis se ubica dentro de este contexto. Recordemos que se trata de la muestra fotográfica *Arqueología de la ausencia*, de Lucila Quieto (1999-2001); el documental *Los rubios*, de Albertina Carri (2003); la novela *Los topos*, de Félix Bruzzone (2008); y el blog devenido libro *Diario de una Princesa Montonera -110% Verdad-*, de Mariana Eva Pérez (2012). Para su indagación se utilizará todo el marco teórico desplegado hasta aquí, incluyendo el que se examinará en los dos puntos restantes de este capítulo. Vale remarcar un dato fundamental sobre los hijos de desaparecidos que llevan adelante estas prácticas poético-testimoniales: ellos no pertenecen actualmente al colectivo H.I.J.O.S., aunque alguno sí formó parte en un momento anterior. Bruzzone y Carri nunca militaron allí, Pérez formaba parte de Abuelas de Plaza de Mayo para luego distanciarse y Quieto era la única que militó en H.I.J.O.S. y ahora lo hace en el Colectivo de Hijos "Huérfanos producidos científicamente por el genocidio" (CDH).

Se hace mención a esto porque evita suponer cierta homogeneización en lo que significa ser un hijo de desaparecidos o pertenecer a la segunda generación. Ciertamente hay una conexión inevitable con ese pasado desde la orfandad y la ausencia, pero ello no implica la militancia política o la visibilidad pública. Cayendo en cierta generalización que Amado también menciona en su libro, la reivindicación de la lucha de los padres suele estar más del lado de aquellos que forman parte de H.I.J.O.S., mientras que quienes se expresan individualmente (por decirlo de alguna manera), tienden a complejizar esa militancia paterna a partir de una mirada más crítica o discutidora (Amado, 2009: 157).

A fin de profundizar en esta propuesta performativa sobre las representaciones de hijos, procurando poner el eje en su agenciamiento y por ende en su salida del lugar de víctimas de un terrorismo de estado que los dejó huérfanos, se ahondará, en primer lugar, en la concepción performativa del género de Butler. Esto habilitará repensar la figura de los hijos de desaparecidos como quienes, al igual que en el caso del género, van construyendo, a través de sus prácticas, una identidad no fijada de antemano. En segundo lugar, debido al "sesgo testimonial" en estas performances, se hará una breve referencia a la epistemología comunitaria del testimonio desde Martin Kusch, con el objeto de reforzar una idea también performática del conocimiento y del testimonio, colocando a los actores sociales en un lugar de agentes generadores de conocimiento y no simplemente como fuentes.

III.a. Judith Butler y la teoría de la performatividad: la identidad en disputa

Antes de iniciar este apartado es necesario subrayar algo probablemente notorio para quien está leyendo esta tesis: los estudios de esta filósofa norteamericana, considerada una de las fundadoras de la teoría *queer* y cuestionadora de un feminismo más clásico, se muestran ajenos a la temática acá explorada. Por esa razón no nos adentraremos en su extensa propuesta innovadora sobre el género y el sexo más allá de aquello que consideramos interpela nuestra problemática. El motivo para traerla a la discusión es doble: por un lado, fue a través de esta autora que nos topamos con la idea de performatividad y, por el otro, su argumentación es especialmente valorada como iluminadora a fin de entender la identidad como desustanciada, pero no por ello –y aquí la clave– menos agenciada.

Desde el comienzo de su libro *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, publicado en 1990 y luego reeditado con un renovado Prefacio en 1999, Butler sostiene que su afán es problematizar el feminismo tradicional frente a su idealización de ciertas expresiones ya naturalizadas de género –tanto masculinas como femeninas– que comportan a su vez nuevas formas de jerarquía y exclusión no deseadas. Esta filósofa no deja de reconocer la necesidad en los albores de las luchas feministas de visibilizar a la mujer como sujeto político, permitiendo así su representación política antes inexistente. Sin embargo, señala que ello terminó acarreado una esencialización problemática de la identidad de la mujer como tal.¹⁶⁴

Con el objetivo de deconstruir esta arraigada creencia, Butler apela a otro filósofo, Michel Foucault, para evidenciar que los sistemas jurídicos de poder a los cuales pertenecemos son aquellos que nos producen y nos forjan como sujetos, pero que luego, encubriendo esa creación, se manifiestan como aquellos que simplemente nos representan. En el marco de la controversia sobre el sujeto y la representación política, se advierte que la ley repone la idea de un sujeto previo a esa misma ley en busca de instituirse como premisa fundacional naturalizada; premisa que después legitimará su propia hegemonía reguladora. Esta autora se

¹⁶⁴ Con el fin último de erigir a la mujer como un sujeto actuante dentro de la esfera pública, con una historia propia detrás, algunos teóricos feministas acabaron por construir una categoría naturalizada y universalizante, opuesta a la categoría también esencializada de hombre, sin prestar atención a otros factores básicos e influyentes, como el de clase, edad, religión, pertenencia política, entre otros: “la creencia política de que debe haber una base universal para el feminismo, y de que puede fundarse en una identidad que aparentemente existe en todas las culturas, a menudo va unida a la idea de que la opresión de las mujeres posee alguna forma específica reconocible dentro de la estructura universal o hegemónica del patriarcado o de la dominación masculina. La idea de un patriarcado universal ha recibido numerosas críticas en años recientes porque no tiene en cuenta el funcionamiento de la opresión de género en los contextos culturales concretos en los que se produce” (Butler, 2007: 49).

referirá a las “ficciones fundacionistas que respaldan la noción de sujeto” (Butler, 2007: 48).

Butler aspira a develar esta denominada ficción fundacionista, deconstruyendo el ocultamiento del propio sistema como productor mismo del individuo a través de normas que no sólo lo rigen y limitan, sino que también lo definen y reproducen en forma permanente hasta esencializarlo. En otras palabras, es en la constante reiteración de ciertas prácticas –en este caso, las de género–, que el sujeto se determina y *normaliza*, estableciendo las características que debe tener una persona para ser adjetivada como mujer u hombre. Quien no cumpla con esos criterios quedará por fuera de la norma reguladora y será entonces discriminado y calificado como *anormal*. Esto se condice con aquellos que conciben el género en términos de original y copia, siendo por ejemplo las travestis consideradas copias de las mujeres. Se permanece dentro de una matriz heterosexista hegemónica que no reconoce como un sujeto inteligible para la sociedad a aquel que vive al margen de la ley supuestamente primigenia.

Para reconfigurar estos fuertes moldes y dualismos clásicos (no sólo de hombre-mujer o masculino-femenino, sino también de cuerpo-mente u homo-hetero) y poder así introducir una complejidad de análisis que tenga en cuenta la insustancialidad del género y por ende su ineludible diversidad, Butler recurre a la performatividad en tanto teoría habilitante de lo contingente y de la capacidad de agencia de quienes llevan adelante justamente las acciones/repeticiones: “lo iterable de la performatividad es una teoría de la capacidad de acción (o agencia), una teoría que no puede negar el poder como condición de su propia posibilidad” (*ibídem*: 29).

Hablar de performatividad nos remite obligatoria y sucintamente a la teoría de los actos de habla introducida por John L. Austin en su libro *Cómo hacer cosas con palabras*, publicado póstumamente en 1962. Este filósofo se centra en examinar los usos del lenguaje que con su enunciación no describen un estado de cosas (uso constatativo), sino que implican una acción, con el ejemplo paradigmático de la promesa o de un juez de paz declarando a dos personas como marido y mujer. A diferencia de buscar la correspondencia entre lo dicho y el mundo, en estos casos la propia expresión de determinadas palabras en ciertas situaciones regidas por convenciones comunes y aceptadas por la mayoría provoca que un nuevo hecho se genere: “emitir la expresión es realizar una acción y que esta no se concibe normalmente como el mero decir algo” (Austin, 2008: 47).

Considérese el ejemplo típico de una pareja reconocida frente a una sociedad como legalmente casada a partir de la frase "los declaro marido y mujer" pronunciada por parte de un juez en las circunstancias institucionales adecuadas:

es a través de la invocación de la convención que el acto de habla del juez deriva su poder coercitivo; ese poder coercitivo no se encuentra ni en el sujeto del juez ni en su voluntad, sino en su legado citacional a partir del cual un "acto" contemporáneo emerge en el contexto de una cadena de convenciones coercitivas. Donde hay un "yo" quien pronuncia o dice y por lo tanto produce un efecto en el discurso, hay primero un discurso que precede y posibilita ese "yo" y forma en el lenguaje la trayectoria obligada de su voluntad. Entonces no hay "yo" que esté *detrás* del discurso y ejecute su volición o deseo *a través del* discurso (Butler, 1993: 225, subrayado en el original, traducción propia).

Ya empieza a vislumbrarse en esta cita la negación butleriana a la existencia de un sujeto estático por detrás o por fuera de la acción misma, lo cual no significará, sin embargo, la disminución de su agenciamiento, sino más bien la desnaturalización del sujeto y su *ser* en el *hacer* mismo. Retomando a Austin, a este uso lingüístico lo llamaré *acto de habla performativo*, el cual a través de su propia formulación se asegura que el mundo concuerde con la aseveración en cuestión y no a la inversa. En otras palabras, no hay nada previo con lo que lo afirmado deba coincidir o constatarse, sino que la enunciación misma conlleva una acción que modifica lo anterior.

Siguiendo esta línea de pensamiento, Butler introducirá una teoría performativa para los actos de género, habilitando la problematización de las expresiones generizadas consideradas naturales u originales, y planteando, por el contrario, que es la permanente reproducción de determinadas prácticas lo que causa esta creencia fundacional limitante y discriminatoria. Es decir, el género no remite a una esencia previa presocial o prehistórica –o transhistórica–, sino que se construye a través de acciones que usualmente copian acciones precedentes. No existe una ontología de lo masculino y lo femenino anterior a las prácticas, una identidad fijada o predeterminada de antemano, por lo que la ficción de una sustancia de lo genérico reguladora de qué es lo que debe hacerse y qué está prohibido se desarma.

Ahora bien, esas prácticas reiteradas pueden asimismo ser transformadas en el mismo proceso de su repetición, ya que en esa reproducción nunca se reproduce exactamente lo mismo, sino que siempre existe un desplazamiento temporal que implica una diferencia con lo anterior, dejando una fisura para la posibilidad de cambio. Butler recurre aquí a una noción muy sugerente como la de *cita* (recordemos que antes había hablado de *legado citacional* en referencia a los actos de habla performativos):

si el género es performativo, entonces se deduce que la realidad del género es en sí misma producida como un efecto de la *performance* (de la acción). A pesar de que hay normas que gobiernan lo que será y no será real, y lo que será y no será inteligible, son puestas en cuestión y reiteradas en el momento en que la performatividad comienza su práctica citacional. Sin dudas uno cita normas que ya existen, pero esas normas pueden ser significativamente desterritorializadas a través de la citación (...) Esto significa que a través de la práctica de la performatividad de género, no solamente percibimos cómo las normas que gobiernan la realidad son citadas, sino también comprendemos uno de los mecanismos por los cuales la realidad es reproducida y alterada en el curso de esa reproducción (Butler, 2004: 218, traducción propia).

Por lo tanto, es a través de la práctica citacional, de la citación de normas ya establecidas, que el género es producido y (re)producido en el acto mismo de su performatividad. De esta manera, salen a relucir no sólo las condiciones para su institucionalización como algo sustancial –en forma binaria y heterosexista, de hombre y mujer–, sino también aquellos momentos en donde esa distinción naturalizada puede cuestionarse o resquebrajarse, provocando grietas dentro de las categorías instaladas.¹⁶⁵ En este último caso Butler hablará de *subversión*, término con una connotación negativa para el pasado reciente argentino, pero que aquí se referirá a la posibilidad de facultar nuevas prácticas de género dentro de la norma y por ende, y más importante, de aquello que se categorice como humano.

Vale aclarar que no hay en este punto una determinación anticipada de cuáles prácticas serían más valiosas de habilitar que otras o qué formas de género deberían ser incluidas dentro de la normativa. De hecho, cuando se le pregunta de modo crítico sobre el futuro del género, Butler responde que en verdad no se trata de producir nuevos géneros inexistentes, sino de admitir aquellos que han existido por largo tiempo ya: “es cuestión de desarrollar, dentro de la ley, de la psiquiatría, de la teoría social y literaria, un nuevo léxico legitimador para la complejidad de género en la que siempre hemos vivido. Dado que las normas que gobiernan la realidad no han admitido estas formas como reales, tendremos que, por necesidad, llamarlas nuevas” (*ibídem*: 219).

Justamente esta filósofa formaliza una definición del feminismo en tanto transformación social de las relaciones de género (*ibídem*: 204), viéndose esto reflejado, entre otras cosas, en lograr que quienes se encuentran fuera de la ley, de la normativa que regula lo inteligible e ininteligible en una sociedad, puedan volverse reales e incluso humanos, alcanzando así una *vida más vivible* (*livable life* –*ibídem*: 224–). En este capítulo de *Undoing Gender*, titulado precisamente “The

¹⁶⁵ El concepto de cita también es utilizado de una manera muy inspiradora e interesante por Walter Benjamin. En uno de los fragmentos –Convolutio N <Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso>– de su inacabado y póstumo *Libro de los Pasajes*, este filósofo alemán sostiene: “escribir historia significa, pues, *citar* historia. Pero en el concepto de citar está [contenido] que el objeto histórico respectivo sea arrancado a su contexto. [N 11,3].” (Benjamin, s.a.: 151, subrayado en el original). En la conclusión de esta tesis se ahondará en esta idea de Benjamin, nuevamente en conexión con la butleriana.

Question of Social Transformation”, Butler recuerda nuevamente a Foucault al señalar que aquello que es considerado real y verdadero aparenta ser sólo una cuestión de conocimiento, pero es sobre todo una cuestión de poder; de un poder que es disimulado detrás de la edificación de una ontología esencializante.

Por el contrario, pensar en términos de actos performativos escapa a la necesidad y patentiza un devenir contingente que evidencia la no naturalidad del binarismo de género, siendo más bien la reiteración constante de ciertas prácticas aquello que provoca la esencialización de las categorías en juego. Pero nunca hay nada sustantivo por detrás: “el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción” (Butler, 2007: 84). De un género performativo se presupone un individuo no anterior a su hacer en tanto una identidad subyacente desde siempre y por ende estática, sino que es a partir de su *hacer*, con una identidad que se establece performativamente (*performatively established*, en Butler, 2004: 209) en ese accionar. Será a través de sus distintas prácticas o performances que el sujeto se constituya en un agente con capacidad de acción.

La propuesta butleriana es entonces explícitamente agenciadora, colocando la mirada en los actos de los sujetos y no en una identidad que ya les vendría dada previamente. Esto deriva en una redefinición de la propia identidad como práctica en sí misma, dejando las puertas abiertas para que determinados atributos o categorías, como podría ser la de ser un hijo de desaparecidos, no se perciban estancas o inmutables: “la reconceptualización de la identidad como un *efecto*, es decir, como *producida* o *generada*, abre vías de ‘capacidad de acción’ que son astutamente excluidas por las posiciones que afirman que las categorías de identidad son fundacionales y permanentes. Que una identidad sea un efecto significa que ni está fatalmente especificada ni es totalmente artificial y arbitraria” (Butler, 2007: 285, subrayado en el original).

Butler busca así evitar caer en el dualismo entre libre albedrío y determinismo, indicando que las prácticas no pueden examinarse ajenas a un contexto histórico político que indudablemente las restringe, pero no las decreta sin más:

si el género es una especie de hacer, una incesante actividad performada, en parte sin nuestro conocimiento y nuestra voluntad, no es por esa razón automático o mecánico. Por el contrario, es una práctica de improvisación en un escenario restrictivo. Es más, uno no ‘hace’ su género en soledad. Uno está siempre ‘haciéndolo’ con o para alguien, aun si el otro es solamente imaginario (Butler, 2004: 01).

De este modo, esta filósofa, prosiguiendo con su planteo sobre la reiteración de las prácticas y una probable subversión, afirmará: “la ‘capacidad de acción’ es estar dentro de la posibilidad de cambiar esa repetición” (Butler, 2007: 282). En este sentido, y yendo a la problemática que nos compete, los hijos de desaparecidos tienen una legitimidad de sangre ineludible para entrometerse en el debate representacional del pasado límite reciente argentino. Y lo harán a través de sus performances testimoniales, volviéndose agentes en un terreno intensamente disputado y alejándose de meros “relatos de victimización” (Tozzi, 2012: 131).

Ahora bien, y recordando además la crítica a cierta homogeneización de esta figura, la identidad *hijo de desaparecidos*, al igual que la del género, no está determinada de antemano ni presupone características estables. Ciertamente hay una fuerte carga que los une y los ha llevado a reunirse por ejemplo en el colectivo H.I.J.O.S., pero los hijos de desaparecidos no son *solamente* hijos. Su identidad no está definida únicamente por eso. Será en la arena pública que muchos de ellos construyan su ser a través de su hacer, con prácticas poético-testimoniales sobre el pasado de sus padres, las cuales pueden tanto “reproducir” ciertas formas de recordar ya latentes (como aquella reivindicatoria de la lucha de sus progenitores), como pueden agrietarlas, con prácticas disruptivas que entran en diálogo con las anteriores y las cuestionan, dando lugar a otras nuevas a futuro.

Retomando la cita de Butler, nada de esto se hace en soledad. Hay un *escenario restrictivo* que precisamente constriñe, limita, regula lo posible e inteligible, pero no lo acaba de determinar. Ciertamente, por ejemplo, el contexto del surgimiento de H.I.J.O.S., con una situación de impunidad frente a los militares que habían cometido los crímenes de lesa humanidad durante la dictadura, no era aquel de principios de siglo, con una política estatal enfocada en los derechos humanos y la memoria represiva con el objeto de hacer justicia. Sus performances entonces se modificaron también. Como ya citamos a Amado, los hijos pasaron “de los ‘escraches’ a la *performance* teatral” (Amado, 2009: 140). Y estas prácticas poético-testimoniales se hicieron con otros que asimismo fueron cambiando, en una esfera pública con múltiples agentes llevando adelante sus propias prácticas, como las Madres y las Abuelas, otros organismos de derechos humanos, los diferentes gobiernos, los familiares de los militares, una sociedad civil por momentos ajena, por momentos involucrada, entre muchos otros.

Por lo tanto, y para concluir, la agencia no es concebida desde lo netamente voluntario ni lo meramente mecánico, sino un hacerse a través de las propias prácticas. En el caso de hijos, son prácticas poético-testimoniales que implican intervenciones en el debate representacional mezcladas fuertemente con la dimensión privada por su carácter filial: “eludieron el pliegue melancólico de un

proceso privado de elaboración del duelo e integraron sus acciones a una estrategia activa –en tanto política y colectiva–, de relación del presente con aquel pasado traumático” (*ibídem*: 139). A través de ellas los hijos de desaparecidos no sólo se involucran en las disputas por la representación del pasado límite reciente, sino que también bucean en su propia identidad, revisitan su pasado, fisuran el presente, vislumbran su futuro.

Con el objeto de cerrar el capítulo y finalmente adentrarnos en el análisis detallado de las performances testimoniales de hijos de desaparecidos, vale realizar una mención a la epistemología comunitaria del testimonio. La traemos a esta tesis debido a que consideramos que profundiza la propuesta de actos de habla performativos de Austin y la identitaria desencionalizada de Butler, a la vez que refuerza la invitación a reflexionar sobre el testimonio, ya no desde una perspectiva individualista y reduccionista de conocimiento, sino desde una más bien colectiva y agenciadora.

III.b. Una aproximación a la epistemología comunitaria del testimonio

Para esta sucinta observación se recurrirá al libro de Martin Kusch, *Knowledge by Agreement. The Programme of Communitarian Epistemology*. La propuesta de este filósofo es mucho más amplia y prolífera de lo que se podrá apreciar en este apartado, rastreando en su obra la naturaleza social del conocimiento –él mismo lo definirá como una institución social– a través de la discusión de diversas teorías y textos filosóficos. En ese camino la epistemología, tal como habitualmente se la conoce, debe abrirse a su transformación, proyectándose en lugar de una concepción tradicional una de carácter comunitaria. Con esa finalidad corresponden respetarse dos postulados: en primer lugar, concebir el término *conocimiento* y sus derivados en tanto indicando un status social, con la premisa de que sólo puede haber conocimiento si existen comunidades; en segundo lugar, e íntimamente vinculado con lo anterior, este status social no es atribuido a individuos, sino a *grupos* de personas (Kusch, 2004: 01, subrayado en el original).

Kusch se centrará en la indagación de dos problemáticas específicas para alcanzar su misión: la naturaleza del testimonio y la racionalidad de las creencias empíricas. Aquí únicamente se repasarán algunos puntos sobre la primera temática a fin de reconfigurar los presupuestos que suelen asomar comúnmente al hablarse de testimonio, siendo deudores de la epistemología tradicional. La distinción principal entre ambas perspectivas se basa en fomentar una visión individualista o una comunitaria del testimonio. La epistemología clásica se ha inclinado siempre en

la primera dirección, concibiéndolo como un mecanismo de transmisión de un ítem completo y preexistente de conocimiento desde una persona a otra, pero separándolo usualmente de otras fuentes más valoradas, sea la razón o la percepción.¹⁶⁶ Los dos individuos participantes de esa comunicación no necesitan pertenecer al mismo grupo ya que los estándares de evaluación de fiabilidad son considerados de carácter universal (*ibídem*: 09-10).

A este enfoque Kusch opondrá el comunitario, según el cual el testimonio es generador de conocimiento y no simplemente una fuente transmisora, debiendo ser el testigo y el receptor (pudiendo ser singulares o plurales) miembros de una misma comunidad; de este modo, los estándares de evaluación de fiabilidad se vuelven locales. Para llevar adelante su explicación este autor recupera la teoría de los actos de habla de Austin, ya referida resumidamente en el apartado previo, distinguiendo entre actos de habla constatativos (*constative speech-acts*) y actos de habla performativos (*performative speech-acts*).

Será en el capítulo cinco de su libro en donde Kusch desarrolle su teoría comunitaria en profundidad, argumentando en favor de lo que llamará *testimonio performativo* como una fuente generadora de conocimiento. El contraste con el testimonio constatativo se efectúa a partir de la comparación entre dos esquemas aclaratorios. El primero plantea el modelo tradicional del testimonio constatativo a través de una línea del tiempo (*cf. ibídem*: 64):

1. En un tiempo₁ un cierto estado de cosas p rige
2. En un tiempo₂ una persona a adquiere el conocimiento de p
3. En un tiempo₃ a le cuenta a una persona b que p
4. En un tiempo₄ b sabe que p

En la explicación de este diagrama Kusch advierte que el vínculo entre el saber de a y de b es solamente accidental, en tanto b podría haber adquirido ese conocimiento por sí solo, lo cual incluso, para una visión tradicional, hubiera sido epistémicamente mejor. Asimismo, su interacción finaliza una vez que a le contó a b que p , sin mantener obligación o derecho alguno entre ellos. De esta manera, el testimonio lejos está de manifestarse como una fuente generadora de

¹⁶⁶ Esteban Lythgoe, en el marco de su análisis crítico sobre la recurrencia de Frank Ankersmit al testimonio como modo de superación del debate sobre los límites representacionales, se explaya sobre esta concepción: "la tradición ilustrada consideraba al testimonio histórico como una fuente de conocimiento indirecta capaz de proporcionar evidencias a los historiadores. Según esta tradición, el carácter fragmentario y distorsionado de la perspectiva de un individuo impedía que una declaración de este tipo fuera representativa de un acontecimiento histórico. Dependiendo de los autores, se señalaba la necesidad de la intervención de un historiador o un archivero a fin de homogeneizar el tipo de información brindada por el testimonio con el de los demás trazos del pasado, constituyéndolo así en parte del relato objetivo acerca de ese acontecimiento. A pesar de todo, su dudosa fiabilidad llevó a que se prefiriera prescindir de su uso o que, en caso de recurrir a él, solamente fuera apoyando a otras fuentes de conocimiento más fiables" (Lythgoe, 2010: 158).

conocimiento, sino como un mero medio transmisor de un *singulare tantum* previamente existente (*ibídem*: 64-65).

Por el contrario, el modelo del testimonio performativo se revela prácticamente opuesto (*cfr. ibídem*: 65):

1. En un tiempo₁ *a* le cuenta a *b* que *p*
2. En un tiempo₁ un cierto estado de cosas *p* rige
3. En un tiempo₁ la comunidad formada por *a* y *b* saben que *p*
4. En un tiempo₁ *a* sabe que *p*
5. En un tiempo₁ *b* sabe que *p*

Lo primero que puede rápidamente apreciarse es que, a diferencia de la línea de tiempo anterior, aquí se menciona un tiempo único. Retomando el citado ejemplo de la constitución de un matrimonio, no hay en este caso eventos independientes o relaciones accidentales secuenciales, sino que para que la acción del juez *a* diciéndole a la pareja *b* que están casados legalmente sea exitosa, ambos deben entender lo que eso significa y cuáles son sus efectos, formando para ello una misma comunidad de conocimiento y estableciendo un nexo de compromisos que les permite a los dos tener el derecho de afirmar *p*. Es sólo a través de la declaración de *p* por parte de *a* que *b* sabe *p*, siendo el testimonio performativo una fuente generadora de conocimiento dado que sin su enunciación *p* ni siquiera existiría como tal:

las performativas son declaraciones 'auto-referenciales' [*self-referring*] y 'auto-validantes' [*self-validating*]. Una declaración performativa como 'Los declaro entonces...' se refiere a sí misma en tanto que anuncia lo que hace. No solamente lleva a cabo la declaración; te dice que está haciendo la declaración al usar la frase 'Los declaro entonces...'. En las circunstancias adecuadas una declaración performativa es también 'auto-validante'. Eso significa que a pesar de que la declaración performativa no es verdadera a partir de una realidad independiente y previa a ella, es verdadera a partir de una realidad que ella misma crea. Y por lo tanto podemos decir que (cuando son llevadas a cabo exitosamente) las declaraciones performativas se hacen verdaderas a sí mismas (*ibídem*: 66, traducción propia).

Es fundamental aclarar que cuando se habla de circunstancias adecuadas es porque –y aquí repetimos un poco lo indicado en el apartado anterior– para que el testimonio performativo sea exitoso se presupone un marco institucional determinado. Por ejemplo, para que un matrimonio se constituya en un nuevo hecho social la afirmación "los declaro así marido y mujer" debe realizarse en un Registro Civil habilitado, por un juez facultado para ello y frente a una pareja y sus testigos, a quienes ya se les han advertido las implicancias de esta acción. Queda por lo tanto explicitado el porqué del rechazo a la visión individualista tradicional, a

la vez que la necesidad de pertenencia de los actores sociales a una misma comunidad epistémica para llevar adelante un testimonio performativo.

Es así que, habiendo efectuado este resumido recorrido por esta renovada perspectiva epistemológica comunitaria y conectándolo con la noción de literatura testimonial whiteana examinada en el capítulo segundo, es posible repensar el testimonio, ya no asociado indefectiblemente a su significado legal todavía dominante en algunos ámbitos, sino a un conocimiento construido socialmente que no debe validarse únicamente por su correspondencia con una realidad previa. Las prácticas poético-testimoniales de hijos de desaparecidos no deben evaluarse entonces tampoco en esos términos o como meros documentos probatorios, sino en tanto performances llevadas adelante por actores sociales, quienes pertenecen a una comunidad determinada en un momento específico, y que a partir de esas prácticas intervienen en las disputas representacionales frente a un evento límite del pasado reciente.

CAPÍTULO 5

PERFORMANCES TESTIMONIALES DE HIJOS DE DESAPARECIDOS: OBJECIONES EPISTEMOLÓGICAS, ÉTICO-POLÍTICAS Y ESTÉTICAS

I. *Maus* y la problemática representación del nazismo: sobre historietas, ratones y no-ficciones

Difícilmente haya una práctica poético-testimonial de la segunda generación más controversial, y a la vez más analizada, que la historieta *Maus. Historia de un sobreviviente*, de Art Spiegelman. Este cómic cuenta con dos volúmenes, el primero publicado en 1986, subtulado *Mi padre sangra historia* (*My father bleeds history*) y el segundo en 1991, subtulado *Y aquí comenzaron mis problemas* (*And here my troubles began*).¹⁶⁷ El original fue traducido a múltiples idiomas y se convirtió en un éxito de ventas con numerosos ejemplares vendidos alrededor del mundo. Este suceso comercial estuvo acompañado por un reconocimiento por parte de la crítica y luego del ámbito académico, combinación que rara vez suele producirse. Obtuvo innumerables premios, siendo el más significativo el Pulitzer en 1992, no habiéndolo conseguido nunca antes una historieta.

La razón por la cual traemos su exploración a este escrito –aunque para hacerle justicia haría falta una tesis completa dedicada solamente a su indagación– es que *Maus*, por sus características, despertó e instaló ciertas polémicas vinculadas con dos cuestiones fundamentales de esta tesis: la dificultosa representación de un evento límite como el exterminio nazi y su abordaje desde la segunda generación. Muchas de las problemáticas que más adelante se observarán en las performances testimoniales de hijos de desaparecidos se verán explicitadas en este controversial cómic. La propuesta será, por lo tanto, repasar en este apartado algunos de los conflictos planteados a partir de su aparición con el objeto de dejar el terreno listo para las representaciones de la segunda generación en Argentina.

Art Spiegelman, historietista estadounidense autor de *Maus*, es hijo de Vladek, judío de origen polaco llevado en marzo de 1944, junto a su mujer y madre de Art, Anja –también judía y polaca–, a Auschwitz. Ambos sobreviven a este campo de concentración nazi, pero tras esta terrible experiencia ella decide quitarse la vida en 1968. Él, nacido en 1948, había sido el segundo hijo de esta pareja,

¹⁶⁷ De ahora en adelante, y para simplificar, el primero será *Maus I* y el segundo *Maus II*.

mientras que el primero, Richieu, fue envenado por la tía que estaba a su cuidado para evitar caer en manos de la Gestapo. La historia que este dibujante decide relatar en su cómic es la de su padre, a quien entrevista en repetidas oportunidades para que le cuente todo sobre su vida, desde su juventud hasta su liberación de Auschwitz.¹⁶⁸ Sin embargo, difícilmente la obra que Spiegelman lleva adelante sea solamente sobre su padre en tanto superviviente de un acontecimiento extremo, sino también –y mayormente– la de él mismo como sobreviviente de la historia de su familia.

Ahora bien, ¿por qué tanto revuelo alrededor de la narración de un hijo sobre el pasado traumático de su padre? ¿Qué hizo de *Maus* un éxito comercial y asimismo un punto obligado en el debate académico sobre la representación del Holocausto? ¿Qué particularidades se observan al formar parte Spiegelman de la segunda generación que no vivenció el exterminio? Para ordenar la indagación y hacer eje en aquellas problemáticas que más nos interesan a futuro, se la dividirá, al menos analíticamente, en tres puntos distintos:

a) El *despropósito* de las formas

Desde un principio *Maus*, por el sólo hecho de ser una historieta, se inserta de lleno en la problemática planteada en la introducción de esta tesis, es decir, la representación de la *Shoah* y sus límites. Esto nos retrotrae a una de las objeciones de índole estética efectuada a ciertas representaciones sobre este acontecimiento, como por ejemplo el caso del filme *La vida es bella*, de Benigni (1997) en tanto comedia. La discusión se debe a que el género de la historieta no es considerado lo suficientemente digno o sobrio para llevar adelante esta tarea, evidenciando la regla que indica que un evento como un genocidio requiere de un género noble para su representación, como la tragedia o la épica.¹⁶⁹

la idea misma de ocuparse de Auschwitz en historietas parece horriblemente inapropiada. Esta impresión no es sólo estética o vagamente cultural. Puede también ser ritual y religiosa, aún para aquellos que se sienten totalmente secularizados. Creo que hay que –y debemos hacerlo– mantener la idea de que algunas cosas son simplemente inapropiadas. Crean una disonancia y un malestar que indican *prima facie* su inaceptabilidad. Esto no quiere decir que sean absolutamente tabú, sino que su camino es cuesta arriba y que deben enfrentarse a formidables obstáculos antes de ser aceptados (LaCapra, 2009: 162).

¹⁶⁸ Téngase presente el subtítulo de la obra: *Historia de un sobreviviente* (en idioma original, *A survivor's tale*). En 1994 se editó lo que se llamó *El completo Maus* en CD-ROM, sumando a los cómics originales las transcripciones completas de las entrevistas a Vladek y las grabaciones de aquellas que ya habían sido grabadas, con el aditamento entonces de literalmente *darle la voz* al protagonista.

¹⁶⁹ Recuérdese que Hayden White refiere a esta supuesta regla en su conferencia durante el simposio de Saul Friedlander. En esa misma exposición, cuando este historiador hace una breve mención en defensa de *Maus*, señala que, entre otras razones, lo que despierta la polémica es "esa mezcla absurda de un género 'menor' con acontecimientos de la mayor trascendencia" (White, 2003a: 197).

Incluso este debate se amplía porque no hay acuerdo en cuál es efectivamente el género de estos dos libros: ¿historieta documental, cómic, cómix? O una nueva categoría, el *co-mix*, creada por el propio Spiegelman cuando aborda esta cuestión.¹⁷⁰ Más allá de esta discusión más específica y ajena a nuestra temática, la pregunta se inmiscuye con lo epistemológico al plantearse si esta obra es de ficción o de no-ficción. Dominick LaCapra, en el capítulo recién citado de su libro *Historia y memoria después de Auschwitz* dedicado especialmente a *Maus*, remarca este punto como una preocupación de los críticos. Hubo quienes sostuvieron que resistía cualquier tipificación, otros que lo calificaron como una obra histórica, o como una autobiografía colaborativa, o como un cómic novelizado, o como una novela gráfica, entre otros. Esta divergencia de opiniones evidencia la complejidad para su encuadre.

El propio autor se entromete en este intercambio cuando su historieta es incluida en el listado de *best-sellers* de ficción en *The New York Times Book Review*. En ese momento pide expresamente, y con cierta indignación, ser trasladado a la lista de no ficción. Se le concede el requerimiento y será en esta última categoría (*non-fiction*) que termine ganando el mencionado premio Pulitzer. Esta preocupación de Spiegelman se deja traslucir a lo largo de sus páginas en la pretensión de dejar explicitadas las diferencias entre aquello que su padre recuerda y lo que efectivamente ya está comprobado que sucedió, buscando evitar caer en inexactitudes históricas.

El ejemplo de la orquesta en Auschwitz es claro en ese sentido. El personaje de Art le pregunta a Vladek sobre la orquesta que tocaba cuando los prisioneros marchaban hacia sus trabajos forzados, a lo que su padre le responde negativamente sobre su existencia. Él insiste y afirma: “no sé, pero está muy bien documentado”, a lo que su padre ahora replica: “no, yo sólo oía los gritos de los guardias” (*Maus II*: 54). En el relato oral, o mejor dicho, en las palabras escritas en las viñetas, se expresa la distancia entre lo documentado y lo recordado por quien lo vivenció, en tanto rememora más bien sus experiencias y sensaciones. Sin embargo, en la dimensión de las imágenes, la orquesta nunca se borra: primero aparece en su plenitud y luego, ante la negación del padre y el avance de los marchantes, queda mayormente cubierta, pero puede igualmente apreciarse la permanencia de los instrumentos por detrás. La *verdad histórica* persiste.

¹⁷⁰ “No sé cómo catalogarme: autor, artista, historietista, historiador. Son palabras que bordean la realidad. Considero a los cómics como *co-mix*, mezclar palabras y dibujos” (Spiegelman, en LaCapra, 2009: 167).

En su reacción frente a la calificación de *Maus* como ficción Spiegelman parece perder, empero, esa capacidad para los grises o los *mixes*. Vale la pena citarlo in extenso:

el placer se transformó en sorpresa cuando noté que aparecía en la sección de ficción de su lista. Si su lista estuviera dividida en literatura y no literatura, podría aceptar de buen grado el lugar como un elogio, pero en la medida en que 'ficción' indica que una obra no es fáctica, me siento un poco nauseabundo. (...) El límite entre ficción y no ficción ha sido un territorio fértil para alguna de las escrituras contemporáneas más potentes y no es en mis pasajes sobre cómo construir un bunker o reparar las botas en un campo de concentración que el libro llamó vuestra atención como para incluirlo en la lista de cómo hacerlo o de misceláneas. Me hace temblar el solo pensar qué respondería David Duke –si pudiera leer– al ver un trabajo cuidadosamente informado basado estrechamente en los recuerdos de mi padre sobre la vida en la Europa de Hitler y que los campos de exterminio aparecen allí clasificados como ficción. Sé que al dibujar a personas con cabezas de animales he generado problemas en su taxonomía. ¿Pueden considerar el agregar una categoría especial, 'no ficción/ratones' a su lista?" (Spiegelman, en LaCapra, 2009: 167-168).

Su escritor cae en la trampa de igualar lo ficcional con lo no verdadero o lo irreal. En este punto de la controversia la problematización de White en torno a las distinciones tajantes se vuelve sugerente. Se podría preguntar si tiene sentido mantenerse atado a estas dicotomías, como la de ficción y no ficción, o es una mejor estrategia repensarlas frente a ciertas representaciones que no terminan de encajar dentro de las categorías previamente establecidas. Representaciones que más que perseguir la demostración de la ocurrencia del exterminio nazi, "patentiza(n) la dificultad de descubrir y contar la verdad" (White, 2003a: 196). Catalogar a *Maus* de ficción no denota afirmar la no ocurrencia del Holocausto. Se reproducen así discusiones que ya hemos visto en el capítulo primero en relación con filmes que versan sobre este evento traumático, como *La lista de Schindler*, de Spielberg.

Sumado al polémico género elegido, Spiegelman redobla la apuesta al dibujar en su cómic a los alemanes con cabeza de gatos, a los judíos de ratones, a los polacos de cerdos y a los estadounidenses como perros. La animalización de los protagonistas ha derivado en múltiples interpretaciones, desde su vínculo con el exitoso ratón Mickey de Disney hasta supuestamente la convalidación de la ideología nazi que equiparaba a los judíos con una peste. Andreas Huyssen sostiene, por el contrario, que Spiegelman es muy consciente de esto último y que a través de sus dibujos denuncia lo absurdo de esas identificaciones racistas; recuerda para ello los epígrafes de ambos volúmenes, utilizados desde la ironía (Huyssen, 2007a: 130). El primero transcribe una cita de Hitler: "es indudable que los judíos son una raza, pero no son humanos". El segundo es parte de un artículo de la década del treinta de un diario alemán de Pomerania: "el ratón Mickey es el

ideal más miserable que jamás haya habido...Las emociones sanas le indican a cualquier joven independiente y muchacha honorable que esa sabandija inmundada, el mayor portador de bacterias en el reino animal, no puede ser un tipo ideal de personaje...¡Fuera la brutalización judía del pueblo! ¡Abajo el ratón Mickey! ¡Usemos la cruz esvástica!”.

Más allá de la diversidad de posturas esgrimidas en las que es imposible adentrarnos aquí, lo que queremos destacar es que el malestar de la mayoría se dirigía hacia la banalización del Holocausto o su excesiva estetización. Había algo moralmente inaceptable en la animalización de un evento tan sacro. En el análisis de *Los rubios* se observará que la utilización de muñecos *playmóviles* despertará una crítica similar. Sin embargo, hubo asimismo otras lecturas, como la de Huyssen, quien leyó en la metáfora animal el intento de frenar el agobio del lector frente a un hecho que le resultaba inconcebible y el voyeurismo ante una violencia extrema ejercida sobre seres humanos (*ibídem*: 127-128). En otras palabras, lo pensaba como una estrategia para justamente intentar representar lo irrepresentable; acaso ¿no es también inimaginable un cuerpo humano con cabeza de ratón? Spiegelman estaba forzando así las categorías preestablecidas y, en términos butlerianos, *desplazándose* de la repetición de aquellas representaciones vistas una y otra vez.

b) Posmemoria y los diferentes niveles temporales de *Maus*

Al comienzo de *Maus I* el personaje-ratón de Art Spiegelman expresa el deseo de escribir un libro sobre la historia de su padre Vladek, sobreviviente del Holocausto. Pero su propósito no se ciñe sólo a su estadía en Auschwitz, sino también a su vida en Polonia desde que conoció a la que después sería su madre, Anja (mediados de 1930). De hecho, el primer volumen termina recién con la deportación de ambos al campo de concentración. Hay, por lo tanto, un primer nivel temporal vinculado más directamente con lo testimonial, con las entrevistas que Art le hace a Vladek a fin de que le relate sus vivencias en visitas periódicas durante los años setenta a Rego Park, en Nueva York. Desde el principio se evidencia que la historieta está encarada desde la perspectiva de la segunda generación, con un hijo que le pregunta a su padre por la traumática historia que envuelve a toda la familia en su conjunto.

La noción de posmemoria no tarda entonces en volverse valiosa. Spiegelman, perteneciente a la segunda generación del nazismo, debe lidiar con ese pasado límite, ofreciendo su historieta patentes muestras de ello. Pueden encontrarse reflexiones sobre la experiencia de su padre, sobre las secuelas en su

propia vida, sobre el vínculo con sus dos progenitores, sobre las dificultades para representar ese pretérito, sobre la tensión entre arte y cultura de masas o entre alta cultura y mercado en relación con el Holocausto: "el texto de Spiegelman describe en detalle cómo el trauma del recuerdo de los años signados por la huida, la humillación y la prisión, de los años vividos en permanente peligro de muerte, se apodera por completo de la psiquis y del cuerpo del padre y cómo ese trauma de la *post-memory* se traslada a la generación siguiente" (Huyssen: 2007a: 132).¹⁷¹

Siendo fiel a su análisis del exterminio nazi a partir de conceptos psicoanalíticos, LaCapra refiere al trabajo de memoria que Spiegelman realiza con su cómic ante la necesidad de "aceptar las cargas del pasado de las que no podemos desprendernos fácilmente" (LaCapra, 2009: 173). Se repone la idea de un pasado que regresa, incluso compulsivamente, con un padre reticente a recordar ante la insistencia de su hijo.¹⁷² La problematización identitaria se cuele inevitablemente, con un LaCapra señalando el riesgo que puede ocasionarse al buscar Art ser heredero de una experiencia que no fue propia. Se corre peligro de que el Holocausto pueda "transfigurarse en un trauma fundante que mantiene la elusiva (tal vez ilusoria) promesa de un sentido y una identidad para el hijo en el presente" (*ibídem*: 178). Esto recuerda la posibilidad apuntada por Marianne Hirsch de las que memorias heredadas se superpongan con las propias y terminen desplazándolas.

Siguiendo con la cita de LaCapra, ese riesgo de trauma fundante podría derivar en un abuso de memoria tal cual lo concibe Tzvetan Todorov, quien plantea que una de las razones posibles de este nuevo culto occidental a la memoria son los privilegios obtenidos en el presente por aquellos que lo llevan adelante, asumiendo el papel de víctimas en nombre de sus antepasados. Estos beneficios lejos están de ser siempre materiales, como el cobro de reparaciones económicas por los daños sufridos, pudiendo ser también de naturaleza simbólica, extendiéndose el martirologio hasta la actualidad.¹⁷³ No es este, empero, el caso de Spiegelman, quien al menos sostiene irónicamente: "es como prever un futuro en el que los cristianos caminen cargando crucifijos y los judíos anden vistiendo pequeñas cámaras de gas alrededor de sus cuellos" (Spiegelman, en *ibídem*: 178).

¹⁷¹ Esto es notorio en el subtítulo de *Maus II: Y aquí comenzaron mis problemas* (subrayado propio). Se aclara que el *aquí* refiere al momento en que sus padres son deportados a Auschwitz.

¹⁷² Ya sobre el final de *Maus II*, cuando Art le pregunta a su padre por unas cartas intercambiadas con un francés (su cara era de sapo) que había conocido en Auschwitz, le contesta que las destruyó: "traté de sacarme de encima para siempre todas esas cosas de la guerra...hasta que volviste a traerlas con tus preguntas" (*Maus II*: 98).

¹⁷³ Tomemos sino una cita que transcribe el propio Todorov de Alain Finkielkraut, hijo de un judío prisionero de Auschwitz: "otros habían sufrido, y como yo era su descendiente, recogía todo el beneficio moral [...] El linaje me convertía en el concesionario del genocidio, en su testigo y casi en su víctima [...] Comparado con dicha investidura, cualquier otro título me parecía miserable o ridículo" (Finkielkraut, en Todorov, 2000: 55-56).

Vale transcribir parte de una charla entre Artie y su mujer Françoise al principio de *Maus II*, ya que deja varias frases que expresan las dificultades de la segunda generación para sobrellevar el pasado de sus padres. El ratón Artie comienza preguntándose: "Porque si no entiendo mi relación con mi padre, ¿cómo voy a entender Auschwitz? ¿O el Holocausto?". Continúa en el cuadro siguiente: "de chico solía pensar a cuál de mis padres dejaría que los nazis metieran en el horno, si pudiera salvar a uno", para –ciertamente con culpa– autocontestarse en el siguiente: "Casi siempre salvaba a mi madre. ¿Te parece que eso es normal?" (*Maus II*: 14). La muerte de su hermano tampoco le era ajena: "No pensé mucho en él mientras crecía...era sólo una fotografía borrosa colgada en el cuarto de mis padres". Empero, "la foto nunca tuvo berrinches ni dio problemas. Era el hijo ideal; y yo, un desastre". Prosigue: "Nunca hablaban de él, pero esa foto era como un reproche. Habría sido médico y se casaría con una chica judía rica...el miserable" (*ibídem*: 15). La "competencia" con aquel hermano que pudo ser, pero no fue, se manifestaba tortuosa.

Finalmente, en el cierre de la conversación, Artie le confiesa a su mujer: "Es una locura, pero de algún modo deseaba haber estado en Auschwitz con mis padres, para saber lo que habían vivido...supongo que es como una culpa por haber tenido una vida más fácil que la de ellos". La mezcla entre realidad y ficción,¹⁷⁴ o vigilia y sueño, se patentiza en el cuadro posterior: "Mmm. ¡Me siento incapaz tratando de reconstruir una realidad que fue peor que mis peores sueños!" (*ibídem*: 16). La forma de lidiar con un pasado tan cruento, pero no vivenciado, se hace carne en este fragmento de la historieta: la culpa, el resentimiento, la vergüenza, la incomprensión, el espectro de un pretérito que no cesa de acecharlo: "no puedo creer que seré padre en un par de meses. El fantasma del mío sigue presente" (*ibídem*: 43). Y mientras lo expresa su cuerpo a lo largo de las viñetas se va achicando hasta volverse nuevamente un niño.

Esto último ocurre en el punto en que Spiegelman se entromete más fuertemente en el debate en torno a la representación de este evento límite, sobre todo en relación con el crecimiento vertiginoso de la industria cultural y la consecuente mercantilización.¹⁷⁵ Por única vez en la historieta Artie no es un ratón

¹⁷⁴ Incluso ese juego se patentiza cuando Artie le dice a Françoise: "Ves...en la vida real nunca me habrías dejado hablar tanto sin interrumpirme" (*ibídem*: 16). Se mixturan allí además los niveles temporales y se borrona la distinción entre un Artie personaje y ratón que sale de la historieta y salta al Artie escritor y ser humano.

¹⁷⁵ En el primer capítulo ya se habían mencionado ciertos choques entre la representación de estos acontecimientos y las reglas de mercado de la industria cultural, las cuales en principio no aparentan ser apropiadas para lidiar con un pasado tan violento. Al tratarse de un mercado se mezcla además con ganancias económicas que evidencian que las representaciones no pueden dejar de ser ellas mismas mercancías. Mientras Art se está transformando en un niño sentado frente a su atril, muchísimos periodistas lo inquietan con preguntas sobre su obra; en ese momento aparece alguien que le ofrece un negocio para vender chalecos de *Maus*: "Artie, mirá este proyecto de licencia. El 50% de las ganancias es tuya. ¡Haremos millones!" (*Maus II*: 42). Mariana Eva Pérez, con su blog/libro *Diario de una Princesa*

con cuerpo de hombre, sino un ser humano con máscara de ratón, sentado frente a su atril de dibujante y compartiendo con los lectores el éxito de *Maus I*, las múltiples ofertas para su adaptación al cine o a la televisión y las diferentes traducciones en las que fue publicado. Sin embargo, lejos de mostrarse feliz, señala "últimamente me siento deprimido" (*Maus II*: 41), mezclando sin demasiado sentido esas referencias representacionales con fechas relativas al exterminio nazi o a otros acontecimientos fundamentales de su familia.¹⁷⁶

Como buen cómic, el pasado y el presente se fusionan en las palabras al igual que en las imágenes: al abrirse la visión completa de la escena, debajo del atril se replica la infinidad de veces repetida imagen que se obtuvo al momento de la liberación de los campos concentracionarios: una montaña de cadáveres apilados. Siguiendo la animalización, obviamente los muertos son ratones, desnudos y marcadamente desnutridos tal como estaban los "reales" en las múltiples fotografías. Los dibujos de Spiegelman se nutren de las imágenes y las representaciones previas, en un diálogo en donde no sólo se las pone de relieve, sino que se las problematiza: "con *Maus* Spiegelman ha presentado un modelo para el recuerdo del Holocausto de las generaciones nacidas después que no tiene ninguna asignatura pendiente con los textos canónicos sobre la representación del Holocausto" (Huysen, 2007a: 140).

La mayoría de estas reflexiones se dan en el primer tiempo de la enunciación, aquel en que el personaje de Artie está entrevistando a su padre y charla asimismo con su esposa Françoise o con Mala, la nueva mujer de Vladek. Digamos que es el tiempo que recorre la historietita de principio a fin. Pero ese tiempo se superpone luego, en *Maus II*, con el proceso posterior de escritura del cómic, ocurrido entre 1978 y 1991. A este último nivel Huysen lo llama *tiempo del autor*, que se desprende del tiempo del relato, aquel momento de la grabación de las entrevistas (Huysen, 2007a: 134). Por último, hay otro nivel temporal que es

Montonera, asimismo se mostrará irónica frente a lo que ella considera como cierto exceso en la tematización de los derechos humanos y la memoria en Argentina, combinándolo con el auge de la industria cultural. Aquí un adelanto: "Mandá TEMITA al 2020 y participá del fabuloso sorteo. 'UNA SEMANA CON LA PRINCESA MONTONERA'. Ganá y acompañala durante siete días en el programa que cambió el verano: ¡El Show del Temita! El reality de todos y todas. Humor, compromiso y sensualidad de la mano de nuestra anfitriona, que no se priva de nada a la hora de luchar por la Memoria, la Verdad y la Justicia. Cada día un acontecimiento único e irrepetible relacionado con El Temita: audiencias orales, homenajes, muestras de sangre, proyectos de ley, atención a familiares de la tercera edad y militontismo en general. Una vida 100% atravesada por el terrorismo de Estado. ¡Viví vos también esta vuelta a 1998! Mandá TEMITA al 2020 y cumplí tu fantasía" (Pérez, 2012: 39).

¹⁷⁶ El capítulo comienza con Art diciendo "Vladek murió de un ataque al corazón el 18 de agosto de 1982...". Dos viñetas más adelante cruza casi frenéticamente los tiempos de su presente y su pasado: "Ahora, en mayo de 1987, Françoise y yo esperamos un bebé...Entre el 16 y el 24 de mayo de 1944 mataron con gas a más de cien mil judíos húngaros en Auschwitz..." (*Maus II*: 41). La vida y la muerte se intercalan casi sin mediación alguna, recordándonos de manera extraña la pervivencia de los muertos en el devenir de los vivos. ¿Acaso la historietita no trata sobre la transmisión de lo traumático entre generaciones? En unas líneas se sumará el interrogante por lo que sería la tercera generación, personificada en Nadja, la hija de Art Spiegelman.

el de los acontecimientos narrados, es decir, los años en Polonia, la deportación, la estadía en Auschwitz y finalmente la liberación.

Todas estas dimensiones se entrecruzan sin previo aviso en la historieta, al igual que el pasado lo hace con el presente, y asimismo con el futuro. Spiegelman les dedica el segundo volumen a su hermano Richieu (con fotografía incluida) y a su hija Nadja, nacida en 1987, poco después de la publicación del primer *Maus*. Entra a jugar allí de modo renovado la transmisión generacional: "se trata de una continuidad llena de grietas, por cierto, y el lector se pregunta cómo será el *post-memory* de la tercera generación y cómo se diferenciará de la de la segunda. ¿La dedicatoria liga para siempre a Nadja Spiegelman con el destino de Richieu o acaso la obra de su padre le brindará un acercamiento al trauma del siglo XX?" (*ibídem*: 140).¹⁷⁷

Estos entrecruzamientos temporales no son parte solamente del relato interno del cómic, sino también están presentes en el diseño de contratapa, en donde un dibujo de Auschwitz visto desde arriba se mezcla con un mapa de rutas de Nueva York de los ochenta; y un Artie vestido con la ropa a rayas típica de los prisioneros de los campos se empalma con el código de barras del libro como si fuera el número tatuado a los recién llegados. Estos cruces, grietas, fisuras, juegan con la ambigüedad temporal propia de estos acontecimientos, siendo un pasado abierto con el que la segunda generación debe lidiar en su actualidad. O al menos, intentar aprender a hacerlo. Con esa meta no menor Spiegelman usa el arte de las historietas. Y así mismo lo harán los hijos de desaparecidos con sus performances testimoniales aquí indagadas.

c) La desheroización del sobreviviente

Para concluir, hay en esta controversial historieta un punto muy sugerente que nos gustaría resaltar: el de la construcción de la figura de Vladek Spiegelman en tanto sobreviviente de Auschwitz y personaje principal del relato. Podría suponerse que su carácter de superviviente de un evento de estas características lo configuraría en un héroe o al menos en un ser humano empático al haber sido víctima del poder totalitario nazi. Sin embargo, a lo largo de las páginas su personaje tiene más enojos, egoísmos y caprichos que bondad o gestos amorosos con su hijo o con su nueva mujer.¹⁷⁸ Todas actitudes que lo desacralizan y lo corren de cierto estereotipo construido alrededor del sobreviviente o la víctima,

¹⁷⁷ LaCapra sigue esta línea de pensamiento, cuando apunta que Nadja es el único personaje mencionado sin ser nunca dibujado: "la presencia ausente de Nadja le recuerda al lector que el trabajo de la memoria se sostiene siempre en el presente y el futuro" (LaCapra, 2009: 198).

¹⁷⁸ Recuérdese que la primera esposa y madre de Art, Anja, se había suicidado en mayo de 1968, habiendo atravesado también la experiencia de Auschwitz.

volviéndolo –paradójicamente– más *humano*. Y haciendo de *Maus* una interesante performance testimonial que quiebra algunos lugares comunes muchas veces edificados en torno a estos sucesos y a sus protagonistas.

Ya desde las primeras viñetas Vladek aparece destratando a su nueva mujer Mala, quien al comienzo del segundo volumen lo abandona por no soportarlo más, para igualmente volver con él más adelante y seguir quejándose de su mal humor.¹⁷⁹ La avaricia es uno de los rasgos principales de su personalidad, reflejada en múltiples escenas del cómic, por ejemplo contando las galletitas una por una, ingeniándose las para arreglar las cosas de la casa por su cuenta o levantando objetos de la calle a fin de ahorrar. Incluso se acentúa de manera calculadora y algo ambiciosa cuando diferencia a su primera novia Lucía de Anja por la millonaria familia de esta última (de Lucía afirma: “su familia era decente, pero sin dinero para una dote” –*Maus I*: 15–). Su hijo intenta encontrar una justificación en su dura vivencia durante la guerra, pero Mala le responde negativamente: “Todos nuestros amigos estuvieron en los campos. Y nadie es como él” (*ibídem*: 131).

Por el contrario de lo que se supondría, su estadía en un campo de concentración debido a su condición de judío no le modifica su visión racista o discriminadora hacia otros distintos él, la cual queda al descubierto por primera vez cuando habla despectivamente del primer novio de Anja por ser comunista. O mucho más notoriamente, cuando Françoise y Artie suben a una persona negra en el auto y Vladek se muestra extremadamente molesto. Al bajarse esta persona se queja enfurecido de que debió vigilar todo el tiempo que ese *shvartser* (término despectivo del Yiddish para nombrar a los negros) no se robara ninguna de sus provisiones. Françoise realiza en ese momento el comentario que cualquier lector desearía: “¡Es atroz! ¡Cómo puede usted, justamente, ser racista! ¡Habla de los negros como los nazis hablaban de los judíos!” (*Maus II*: 99).

El propio Artie, en alguno de los tantos momentos en que reflexiona sobre su propia representación, expresa su preocupación por la manera en que quedará descrito su padre en la historieta: “se parece demasiado a la caricatura racista del viejo judío avaro” (*Maus I*: 131). Aquí se produce una suerte de paradoja: el miedo ahora es que Vladek cumpla los requisitos de otros estereotipos más que el de una víctima del nazismo. Inclusive en la escena previa a la del auto, Artie y su mujer lo habían acompañado al supermercado a llevar comida ya abierta para que le devuelvan el dinero (situación para ellos enormemente vergonzante) y él consigue su cometido justamente victimizándose y abusando *a lo Todorov* de su pasado: “me

¹⁷⁹ En una charla que Artie mantiene con ella al encontrarla llorando, Mala dice entre otras cosas: “¡Tu padre! Me trata como si fuera una mucama o una enfermera...¡O peor!”; “¿Pragmático? ¡Avaro! ¡Le produce dolor físico soltar un céntimo!”; “...no sé cómo soporto vivir con él...” (*Maus I*: 130-132). Incluso después de volver con él es todavía más cruda: “¡Anja debió de ser una santa! Me explico que se haya matado” (*Maus II*: 122).

comprendió [el dueño del supermercado] cuando le hablé de mi salud, de Mala que me abandonó y de los campos" (*Maus II*: 90). Esta suerte de manipulación valiéndose de su pasado traumático con el objeto de beneficiarse deja a este superviviente como un personaje poco simpático en la historieta.

Pero tal vez esta descripción de Vladek, con sus manías, fastidios y prejuicios, más que alejarlo del lector de turno, logra que se pueda empatizar con él desde otra perspectiva, entendiendo que tiene contradicciones y fisuras como cualquier ser humano: "se comienza por respetar al sobreviviente sin sacralizarlo y sin aceptar todos sus trucos para que se le perdone cualquier cosa" (LaCapra, 2009: 197). En este punto es necesario apuntar que tampoco el personaje de Art Spiegelman despierta demasiada afinidad, sobre todo por la forma en que por momentos le responde a su padre, mostrando poca tolerancia frente a sus obsesiones. Es relevante igual no olvidar que se está hablando siempre de los personajes del cómic y no de aquellos de la vida real. Es decir, hay que separar al Spiegelman-autor de su personaje-ratón y a Vladek-padre del Vladek-ratón construido por su hijo.

Se considera entonces un valor agregado de *Maus* no estereotipar a sus personajes, no haciendo –como tal vez sería de esperar– de Vladek un héroe o una víctima seductora ni de Artie un hijo comprensivo y amoroso. Su compleja relación padre-hijo, atravesada por un evento límite como el Holocausto (causante no sólo de la muerte de su otro hijo/hermano, sino también del suicidio de su mujer/madre), deja más quiebres que certezas, siendo el eje pantanoso por el que gira esta obra de posmemoria. Hay en este cómic más preguntas a futuro que respuestas del pasado, es más una indagación identitaria repleta de cuestionamientos que una confirmación del lugar de hijo orgulloso de un sobreviviente/padre heroico.

Vladek nos recuerda asimismo el planteo de Primo Levi en *Los hundidos y los salvados* sobre la no vinculación necesaria de la supervivencia con la buena moral, sino mayormente con algún privilegio obtenido en el campo concentracionario que hacía de ese espacio un sitio más soportable. Este químico italiano reconoce que hay efectivamente algunos que lograron escapar a la muerte sólo por mera fortuna, pero señala que son la minoría. Hay algo de las palabras que Spiegelman pone en boca de su padre que replotan esta idea, habiendo sobrevivido en parte por azar, en parte por su habilidad para acomodarse frente a las diferentes circunstancias que le tocó atravesar. Corresponde igualmente hacer una aclaración antes de terminar este apartado: esta exploración de Levi deriva en una distinción con la cual no concordamos y que vimos en el capítulo tercero, aquella de los

hundidos y los salvados, en donde los últimos serían “los peores, los egoístas, los violentos, los insensibles, los colaboradores de la ‘zona gris’, los espías” (Levi, 2002: 106).

La problemática de la sobrevivencia en sí misma, con la dicotomía del héroe-traidor muy latente en el caso argentino, exige un poco más de precaución en la adjetivación en torno a quienes supervivieron. Por ejemplo, Pilar Calveiro también refiere a los privilegios que les permitieron a muchos de los secuestrados sobrevivir dentro de los centros clandestinos de detención, pero no acompaña la posterior calificación de Levi, la cual cae en una generalización que lejos está de enriquecer la indagación. Por el contrario, la cierra y obtura, provocando además cierta degradación o desvalorización del sobreviviente en tanto testigo: los hundidos hubieran sido los verdaderos testigos, aquellos que han visto a la Gorgona dirá Levi, mientras que los salvados hablarían por delegación o en nombre de, ya que no experimentaron los campos de concentración hasta su mortífero final (*cfr. ibídem*: 108-109).

II. Fotografías imposibles: Arqueología de la ausencia, de Lucila Quieto

II.a. Descripción del proyecto: en busca de aquella(s) fotografía(s) faltante(s) de los H.I.J.O.S.

Lucila Albertina Quieto es hija de Carlos Alberto Quieto,¹⁸⁰ trabajador del puerto de Buenos Aires y militante de base de Montoneros de la zona oeste de la Ciudad de Buenos Aires. Fue secuestrado en agosto de 1976 cuando ella todavía estaba gestándose en la panza de su madre Alicia Piatti. Nunca se supo más de él, sumándose a la larga lista de desaparecidos de la última dictadura cívico-militar argentina. Es así que Lucila ni siquiera tuvo la oportunidad de conocer a su padre. Y menos de tener una fotografía con él. Por ello decidió, como parte de su tesis para recibirse de fotógrafa profesional, saldar(se) esa deuda consigo misma. Y quizás también saldar en parte la deuda de su propio padre de poder conocerla.

¹⁸⁰ Carlos es el hermano menor de Roberto Jorge Quieto, fundador de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y luego reconocido dirigente de la Conducción Nacional de Montoneros. Fue detenido en diciembre de 1975 mientras estaba con su familia en un balneario de Martínez, provincia de Buenos Aires, quebrando su clandestinidad. Su secuestro tuvo extrema repercusión, no sólo por ser una de las cabezas de la organización y haber infringido sus estrictas normas, sino también porque supuestamente habría colaborado con los militares durante la tortura. Por ello fue luego declarado –por el Tribunal Revolucionario de Montoneros tras un juicio interno– culpable en febrero de 1976 de los delitos de desertión en operación y delación, y sentenciado a las penas de degradación y muerte en oportunidad a determinar. Hasta el día de hoy continúa desaparecido. Tal fue el golpe de su secuestro y presunta colaboración que a partir de ese momento Montoneros generalizó la pastilla de cianuro para los militantes de base a fin de que pudieran suicidarse al momento de ser apresados y evitar así caer en manos de los tormentos militares. Para confrontar con esta versión de Quieto como un traidor, *cfr. Vignollés, 2011.*

De esta manera, esta hija se propuso *literalmente* sacarse una foto con su padre. Proyectó entonces sobre la pared fotografías que tenía de él en formato diapositivas, las agrandó y se metió ella misma dentro de las imágenes. Lucila Quieto empezaba de a poco a cumplir su cometido: "al término del trabajo fue como librarme de algo pensado durante veinticinco años, tener una foto con mi viejo, la necesidad de verme con él, o de juntar a él con mi madre, no tenía una foto de ellos juntos" (Quieto, entrevista personal realizada por Amado, en Amado, 2009: 175).¹⁸¹ Pero no sólo había agregado al álbum familiar aquella(s) foto(s) faltante(s), sino que también había creado una especie de tiempo imposible, desafiando aquel tiempo histórico lineal y continuo típicamente moderno. Un tiempo que no era presente, pero tampoco pasado ni futuro. Tal vez una mezcla de todos. En un instante se reanuda esta idea.

Esta propuesta originaria y tan personal de Quieto derivó en un ensayo fotográfico llamado *Arqueología de la ausencia*, proyecto en el que la autora se embarcó durante los años 1999 a 2001. Su pretensión fue socializar su ocurrencia hacia otros hijos de desaparecidos quienes asimismo anhelaran una fotografía con su/s progenitor/es. Con esto en mente se los contactó a través de H.I.J.O.S. con un folleto colocado en la organización conteniendo la siguiente leyenda: "Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudiste tener, ahora es tu oportunidad, no te la pierdas. Llamame". Con algo de slogan publicitario y mucho humor la dimensión privada de esta fotografía se mezcló con aquel colectivo público, caracterizado por sufrir sus miembros similar ausencia y vacío.

Su proyecto terminó retratando la historia de trece hijos e hijas de desaparecidos a partir de la *fabricación* de 35 fotografías en blanco y negro de 36 x 30 centímetros. Todos compartían la misma imposibilidad que la autora, a la vez que el deseo de sumar aquella fotografía imposible al álbum familiar. Para alcanzar su cometido Quieto recurrió a diversas técnicas: *collage*, montaje, ensamblaje, entre otros. Siempre implicaban la superposición o yuxtaposición de los hijos en las imágenes del pasado de sus padres, entrometiéndose en una fotografía de existencia previa, pero adoptando cada uno diferentes formas según su propia elección.

Algunos dejaban que sus progenitores se imprimieran en sus mismos cuerpos, en otras simulaban ser invisibles y permitían que otro fondo se refleje en sus rostros. También había quienes se insertaban simulando participar de la escena pretérita, como si hubieran efectivamente estado ahí; otros se integraban

¹⁸¹ Amado indica que la entrevista fue realizada en función de este ensayo fotográfico, pero no aclara la fecha exacta.

directamente a un *collage* de fotos.¹⁸² La fotógrafa-hija permitía que cada hijo/a eligiera sobre qué fotografía/s de su padre o madre (o ambos) quería explorar, la pose en que se colocaría, el gesto que mostraría, formando así parte activa de la construcción de su propia fotografía familiar. El trabajo era siempre conjunto. En el caso de *Quieto*, por ejemplo, coloca su rostro junto a una foto carnet de su padre, en la cual alcanza a leerse "Carlos Alberto" como una suerte de referencia nominal.

De este proyecto, pensado originalmente para cumplir con sus estudios de Fotografía, emergió por ende la mencionada muestra fotográfica titulada *Arqueología de la ausencia*. Contó con gran éxito de público y solamente entre 2001 y 2002 estuvo exhibida primero en Buenos Aires y luego en Turín, Bologna, Milán, Roma y Madrid. Se expuso también en numerosos museos y centros culturales de Argentina, manteniéndose así en permanente circulación. Recién diez años después el trabajo pudo ser publicado en un libro homónimo,¹⁸³ dejando plasmadas en papel las fotografías y los epígrafes que las acompañaban contando brevemente algo, tanto de los padres como de los hijos.

Por último, señalar que cuando *Quieto* inició este emprendimiento y colocó los avisos convocantes en H.I.J.O.S. ella misma formaba parte de esa agrupación, pero luego, en 2001 –coincidiendo con el momento en que finalizó el ensayo–, se alejó de este grupo. Es interesante reponer in extenso las razones que le esboza a Amado en la entrevista antes citada:

salí de mi micromundo, compartí mi historia y fui cerrando una etapa que pude construir con este trabajo. Rescato mi pasaje por HIJOS, y de allí, los escraches como lo más importante. Se siguen haciendo, pero trascienden lo que es HIJOS. (Se refiere a la Mesa de escraches, en la que participan diferentes agrupaciones comunitarias a partir de las movilizaciones de diciembre de 2001-2002). Quedaron en algo muy testimonial y no estoy de acuerdo. No es el mismo caso que las Madres o las Abuelas, ellas siempre van a serlo. Son símbolos, tienen un tema, una trayectoria de lucha que pueden seguir manteniendo. HIJOS fue un momento necesario de agrupación para pibes que nacimos en la dictadura y nos criamos después.

¹⁸² Amado nos da un poco más de especificidad en su indagación: "la propia autora, en plan autorretrato, alterna poses y miradas con el rostro sonriente de su padre en una vetusta foto carnet; un joven veinteañero mira de perfil, casi idéntico al de su madre, tan joven como él en su indumentaria de los 70; otra hija aparece incluida en una escena callejera en la que una pareja de su misma edad –sus padres– se besa juguetonamente el día de su boda. Participes de la extraña comunión, otros eligen proyectarse, trepados a un árbol o con el fondo de carteles y grafitis de la época, en aquellas movilizaciones colectivas del pasado de las que participaron, cuando niños, de la mano de sus padres; algunos se animan a un efecto más perturbador, al buscar que los rostros de sus padres se impriman sobre sus propios cuerpos, en torsos o espaldas desnudas. En algunos casos, los hijos enfrentan la cámara, con sus padres de fondo; en otras, se sitúan de espaldas, integrados a la antigua escena" (Amado, 2009: 174). Algunas de las fotografías que forman parte del ensayo pueden apreciarse en <http://es.slideshare.net/lalunaesmilugar/arqueologia-de-la-ausencia>. Asimismo *Quieto* cuenta algunas de las experiencias atravesadas con los diferentes hijos mientras sacaba sus fotografías en Enríquez, 2001.

¹⁸³ En una nota en *Página/12* a raíz precisamente de la publicación de este libro, la autora cuenta que la demora se vinculó con un italiano que se ofreció en su momento a ayudarla y terminó adueñándose de su trabajo: "él me daba plata para los materiales, me dejaba unos 100 euros y yo compraba y trabajaba. Pero después creyó que el trabajo le pertenecía. Me pidió los negativos para hacer una muestra en Italia, la armó, editó un libro, lo vendió y con ese dinero financiaba el alquiler de la casa de HIJOS acá. Me mandó ejemplares del libro, también a los fotografiados... En fin, se apropió del trabajo. Tuve que poner abogados para recuperarlo" (*Quieto*, en Enríquez, 2011).

Pero crecimos. Llegó el momento de ocupar otro lugar, salirse del lugar de víctimas. No llorosas, hubo acción, lucha y pensamiento. Ser el "hijo de" es muy pesado, cargar con la historia de los viejos...Ahora ya está. Hice algo con la historia familiar, social, cultural de todos. Traté de hacer un aporte colectivo, pero el colectivo tal cual está ya no me identifica (*ibídem*: 175).

De su respuesta se pueden extraer algunos puntos sugerentes, sobre todo relacionados con lo filial. A diferencia de otros casos (el de María Inés Roqué con su documental *Papá Iván*),¹⁸⁴ Quieto parece poder darle un cierre a ese pasado traumático familiar a través de estas fotografías, habiendo compartido su problemática con aquellos que en ese período la entendían mejor que nadie. Ella misma indica que con el final de su proyecto su *aporte colectivo* estaba terminado y con él también su etapa como *hija de*: "no puedo seguir siendo hija toda la vida" (*ibídem*: 175). Es interesante notar la manera en que esta fotógrafa concibe el seguir siendo miembro de H.I.J.O.S.: un mantenerse como hijo en un lugar victimizante (aunque después intenta modificar un poco esa visión), atado a un pretérito que siempre será una *carga* demasiado pesada.

Cuando Quieto plantea la diferencia con Madres o Abuelas, aparte de darles una cierta entidad simbólica que según ella H.I.J.O.S. no llegaría a alcanzar nunca, hay algo del tenor de que ser hijo implica un no crecer, un no madurar, un no matar a los padres *a lo Freud*; y en el caso particular de los hijos de desaparecidos, un seguir viviendo del mito de sus progenitores. Ciertamente en esta elección hay algo muy personal que excede esta tesis, pero vale remarcar que con la afirmación "quiero hacer otra cosa, poder contar otras cosas, ser yo desde otro lugar, desde lo que soy más allá de mi historia y de mi identidad" (*ibídem*: 175), la autora problematiza su filiación y de algún modo a quienes quedan atados sin más al pasado de sus padres. Dispone entonces a su ensayo fotográfico en tanto performance reparadora; en términos psicoanalíticos, como un trabajo de memoria dentro de un proceso de elaboración.

Hay además en su declaración una explícita referencia a lo contextual, a la coyuntura histórico-política vigente cuando ella todavía participaba en H.I.J.O.S. y estaba realizando su proyecto como estudiante de fotografía. Plena crisis económica de la Argentina, con fuertes conflictos sociales y políticos,¹⁸⁵ y en términos memoriales, una ausencia de justicia y reparación notoria en torno a la violencia de la última dictadura que hacía de la práctica del escrache una acción fundamental para al menos lograr la condena social de los represores. Quieto asocia

¹⁸⁴ Cfr. nota al pie 163, capítulo cuarto.

¹⁸⁵ Recuérdese sino la renuncia en octubre del 2000 del entonces vicepresidente de la Nación, Carlos Álvarez, denunciando corrupción en la gestión gubernamental y en el Senado; el llamado *corralito* decretado por Domingo Cavallo, ministro de Economía, en diciembre de 2001; los saqueos y las protestas callejeras ocurridas entre el 19 y 20 de ese mismo mes que dejaron un saldo de 39 muertos y la renuncia del presidente Fernando de la Rúa, dando paso a la histórica situación de tener cinco presidentes distintos en quince días.

expresamente su trabajo artístico a una necesidad de esa etapa, de juntarse con aquellos miembros de la segunda generación que habían vivenciado experiencias similares con el fin de compartirlas y acompañarse en el vacío y en el dolor. Pero una vez que la situación política y social fue otra, y que ellos ya eran más grandes, se suponía que también debía haber cambios en su accionar frente al pasado, en el tipo de performances testimoniales a desplegar en la esfera pública.

II.b. Un encuentro ficticio entre generaciones: la invención de un tiempo nuevo

Habiendo descrito esta práctica fotográfica, analicémosla ahora más puntualmente en tanto artefacto circulante en su época, con los efectos y discusiones que produjo, siguiendo el marco teórico desarrollado en los capítulos previos. Quieto buscó lidiar con su pasado límite y su identidad forjando un encuentro ficticio e imposible entre generaciones, entre los que ya no estaban y los que continuaban aquí, entre los muertos y los vivos. A su modo, *inventó* un documento, *creó* un archivo, yendo en contra de la premisa cero de la historiografía. Pero sin intención de ocultarlo en ningún momento, al contrario: los montajes de las fotografías dejan en evidencia lo quimérico e ilusorio de ese encuentro. Y en parte también dejan en evidencia el proceso de armado y producción, desterrando la ingenua concepción de la fotografía como prueba, referencia o registro de algo que ha estado allí o ha sucedido de la forma reflejada.¹⁸⁶

Como bien señala Natalia Fortuny sobre este dispositivo: “la fotografía es siempre *producción* y no meramente *registro*. Las fotografías, tanto la privada como la artística, son menos documentos que artefactos sociales, cuya verdad no reside en la adecuación a un suceso objetivamente registrado” (Fortuny, 2008: 05).¹⁸⁷ Y en el caso de la muestra de Quieto, con todas las posibilidades que la tecnología digital ofrece en la actualidad para manipular o falsear una fotografía, las técnicas utilizadas poco tienen que ver con ese propósito, sino por el contrario, con buscar dejar al descubierto la ficción construida, generando una sensación espectral en el espectador.

Las dos imágenes superpuestas “no se plasman en una unidad sin fracturas, sino que exhiben, con distintos recursos, su origen en tiempos y espacios diferentes” (Amado, 2009: 174-175). Hay algo palpablemente fantasmagórico en

¹⁸⁶ Es clave remarcar que no nos adentraremos aquí en un análisis exhaustivo del funcionamiento de este dispositivo porque no es tema de esta tesis, pero sí se indicarán algunas cuestiones que harán más inteligible esta práctica poético-testimonial de Quieto.

¹⁸⁷ Se percibe sin embargo en una frase de Quieto cierto coqueteo con la creencia de la fotografía como prueba archivística o referencial de algo pasado: “creo que es lo mejor para certificar la memoria, es decir, registrarla de alguna manera” (Quieto, en Amado, 2009: 173).

estas fotografías, enlazado con lo fantasmagórico que ese pasado se le vuelve a la segunda generación. No hay ninguna pretensión de verosimilitud porque se sabe desde un principio que son un artificio, un recuerdo familiar nunca vivido, un producto de la combinación entre técnica artística e imaginación.¹⁸⁸ Tal como subrayaba Hirsch, esta última cumple un rol fundamental en la posmemoria: “la conexión de la posmemoria con el pasado no es entonces en realidad mediada por el recuerdo, sino por la inversión imaginativa, la proyección y la creación” (Hirsch, 2008: 107).

De esta manera, la práctica poético-testimonial que Quieto lleva adelante lejos está de preocuparse por la correspondencia con el pasado, por ser una representación que respete la evidencia histórica, sino más bien por *rehacerla*:

la temporalidad inasible –que no es la del recuerdo- de *Arqueología de la ausencia* intenta a toda costa escapar a la espiral melancólica de la actuación del dolor, pues el recuerdo feliz inventado habilita una narrativa nueva sobre el presente de cada hijo o hija y sobre la problemática construcción de la memoria social de la dictadura. En este sentido, las fotos se instituyen menos como relatos autorizados sobre el pasado –reactualizando el supuesto privilegio epistémico de las víctimas y los testigos- que como fragmentos que desafían la narrativa instaurada e instauradora de la memoria colectiva. Parecen, incluso, desafiar los relatos autorizados irrumpiendo en la escena memorística de los años noventa, cargada ya de lugares comunes, necesarios y de los otros. (...) En este sentido, Quieto –aun cuando fuera a pesar de ella- se pronuncia sobre lo estético –reivindicando el lugar de la fotografía como soporte para la captación/construcción de tiempos imposibles-, sobre lo político –asumiendo el modo en que la práctica fotográfica aporta a la relación arte/política-, y sobre lo epistemológico –pues la fotografía “trucada” de Quieto desafía los presupuestos convencionales del conocimiento instituyendo formas nuevas de aprehender el espacio y el tiempo de la desaparición (Taccetta, 2012: 04).

Este generoso fragmento del análisis que Natalia Taccetta efectúa sobre este ensayo nos recuerda dos cosas: la triple dimensionalidad de toda representación histórica –epistemológica, política y estética- y las innovaciones que estas fotografías empiezan a introducir en la representación de la última dictadura cívico-militar en la esfera pública argentina. Es cierto que el eje de las fotografías de Quieto está ineludiblemente en lo afectivo, en la dimensión privada, en hacer de la ausencia una presencia simulada, pero asimismo en hacer de la melancolía, en palabras de Butler, una “melancolía de la esfera pública”. Porque en el camino esa dimensión personal e íntima se comparte con otros hijos y se hace pública cuando el ensayo sale a la luz y deja de ser un trabajo de estudio.

En otras palabras, estas fotografías tuvieron como puntapié inicial el anhelo privado de Lucila Quieto de tener una foto junto a su padre, desaparecido antes de

¹⁸⁸ En su artículo “El acontecimiento modernista” Hayden White refiere a las posibilidades que los nuevos medios electrónicos ofrecen para manipular imágenes previamente registradas, incluso “hasta que literalmente estallen los acontecimientos ante los ojos de los espectadores” (White, 2003b: 229). En este caso, sin embargo y tal como hace un instante se apuntó, Quieto no los utiliza para *falsificar* sus fotografías, sino más bien para exponer su artificio.

su nacimiento, pero su exteriorización permitió el ingreso de alguien ajeno, del visitante, a ese círculo íntimo. De esta manera, el espectador espía a esa familia, a su pérdida, a su dolor y es incluido en parte en su duelo, en su trabajo de memoria para lidiar con el pasado límite que les tocó. Las fotografías pasan de pertenecer a un álbum familiar a ser una performance testimonial que recorrió el mundo. Se entrometen en las disputas representacionales por el pasado reciente argentino, teniendo este ensayo (y aquí se puede pensar como antecedente de *Los rubios*) una clara carga emocional y de filiación, pero sin dejar de ser al mismo tiempo una intervención política y estética frente a ese pretérito todavía en conflicto. Como bien dice su creadora, "son fotos familiares con consistencia política" (Quieto, en Enríquez, 2011).

Una de las características sobre el modernismo literario aludida por White en su análisis sobre los eventos modernistas nos remite a esta muestra fotográfica: el "uso de nuevas técnicas para la representación de la experiencia del tiempo y la temporalidad" (White, 2003a: 212). Quieto directamente parece inventar un nuevo tiempo: "sin privilegiar el pasado ni el presente, el conjunto fabrica una temporalidad propia, un tiempo tan abstracto como ese encuentro" (Amado, 2009: 175). Ese encuentro imposible entre dos generaciones despierta un tiempo de las mismas características, un tercer tiempo que mixtura el pasado (en la fotografía de los padres), el presente (en la presencia corporal de los hijos) y el futuro (en la fotografía como *documento* para la posteridad).

Brota así una contradicción frente al tiempo histórico lineal que suele graficarse con la clásica flecha recta y continua. Quieto produce una ruptura que discute esa crononormatividad típicamente moderna, estableciendo una relación íntima entre pasado y presente que implica más bien saltos temporales y nos remonta a la crítica que Walter Benjamin efectúa al tiempo del progreso en sus póstumas *Tesis sobre filosofía de la historia*.¹⁸⁹ Resumidamente, este filósofo alemán postula una objeción al tiempo histórico homogéneo y vacío – caracterización suya sobre el final de la tesis XIII–, propio de la concepción de la temporalidad del progreso. El primero de los rasgos (homogeneidad) supone una mera continuidad de una cadena de acontecimientos históricos que se suceden ininterrumpidamente, mientras que la vacuidad involucra la incapacidad para

¹⁸⁹ Así fue divulgado mayormente este escrito que Benjamin no llegó a publicar antes de su suicidio en 1940 al ser apresado por la policía franquista en Port-Bou mientras trataba de escapar de una Francia ocupada por los nazis. Su amigo Theodor Adorno lo tituló de esa manera en la publicación *Schriften (Escritos)* de la editorial alemana Suhrkamp en 1955, trasladándose a su vez a las traducciones españolas, empezando por la de Héctor Murena en 1967 en Buenos Aires y siguiendo con la más conocida de Jesús Aguirre en Taurus en 1972. Empero, siguiendo lo postulado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (editores de sus obras completas en 1974, con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem) el título que Benjamin había pensado para esa obra era "Sobre el concepto de historia" (*Über den Begriff der Geschichte*).

concebir estos hechos como algo más que simples hechos, como sucesos que podrían contener en sí la facultad de despertar lo que Benjamin llamará en la tesis XVII una *interrupción mesiánica del acontecer* o una *chance revolucionaria* (Benjamin, *s.a.*: 63-64).

En contraposición propondrá una nueva noción de tiempo histórico en la tesis XIV: "la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino aquel pletórico de tiempo-ahora" (*ibídem*: 61). *Tiempo-ahora* es la traducción literal del vocablo benjaminiano *Jetztzeit* usado en el original alemán de su texto (en la versión francesa recurre a la palabra "présent" entrecomillada). Esta renovada concepción permite *saltar* a un pasado que para Benjamin no está clausurado, *citarlo* desde un ahora específico y de manera similar a Butler con su idea de práctica citacional, resignificarlo; resignificación que siempre se da en relación con otro suceso del presente que en ese mismo instante se resignifica también.¹⁹⁰ Pasado y presente se imbrican de tal modo que no son dos momentos estancos y estáticos, sino que se mixturán como en las fotografías de Quieto y habilitan un encuentro imposible o en términos benjaminianos, siguiendo ahora su tesis segunda, "un *secreto acuerdo* entre las generaciones pasadas y la nuestra" (*ibídem*: 48, subrayado propio).¹⁹¹

Esta fotografía lidia con su pasado y el de sus padres quebrando precisamente esa línea de continuidad y *materializando* un tiempo diferente. Como buena arqueóloga (y aquí obviamente estamos jugando con el título elegido para su obra), trabaja sobre los restos materiales del pretérito que persisten en el presente, explorándolos, reconstruyéndolos, resignificándolos. Y lo hace desde un hoy en el que empieza a introducir una renovada forma de representación vinculada con la segunda generación, con la posmemoria y con estrategias y recursos expresivos diferentes.

Quieto se niega a la irrepresentabilidad, la desafía e inventa una fotografía imposible. Rompe con el tabú de fidelidad a la prueba documental y forja un pasado con su padre que nunca vivió. Se sirve para ello, como sostenía White, de las nuevas tecnologías que así se lo permiten, fisurando las estipulaciones preestablecidas sobre cómo debe ser una imagen fotográfica. En oposición, superpone una sobre otra, genera efectos espectrales y expone cuáles siguen siendo las secuelas de la violencia extrema del estado de facto para la generación presente:

¹⁹⁰ En la conclusión de esta tesis se volverá más en detalle sobre esta propuesta benjaminiana, haciéndola jugar con aquella de Butler de práctica citacional y sumando también la de realismo figural de White. La intención será reflexionar sobre una posible *performatividad representacional* de los eventos límite del pasado reciente.

¹⁹¹ Pablo Oyarzún Robles, traductor de esta versión de las tesis, apunta: "conviene recordar la acepción habitual de un acuerdo con vistas a un encuentro, a una cita" (*ibídem*: 48).

esta condición de ocultamiento gracias a la sobredocumentación es, ella misma, un producto de instrumentos electrónicos radicalmente nuevos de registro y presentación –como el cine, el video, la fotografía digitalizada– que poseen un poder tan asombroso de transformar, metamorfizar o, también, manipular imágenes como para poner en cuestión la tradicional, y tradicionalmente simple, idea misma de percepción. La imagen ya no es registro o índice de lo que, de otra forma, podría haber sido simplemente percibido por los cinco sentidos. Ahora, más bien, la imagen es considerada algo producido o inventado más que algo encontrado; algo que, al haber sido producido por los instrumentos de registro, puede ser infinitamente reproducido y rehecho, de forma tal que las diferencias que se suponía que existían entre el fenómeno y su ocasión nominal, entre el fenómeno y su imagen, entre la imagen original y su reproducción o simulacro, se fueron por la borda (White, 2010a: 154-155).

Por lo tanto, esta muestra fotográfica de *Quieto* de cierta forma da uno de los primeros pasos de un largo camino de performances testimoniales de hijos de desaparecidos que todavía persiste en la actualidad, con modos no tradicionales de tramar el pasado límite de sus padres y que como apuntaba Taccetta, desafían “los relatos autorizados irrumpiendo en la escena memorística de los años noventa, cargada ya de lugares comunes”. Probablemente el momento de quiebre más significativo en este debate representacional haya tenido lugar con el estreno del documental *Los rubios* de Albertina Carri, poniendo de relieve la discusión sobre los límites de la representación de la última dictadura cívico-militar argentina. Avancemos entonces hacia su indagación.

III. ¿Faltándole el respeto al pasado?: *Los rubios*, de Albertina Carri

Los rubios, estrenado en el año 2003, es un documental bajo la dirección de Albertina Carri, hija de Ana María Caruso –profesora de Letras– y de Roberto Carri –sociólogo y ensayista–, ambos militantes de alto grado de Montoneros (más específicamente, eran comandantes de la organización). Fueron secuestrados el 24 de febrero de 1977 y siguen desaparecidos al día de hoy.¹⁹² En ese entonces Albertina tenía tres años de edad y dos hermanas mayores: Andrea, de doce, y Paula, de once. Tras la detención de sus padres, sus abuelos las fueron a buscar a la Comisaría de Villa Tesei y vivieron juntos por un año hasta ir al campo de sus tíos, lugar en donde pasaron su infancia, dato que se verá reflejado en la película cuando se filma en “El campito” y se relata una relación íntima con lo rural.

Luego regresaron a la ciudad y Albertina siguió allí sus estudios, convirtiéndose en cineasta. El documental es entonces producto de la combinación de su carácter de hija de desaparecidos con su profesión de directora de cine: “el

¹⁹² Según información que fue recolectándose con el paso del tiempo, estuvieron en cautiverio en la Comisaría de Villa Insuperable, partido de La Matanza, renombrada como “El Sheraton”, y fueron fusilados a fines del mismo año en que los secuestraron.

canal privilegiado de expresión [de los hijos] es el de las imágenes, como artefacto inapelable para encauzar las ficciones o documentos testimoniales dedicados a la evocación de sus padres desaparecidos” (Amado, 2009: 157).

Los rubios ha generado tanta polémica y debate a su alrededor que es difícil saber por dónde iniciar su análisis.¹⁹³ A fin de clarificar la argumentación, se dividirá esta sección en ciertos apartados estratégicos relacionados con el marco teórico propuesto previamente para su exploración. El filme lejos está de seguir un orden cronológico o una historia que deba ser relatada de antemano, por lo que sus vericuetos irán siendo desandados en el devenir de estas páginas, junto con las críticas y objeciones que ha despertado desde su estreno. Ciertamente la distinción ofrecida tiene una finalidad ordenadora, pero sin dejar de ser meramente analítica, siendo los cruces inevitables.

III.a. Desafiando la identidad y la (pos)memoria: hacia el encuentro de nuevos lazos de filiación

A poco de iniciado el documental una mujer parada frente a cámara rubrica: “mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri” (minuto 7). Unos pocos minutos más adelante esta misma Carri-actriz,¹⁹⁴ sentada de espaldas a una televisión en donde se ve y escucha el testimonio de una mujer, escribe: “Exponer a la memoria en su propio mecanismo. Al omitir, recuerda” (minuto 11). Hay en estas dos escenas tempranas de *Los rubios* un coqueteo con la ficcionalización, tanto de la identidad como de la memoria. El eje estará centrado, por lo tanto, en la construcción que ambas implican y no en su posible estabilidad u objetividad.

Siguiendo la primera frase, nos encontramos con un desdoblamiento de Albertina Carri como tal: por un lado, la actriz que la interpreta, y por el otro, la *verdadera* quien también aparece en la película, pero como directora, con su cámara a cuestas y dándole indicaciones precisamente a su *otro yo*. Esta duplicación se explicita desde un comienzo con Couceyro anunciando su rol y con Carri-directora mostrándose como cineasta en pleno rodaje. Es decir, hay una puesta en escena de este procedimiento de disyunción que se replica además en buena parte del documental en otros aspectos: diferentes cámaras se filman entre sí, exponiéndose los entretelones del rodaje mismo; la palabra y la imagen no

¹⁹³ Obviamente debe enmarcarse *el tanto* en lo que ello puede significar para esta clase de discusiones, con algunos debates en revistas académicas especializadas de aquel momento (el de *Punto de Vista* ha sido el que tuvo más repercusión) y luego numerosas ponencias y artículos destinados a su estudio, incluso hasta el día de hoy.

¹⁹⁴ A partir de ahora para referirnos a quien interpreta a Albertina Carri hablaremos de Carri-actriz y para Albertina Carri misma, de Carri-directora.

siempre se corresponden, con voces de testigos que se escuchan sin cara o con la voz *en off* de Carri-actriz mientras en la imagen está aconteciendo otra cosa.

En este permanente desdoblamiento que recorre el documental ya se filtran las preguntas por la unicidad de la identidad o por la posibilidad de un modo de representación unívoco o hegemónico sobre el pasado reciente argentino. Justamente lo que volvió a *Los rubios* un punto de quiebre en relación con la manera de tramar la última dictadura cívico-militar son sus estrategias representativas no tradicionales, las cuales, aparte de despertar estos interrogantes, provocaron múltiples críticas por parte de quienes no compartían el empleo de esos recursos expresivos y figuraciones al considerarlos impertinentes para dar cuenta de un evento tan cruento y violento para la Argentina. Iremos develando esas objeciones con el avance de la exploración.

En este mencionado juego de dobles hay un momento puntual en que la duplicación de Carri se evidencia de manera literal, repitiéndose aproximadamente a los veinte minutos una escena en continuado, primero con la actriz (en color) y después con Albertina (en blanco y negro). Esto ocurre cuando ambas se acercan junto al equipo de filmación a una oficina del Equipo Argentino de Antropología Forense con el objeto de buscar datos sobre sus padres, debiendo para ello sacarse sangre para un examen de ADN. Luego de que la actriz lleva adelante el procedimiento, el mismo se replica de forma idéntica con Carri-directora.

No existe aquí la posibilidad de transferencia o de que otra persona la corporice, no al menos de manera definitiva: su sangre es aquello que la conecta directamente con su pasado traumático y con sus padres desaparecidos. Allí la filiación no puede transmitirse o delegarse. Es esta, por lo tanto, la única ocasión en que el lazo biológico se fija, en que la identidad de Carri se limita netamente a lo sanguíneo y no puede desdoblarse. O más bien puede hacerlo –y de hecho lo sugere–, pero ella no puede evadir su vínculo de sangre y debe duplicar también la escena.

En el resto del filme, por el contrario, su identidad es inestable, endeble, combinando una indisimulable ira frente a los vecinos de sus padres a quienes considera cómplices de su secuestro –al menos por omisión (minutos 43-46; minutos 59-64)–, con el imborrable dolor por su ausencia. Acaso la escena más patente de ese vacío se produzca al filmar la Carri-directora a la Carri-actriz expresando frente a cámara un texto configurado por la primera sobre los pedidos de deseos, con indicaciones permanentes y una segunda cámara que expone todo ese proceso de rodaje.¹⁹⁵

¹⁹⁵ El texto final completo que Carri-actriz recita a la cámara es el siguiente: "odio las vaquitas de San Antonio, y las estrellas fugaces y pasar por debajo de un puente, y las vías de los trenes y los panaderos, y que se te caigan las pestañas y el deseo antes de soplar las velitas en cada cumpleaños

La propia Carri deja en evidencia su búsqueda identitaria infructuosa en palabras de la Carri-actriz:

dice Régine Robin que la necesidad de construir la propia identidad se desata cuando ésta se ve amenazada, cuando no es posible la unicidad. En mi caso el estigma de la amenaza perdura desde aquellas épocas de terror y violencia, desde que decir mi apellido implicaba peligro o rechazo. Y hoy, decir mi apellido en determinados círculos todavía implica miradas extrañas, una mezcla de desconcierto y piedad. Construirse a sí mismo sin aquella figura que dio comienzo a la propia existencia se convierte en una obsesión, no siempre muy acorde a la propia cotidianeidad, no siempre muy alentadora ya que la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria (minuto 29).

En la disyunción que caracteriza *Los rubios*, en el lapso en que se pronuncian estas palabras *en off*, en imagen aparece un muñeco *playmóbil*¹⁹⁶ desnudo frente a una casa, mientras se le van modificando sistemáticamente los gorros en sintonía con una indefinición identitaria o más bien con una identidad siempre plural y cambiante en el devenir. Esto nos recuerda la propuesta de Butler sobre un sujeto que es en su accionar mismo, pero que nunca lo es/hace solo, sino acompañado en un "escenario restrictivo" que lo marca, nunca determina. Precisamente Carri relata cómo para la segunda generación la falta de sus padres es una suerte de *no-memoria* acechante, casi una obsesión forzosa para los hijos de desaparecidos.¹⁹⁷ Como bien señala Hirsch, siempre corriéndose el riesgo de que esas memorias pasadas invadan las propias del presente y las obturen.

Las performances testimoniales de los hijos entonces traslucen estas dificultades en la búsqueda de la identidad y en el caso particular de este documental, haciendo eje en esa ausencia que está desde siempre, con recuerdos escasos sobre el pasado junto a los padres, recuerdos que la propia directora advierte no saber si son efectivamente remembranzas suyas o construcciones ajenas. Por ejemplo, cuando intenta relatar en detalle el secuestro de sus progenitores desde la misma puerta de la casa de donde se los llevaron en 1977, la Carri-actriz afirma: "yo tenía tres años así que mucho no me acuerdo (...) en realidad muchas de las cosas no sé si me las acuerdo o si también las fui

porque me pasé muchos años pidiendo que vuelva mamá y papá. Y todavía me pasa que no puedo evitar pensar cada vez que soplo las velitas que vuelva mamá y que vuelva papá y que vuelvan pronto. En realidad es un solo deseo, pero siempre lo estructuré en tres partes para que tuviera más fuerza" (minuto 74). Este fragmento es calificado por Martín Kohan en su crítica como el más emotivo del filme, en una película, dirá él, "que quiere escasamente conmovedor; pero ese mismo texto, dicho por Carri bajo la forma mecánica y expeditiva de las indicaciones de filmación, se neutraliza hasta volverse inquietantemente impersonal" (Kohan, 2004: 27). ¿Habrá entonces una manera correcta de recordar un pasado traumático? ¿Y de sufrirlo? Se cuela aquí una objeción a la "insensibilidad" de la directora, una crítica más bien de carácter moral hacia la manera en que representa un acontecimiento límite que la involucra personalmente. Se volverá sobre esto en el apartado correspondiente.

¹⁹⁶ En el siguiente apartado se repasará esta controversial estrategia expresiva de recurrir a estos famosos muñecos de la infancia para representar ciertas situaciones a lo largo del filme.

¹⁹⁷ En sintonía con la frase de Carri: "construirse a sí mismo sin aquella figura que dio comienzo a la propia existencia se convierte en una obsesión", María Inés Roqué sostiene al principio de su documental *Papá Iván*: "realmente siento que lo que más me falta es su mirada. La mirada de tus padres te confirma, te hace, te construye. Y eso...es como crecer a ciegas" (minutos 02-03).

construyendo con las cosas que se acordaban mis hermanas" (minuto 37). La posmemoria se nutre así de los recuerdos de otros, siendo los más cercanos aquellos provenientes del círculo familiar.¹⁹⁸

Los rubios apunta de este modo a "la bruma de la memoria". Traigamos nuevamente sino aquella frase escrita de "exponer a la memoria en su propio mecanismo. Al omitir, recuerda", abriendo paso en este análisis al otro punto de ficcionalización mencionado. A lo largo del filme Carri no le teme al carácter ficcional de toda memoria; por el contrario, lo explicita y subraya, al igual que lo hace con la puesta en escena del documental, dejando al descubierto su rodaje. Hay, tal como acontece con el modernismo literario, una problematización de la propia representación, del modo mismo de dar cuenta de un acontecimiento cruento como la última dictadura, con un "predominio de un «tono de duda e interrogación» en la interpretación del narrador de aquellos acontecimientos descritos aparentemente en una forma objetiva" (White, 2003a: 212). La subjetividad en construcción, con las fisuras que su pretérito ya le ha impreso, predomina por sobre una pretensión de descripción objetiva de los hechos. No hay nada de realismo decimonónico en este filme, sino que la realidad misma es cuestionada como unívoca.

Será la escena de la charla con una vecina del barrio en donde vivía Albertina junto a su familia –más específicamente con la señora de al lado–, aquella que deje más en la superficie la ficción de la memoria. Su testimonio es el que introduce la idea de los rubios que dará luego el título al filme: "son tres nenas rubias, el señor es rubio, la señora rubia. Son todos rubios" (minuto 45). Unos minutos más adelante vuelve a repetirlo, mientras el espectador no puede evitar mirar a Carri-directora y notar que lejos está de ser rubia. Encontramos allí una memoria distorsionada relacionada con la sensación del barrio ante la llegada de esa nueva familia diferente al común de los vecinos. Ellos no pertenecían a ese lugar, como tampoco lo haría el equipo de filmación de *Los rubios* mucho tiempo después: "era muy evidente que no éramos de ahí, éramos extranjeros...me imagino que era parecido a lo que pasaba en ese momento con mis padres" (Carri-actriz, minuto 18).

Las extrañezas de los diferentes tiempos se mixturan, el pasado y el presente de alguna forma peculiar se tropiezan. La supuesta claridad de la distinción entre realidad y ficción se difumina y Carri se muestra escéptica frente a la posibilidad de alcanzar la verdad: "lo único que tengo es mi recuerdo difuso y

¹⁹⁸ Cuando pretende reponer aquello que le dijeron sus familiares sobre el destino de sus padres, se evidencia la inevitable mirada confusa de una niña: cuenta que primero le hablaron de un viaje y que pasados los once años "intentaron explicarme algo de uno señores buenos, unos señores malos, peronistas, montoneros, no entendí nada de todo lo me dijeron...lo único que recuerdo de aquellas charlas es que empecé a pensar en armas, tiros y héroes" (minuto 41).

contaminado por todas estas versiones. Creo que cualquier intento que haga de acercarme a la verdad voy a estar alejándome” (Carri-actriz, minuto 34). Empero, no parece ser esta última la misión del filme, sino explicitar las lagunas de la memoria, aquellas ausencias del pasado y del presente imposibles de llenar, padres a los que nunca pudo llegar a conocer realmente y que indefectiblemente serán una construcción compartida con otros. A la directora sus pocos recuerdos de la infancia se le amontonan con rememoraciones ajenas y otras versiones del pasado.

Por ende, hay en *Los rubios* una explicitación de la imposibilidad de alcanzar un significado o verdad única del pretérito. Al igual que las innumerables repeticiones de la explosión del *Challenger* estaban lejos de clarificar lo sucedido, provocando una “amplia desorientación cognitiva” (White, 2003b: 231), aquí la pluralidad de voces y de narrativas tampoco implicaría el arribo a un relato unívoco. Los acontecimientos descritos por White como modernistas tenían entre sus características precisamente su persistencia en la ambigüedad de sentido: “parecía imposible contar algún único relato autorizado acerca de lo que realmente ocurrió; lo que significa que uno podía contar cualquier número de relatos posibles acerca de él” (*ibídem*: 232).

De esta manera, el filme subraya el lazo inescindible entre la historia, la memoria, la imaginación y la creación, sobre el que ya habían teorizado largamente tanto White como Hirsch en sus obras.¹⁹⁹ Esa imaginación y creación no deben ser asociadas inmediatamente con la idea de mentira o negación de un hecho, o incluso invención, sino como estrategias discursivas para dar cuenta de un acontecimiento violento y de difícil comprensión como la última dictadura cívico-militar argentina. En esa línea Amado, en su indagación sobre este documental, sostiene: “el pasado, aun en sus puntos más dolorosos, es rehecho como fábula, pero no a modo de falsificación o invento, sino de creación, único resorte de la memoria” (Amado, 2009: 192).

Esta puesta en evidencia de la performatividad característica de la identidad y de la memoria generó objeciones. La calificación del filme por parte de Beatriz Sarlo en su libro *Tiempo pasado* como “una fracasada exploración por la memoria” (Sarlo, 2005: 150) supondría que Carri estaba buscando efectivamente algo que no llega a encontrar o que habría una *exitosa* exploración por la memoria. Hay detrás de ello una presunción de que existe una manera correcta de recordar, similar a la de Martín Kohan cuando habla de cierta impersonalidad en la película siendo su directora una hija que rememora a sus padres desaparecidos.

¹⁹⁹ Retrotraigámonos a la siguiente afirmación de Hirsch: “su conexión [la de la segunda generación] con su objeto o fuente es mediada no a través del recuerdo, sino a través de la representación, proyección, y creación” (Hirsch, 2001: 09).

Sarlo además le adjudica a Albertina Carri una búsqueda de sus progenitores “en la abstracción de una vida cotidiana irrecuperable”, que sostiene llevará comprensiblemente a un “malentendido” dado que las razones del accionar de sus padres están vinculadas con una política epocal que ella no indaga y con la que incluso, según esta ensayista, es hostil e indiferente (*ibídem*: 148-149). Esta lectura parece pasar por alto que Carri no está haciendo un documental sobre la generación de sus padres, inquiriendo los motivos de su militancia o de la elección de la lucha armada. Ni siquiera recriminándoselos.²⁰⁰ Esta es su historia, la propia y la de una segunda generación huérfana frente a la desaparición forzada.

Ciertamente su vida personal está indefectiblemente atada al pasado límite de sus progenitores, al igual que su película, pero ellos ya no son los protagonistas. Será en el proceso mismo de rodaje que el equipo de filmación se transforme en el actor principal, en una *nueva familia* que Carri construye casi de casualidad: “como una Antígona moderna, Carri pide enterrar a sus padres y exhibe cómo, para su actuación pública, el parentesco es contingente (lo que no le quita un ápice de dolor a su duelo)” (Aguilar, 2006: 190). El foco en la ausencia de sus padres se acerca así a la idea butleriana de “una melancolía de la esfera pública” (Butler, 2001: 109).

Retomando a Butler, la filiación es una serie de prácticas que en la repetición pueden desplazarse y por ende transformarse. El final de *Los rubios* patentiza esta contingencia: tras un madrugar en el campo que la conecta con sus tiempos de infancia en lo de sus tíos, todo el equipo de rodaje se coloca pelucas rubias (incluida la Carri-actriz y la Carri-directora)²⁰¹ y caminan juntos de espaldas a una cámara fija hasta irse perdiendo en el horizonte.²⁰² Se forma así una renovada familia rubia para Carri, con pelucas supliendo la sangre, una “salida comunitaria que encuentra para ese callejón sin salida” (Noriega, 2003: 04). El parentesco se pone en discusión frente al vacío paternal; nuevos lazos se construyen cuestionando además aquella figura inmaculada que algunos hijos de desaparecidos promueven de sus padres. Carri no les debe nada a los fantasmas de sus progenitores. Ni siquiera su performance testimonial.

²⁰⁰ Hay un solo momento durante el documental que podría leerse de ese modo y es cuando la voz *en off* de Carri-actriz dice, mientras se la ve y escucha gritando en un bosque: “me cuesta entender la elección de mamá. Por qué no se fue del país me pregunto una y otra vez. O a veces me pregunto por qué me dejó a mí en el mundo de los vivos. Y cuando llego a esa pregunta me revuelve la ira” (minuto 65).

²⁰¹ Ya previamente el elemento de la peluca rubia había aparecido como parte fundamental del documental: se exhibe el momento en que Carri-actriz va a comprarla y se la prueba en el negocio (minutos 55-56), más tarde se la coloca mientras vuelve el tema de los rubios como distorsión de la memoria por parte de los vecinos del barrio (minuto 61) y finalmente recorre ese barrio con la peluca ya puesta (minutos 69-71). Asimismo, al escenificar el secuestro de sus padres con *playmóviles* animados como si fuese una abducción por extraterrestres, una vez que éstos desaparecen asoman tres *playmóviles* rubios caminando solos por la ruta (visiblemente replicando a Carri y sus dos hermanas).

²⁰² Carri-actriz tiene puesto además un piloto largo, emulando la descripción que la misma vecina que los refirió rubios efectúa de su madre.

Para Kohan esta celebración de la *rubiedad* es injustificada: ¿por qué festejar aquel simbolismo que reflejaba el fracaso de la utopía revolucionaria de sus padres, su extranjería en aquel barrio humilde al que se mudaron? Este escritor lee en estas pelucas una falsa identificación problemática: "las pelucas rubias son, a la identidad, lo que *Los rubios* es a la memoria, al pasado, a la historia: un juego de poses y un ensayo de levedad; donde las poses consiguen pasar por postura, y la levedad por gesto grave" (Kohan, 2004: 30). Se cuela nuevamente en su análisis un rechazo a la manera en que Carri recuerda y representa este tipo de eventos traumáticos, insinuando que existiría una manera adecuada de hacerlo. De hecho, siguiendo el título de su crítica –"La apariencia celebrada"–, califica este final como una "celebración de las apariencias" (*ibídem*: 30). Esta adjetivación se aproxima a una concepción de un "deber ser" de estas representaciones que la directora no respeta. Avancemos entonces hacia el siguiente apartado para ahondar en esta cuestión.

III.b. El "deber ser" representacional de un evento límite del pasado reciente

Cuando Carri emprende el proyecto de este filme decide pedir un subsidio para su financiación al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Su solicitud es rechazada, lo cual, a la luz de los resultados, no fue determinante dado que no impidió la continuidad de su empresa. Sin embargo, los argumentos de esa negativa pasan a cumplir un rol dentro del propio documental, siendo incluida la lectura completa de la respuesta de esta entidad estatal a través de una carta del Comité de Preclasificación. Simulando estar recibiendo en su casa el fax con fecha del 30 de octubre de 2002, la actriz que interpreta a Carri lo lee en voz alta, para unos minutos más tarde discutirlo, ya con la presencia de Carri-directora y todo su equipo de grabación. Vale la pena la transcripción casi entera ya que refleja varios de los debates suscitados por esta película en función de estar representando un evento tan cruento como la última dictadura cívico-militar, pero de un modo no convencional.

La carta en verdad comienza diciendo que el Comité "decide no expedirse en esta instancia sobre el proyecto titulado *Los rubios* por considerar insuficiente la presentación del guión". Empero, unas líneas más adelante sí lo hace y muy explícitamente:

creemos que este proyecto es valioso y pide, en este sentido, ser revisado con *un mayor rigor documental*. La historia, tal como está formulada, plantea *el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia* cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes. El reclamo de la protagonista por la ausencia de sus padres, si bien es el eje, requiere *una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretarían con la*

participación de los compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias. Roberto Carri y Ana María Caruso fueron dos intelectuales comprometidos en los setenta, cuyo destino trágico merece que este trabajo se realice (minutos 25-26, subrayado propio).

Al finalizar la lectura, la escena continúa y Carri-directora, lejos de mostrarse enojada o fastidiosa frente a las razones que el Comité formula, sostiene: "esa es la película que ellos necesitan. Como generación. Y yo lo entiendo. Lo que pasa es que es una película que la tiene que hacer otro, no yo...no es mi lugar hacerla. No tengo ganas de hacerla" (minuto 27). La observación de la cineasta se relaciona directamente con un planteo desde lo generacional, con las diferencias que implica para la construcción de memoria pertenecer a la generación que vivenció los hechos o a la siguiente en tanto posmemoria.²⁰³ Ya se discurrió sobre este asunto en el apartado previo, aunque ciertamente los cruces son inevitables. Ahora es más bien momento de repensar algunas de las críticas que subyacen al rechazo del subsidio y que se enlazan con otras que suponen asimismo cierto *deber ser* de la representación de un evento límite pasado.

Las objeciones podrían resumirse en una suerte de gran objeción general: así no debería ser una película que dé cuenta de la última dictadura cívico-militar, de uno de los acontecimientos más rupturistas de la historia argentina y que más debate ha generado. Al momento de su estreno, *Los rubios* no cumplía con (casi) ninguno de los presupuestos de esta clase de representaciones: no refería al pasado político de la Argentina; no ahondaba en la militancia de sus padres y en las razones de su desaparición, despolitizando el conflicto de la época; no les otorgaba a los testimonios de sus amigos y compañeros el lugar de privilegio epistémico típico de los documentales; era irreverente con la forma en que exponía ciertas situaciones extremas, como el secuestro de sus progenitores a través de unos *playmóviles* supuestamente extraterrestres que los abducían durante una noche de ruta. En resumen, Amado utilizará la palabra *desobediencia*: "el gesto ostensible de desobediencia a las reglas de representación contamina el tema de *Los rubios*" (Amado, 2009: 187).

Para ordenar estas críticas, recurramos a la triple dimensionalidad de toda representación histórica desarrollada en el capítulo segundo de esta tesis en torno a la teoría whiteana. Siguiendo los niveles de conceptualización de la obra histórica

²⁰³ Súmese un sugerente fragmento de la voz en off de Carri-actriz, mientras se la ve ya con la peluca rubia en una plaza del barrio de sus padres: "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" (minuto 70). Irene Depetris Chauvin interpreta en esta frase un cierre de Albertina Carri hacia otros relatos: "el relativismo de la narración de *Los rubios* no impide que la directora niegue tajantemente la legitimidad de otros posibles relatos: 'la historia no les pertenece'" (Depetris Chauvin, 2006: 114). Sin embargo, más que negar otras legitimidades, Carri, por el contrario, está señalando que la historia no tiene un dueño fijo, que no le pertenece a nadie en particular. Ella, aunque no haya vivenciado ese pasado, tiene también la autoridad -y no sólo por ser hija de desaparecidos- para construir su propio relato, su propia memoria, su propia identidad.

postulados por este historiador, nos encontramos con elementos epistemológicos, ético-políticos y estéticos, que pueden, en términos analíticos, ser distinguidos para optimizar el análisis.

III.b.1. Objeciones epistemológicas

Los documentales, al menos en su concepción más tradicional, suponen el reflejo de la realidad del mundo, al igual que una representación histórica tiene originalmente –dicho de manera laxa– también esa misión. En contraposición con los filmes ficcionales, como podría ser *Infancia clandestina*, de Benjamín Ávila (2012), este género presupone su recorte a partir de distinguirse de la ficción: “el cine documental tiene cierto parentesco con esos otros sistemas de no ficción que en conjunto constituyen lo que podemos llamar los discursos de sobriedad” (Nichols, 1997: 32). Conviene recordar aquí la supuesta regla mencionada en los primeros capítulos y que se retomará más adelante, que plantea que los eventos límite deben ser representados a través de géneros nobles o “discursos de la sobriedad” (Baer, 2006: 107). El documental, por lo tanto, cuadraría perfecto como posible medio para una práctica poético-testimonial vinculada con la última dictadura argentina.

En general, los documentales clásicos se basan en la exposición prolifera de testimonios diversos –ya sea como probatorio de lo acontecido o como fuente de experiencia subjetiva– y en la recolección de imágenes de archivo, con una voz *en off* que acostumbra guiar cronológicamente el relato y suele proponer, no siempre explícitamente, una interpretación explicativa de los hechos en cuestión. En su indagación sobre este género cinematográfico y la representación de la realidad, Bill Nichols sostiene: “el estatus del cine documental como *prueba* del mundo legitima su utilización como fuente de conocimiento” (Nichols, 1997: 14, subrayado en el original).

Ahora bien, casi nada de esto sucede efectivamente en *Los rubios*. Esta premisa documentalista realista se fuerza y se juega al borde de la tensión entre la realidad y la ficción desde el comienzo. Ya nos referimos a la ficcionalización propia de Carri con una actriz que la interpreta (y con Carri misma apareciendo como directora lo cual extrema la puesta en escena de su personaje). Y a la propuesta de hacer eje en el carácter ficcional de la memoria, en lo endeble de los recuerdos, en la imposibilidad que tiene Carri al ser una nena en el momento del secuestro de sus padres de distinguir en el presente una rememoración propia de otra ajena. Ese recuerdo de los muertos se pregunta la Carri-actriz, “¿cuánto tiene de preservación y cuánto de capricho?” (minuto 65). En otras palabras, ¿cuánto hay de real y

cuánto de ficción? Esta cuestión es llevada al extremo cuando se recurre a los *playmóviles* para performar el secuestro de sus padres. Pero no tanto porque sean muñecos animados, sino porque en la escena aparecen ovnis, extraterrestres y abducciones. La mirada de la niña Albertina de tres años de edad se evidencia sin reparos.

Kohan, en su exploración en la revista *Punto de Vista*, pondera esta cuestión negativamente: "toda representación del pasado histórico lucha contra sus propias imposibilidades, pero Albertina Carri se da por vencida con sospechosa prontitud (la bandera blanca de su rendición lleva inscripta esta frase: 'una película sobre la ausencia, sobre la ficción de la memoria')" (Kohan, 2004: 28). El INCAA en su respuesta al pedido de financiación hablaba asimismo sobre el "conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes" y sobre la necesidad de incluir más testimonios "que se concretarían con la participación de los compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias". Requerimientos enlazados con la idea recién descrita de lo que se esperaba de un documental clásico sobre un evento de estas características.

Cecilia Macón le responde a Kohan en un contrapunto publicado en la misma revista, dos números más adelante:

sorprende que Kohan asocie la categoría de "ficción" con la sospecha, no sólo por olvidar lo que de verdadero hay en la ficción, sino por suponer que es en el recurso a lenguajes que expresen "el pasado tal cual fue" donde se asienta la legitimidad de la representación. Asociar ficcionalización con levedad resulta, al menos, arriesgado. Implica, además, creer que el arte está obligado a mostrar el "presente tal como debe ser". Cómo debe recordar. Cómo debe representar. Cómo debe acordar. Que está obligado además a explicarnos "cómo continuar" (Macón, 2004: 47).

La contestación pone al descubierto ciertos supuestos que recorren la crítica de Kohan y que a su vez recuerdan algunas premisas sobre las que se disciplinó la historiografía profesional en el siglo XIX, premisas que luego problematizó White con su filosofía de la historia narrativista. Nos referimos a la dicotomía ficción-realidad, a la asociación entre ficción y sospecha, y a una legitimidad representacional relacionada con la posibilidad de reflejar *a lo Ranke* el pasado tal cual fue. Jugando con la frase de Kohan, es como si Carri se rindiera demasiado rápido en alcanzar la representación del pasado que debiera estar buscando, cayendo en las peligrosas manos de la ficcionalización.

La pregunta entonces que brota, habiendo señalado brevemente las características distintivas de un documental, es si efectivamente *Los rubios* puede catalogarse como tal, ya que frente a la necesidad de su clasificación dentro de un género se lo suele adjetivar de ese modo. Sin embargo, difícilmente uno podría

hacerlo sin vacilar: "ensayo documental, documento ficcional, las categorías donde inscribir el género de *Los rubios* resultan inseguras" (Amado, 2009: 185-186). En su comentario crítico por el estreno del filme en la revista especializada *El Amante*, Gustavo Noriega va en la misma línea: "queda absolutamente claro que se enfrentan dos modos de representación documental. El tradicional, que simula que dos personas desaparecidas pueden ser reconstruidas a través de documentos y testimonios, y el elegido por Albertina que hace su centro en el vacío, en la imposibilidad radical de traer al presente a sus padres" (Noriega, 2003: 03).

Es así que se impone repensarlo desde otro lugar que se desplace del documental clásico. Se vislumbra aquí la capacidad heurística de los nuevos géneros de representación parahistórica posmodernista de los que habla White en su análisis de los eventos modernistas, sea el *docudrama*, la *ficción del hecho* o la *metaficción histórica* (White, 2003b: 218); más adelante también denominados *no-relatos antinarrativos* (*ibídem*: 246).²⁰⁴ La problematización entre ficción y realidad o entre ficción e historia es una de sus marcas primordiales: "todos tratan con fenómenos históricos y todos parecen ficcionalizar, en mayor o menor grado, los acontecimientos y personajes históricos que sirven como sus referentes en la historia" (*ibídem*: 219).²⁰⁵

Ya hemos visto cuando desarrollamos la teoría whiteana que esto está lejos de significar la igualación entre ficción y realidad o la pérdida del referente histórico. En su último libro *The Practical Past*, y en línea con la respuesta de Macón, White plantea la importancia de redefinir el concepto de ficción a fin de que se comprenda mejor su todavía controversial propuesta sobre la relación entre historia y literatura (otra de las distinciones que este autor problematiza y que también le endilgan equiparar). La ficción no está indefectiblemente enlazada con lo imaginario o lo no-verdadero: "por ficción entiendo una construcción o conjetura sobre 'lo que posiblemente pasó' o pudo pasar en determinado tiempo y determinado lugar, en el presente, en el pasado, o de hecho incluso en el futuro" (White, 2014: 06), sumando más adelante, "un tipo de invención o construcción basada en hipótesis más que en una manera de escribir o pensar enfocada en entidades puramente imaginarias o fantásticas" (*ibídem*: 08-09). *Los rubios* patentiza esta reconfiguración de la dicotomía:

²⁰⁴ En su artículo sobre este filme, titulado "Toying with history: Playful memory in Albertina Carri's *Los rubios*", Jordana Blejmar lo adjetivará como un complejo *documental autoficcional* o *docu-fantasia* (Blejmar, 2013: 49).

²⁰⁵ Retrotrayéndonos a la dislocación distintiva de este documental, para Amado allí se trasluce esta oscilación entre realidad y ficción: "la disyunción se hace presente desde las imágenes iniciales, en las que voces inciertas pronuncian vagas indicaciones sobre la posición de la cámara o instrucciones para montar un caballo, en simultaneidad –incomprensible de inmediato para el espectador– con imágenes de casitas de juguete o idílicas de un campo. Así, hasta desdibujar la frontera entre el ensayo documental – es decir, en aquello que debería afirmar su intención de documento y, con él, una comunicación– y la ficción" (Amado, 2009: 187).

lo que ocurre en el docudrama posmoderno o en las metaficciones históricas no es tanto el reverso de esta relación (de manera que se dota a los acontecimientos reales con las marcas de los imaginarios, y a éstos con las de la realidad) como la caída en desuso de la distinción entre lo real y lo imaginario.²⁰⁶ Todo es presentado como si fuera del mismo orden ontológico, tanto lo real como lo imaginario –realistamente imaginario o imaginariamente real, con el corolario de que la función referencial de las imágenes de los acontecimientos resulta descolorida-. De este modo, el contrato que originalmente medió la relación entre el lector (¿burgués?) del siglo diecinueve y el autor de la novela histórica ha sido disuelto (White, 2003b: 220).

La figuración que hace Carri del secuestro de sus padres en medio del filme, como si fuesen abducidos de un automóvil por un OVNI en una ruta durante la noche, escenificando todo con muñecos *playmóviles*, es probablemente el ejemplo más evidente de su propuesta innovadora para representar un evento límite. Asimismo, *Los rubios* acompaña la disolución acontecida en el arte modernista de la trinidad entre acontecimiento, personaje y trama, la cual era característica del modo realista de representación, sea la novela histórica del siglo XIX o la historiografía clásica. Ya se ha hecho referencia desde el principio a la falta de un hilo conductor cronológico de los hechos o de una historia que deba seguirse a lo largo de los minutos.

Esto nos recuerda justamente a una de las distinciones estilísticas del modernismo que White puntea, basándose en Erich Auerbach y su exégesis de un fragmento de una novela de Virginia Woolf, exponente emblemática de la literatura modernista: “el uso de «la ocasión fortuita» para liberar los «procesos de conciencia» que permanecen desconectados respecto de un «tema específico de pensamiento»; eliminación de la distinción entre tiempo exterior e interior; y representación de acontecimientos no como «episodios sucesivos de [un] relato» sino como ocurrencias fortuitas” (White, 2003a: 212). Amado reafirma esto al señalar de *Los rubios* que “no hay inicio, desarrollo o final, sino tiempo distribuido en acciones centrífugas que desafían al documental obligándolo a cumplir con una gestión poco frecuente: ponerse en escena” (Amado, 2009: 189). Es decir, se trasluce aquí no sólo el reto al estilo tradicional del documental, sino también la puesta en escena del problema mismo de la representación.

El típico uso probatorio de los testimonios también se quiebra en esta película. Pero no simplemente por su ausencia, sino por la forma en que van apareciendo mientras pasan los minutos. A diferencia de otros documentales sobre este cruento período, como *Cazadores de utopías* (1996), de Blaustein, *Montoneros, una historia* (1994), de Di Tella, o el más cercano en el tiempo y

²⁰⁶ En el párrafo previo White se estaba refiriendo a las características de la novela histórica del siglo XIX.

también de una hija de desaparecidos, *Papá Iván* (México 2000-Argentina 2004), de Roqué, los fragmentos testimoniales de amigos o militantes conocidos de Roberto Carri y Ana María Caruso no tienen el protagonismo presumible y más bien se dispersan en el fondo de televisores mientras Carri-actriz está haciendo otras cosas, permanecen como una tibia voz *en off* con una imagen que no se les corresponde, o incluso se *tercerizan* cuando una sobreviviente del Sheraton, centro clandestino adonde estuvieron detenidos sus padres, no quiere testificar y termina siendo Carri-actriz quien cuenta a cámara lo que ella le relató en privado.²⁰⁷

Estas estrategias audiovisuales son criticadas como irrespetuosas: "los incluye [a los testimonios], les da un cierto espacio, les da su tiempo; y a la vez que los exhibe los somete, a través de las actitudes que la actriz asume mientras transcurren, a un régimen de descortesía ciertamente significativo" (Kohan, 2004: 28). Se le reprocha no darles un nombre, siguiendo la práctica documentalista de colocar una leyenda debajo de cada testimoniante la primera vez que aparece en escena: "en un film sobre la identidad, donde la directora elige representarse doblemente, por sí misma y a través de una actriz que dice su nombre y dice que representará a la directora, los testigos permanecen en el anonimato. Por lo que cuentan, nos enteramos de que fueron amigos, parientes o compañeros de los padres de la directora, pero en *Los rubios* su anonimato es un signo de separación e, incluso, de hostilidad" (Sarlo, 2005: 149).²⁰⁸

Sarlo declara poco interés de esta hija de desaparecidos hacia el testimonio de la generación precedente, aquello que podría darle las respuestas que ya vimos esta ensayista argentina supone que Carri está buscando. Es decir, ellos podrían ofrecerle los motivos políticos del accionar paterno, en tanto vivenciaron la época y varios fueron sus compañeros de militancia. Empero, la directora –casi de manera explícita– rechaza la lectura siempre política que efectúan: "los amigos de mis padres estructuran el recuerdo de forma tal que todo se convierte en un análisis político (voz *en off* de Carri-actriz, minuto 34). Su objeción se vincula no tanto con una crítica al posible contenido de esa lectura política, sino con la idea plasmada

²⁰⁷ Este es el caso de Paula L., fotógrafa que Albertina Carri conoce de casualidad a través de la foto de un matadero y que acaba siendo la única sobreviviente del centro clandestino adonde estuvieron sus padres. Sin embargo, no quiere dar testimonio para la película: "ella no quiere hablar frente a la cámara. Se niega a que le graben su testimonio. Me ha dicho cosas como 'yo no hablé en la tortura, no testimonié para la CONADEP, tampoco lo voy a hacer ahora frente a una cámara'. Me pregunto en qué se parece una cámara a una picana. Quizás me perdí un capítulo de la historia del arte, no sé. Pero en ese caso me pregunto en qué se parecerá su cámara con el hacha que matan a la vaca" (Carri-actriz, minuto 50).

²⁰⁸ incluso Sarlo habla de una "operación de doble afirmación de la identidad de Albertina Carri [que] contrasta con el severo despojamiento del nombre de otros" (Sarlo, 2005: 150). Consideramos desacertada esta lectura ya que el desdoblamiento de la directora más que una afirmación identitaria firme parece dejar vislumbrar una dificultad por afirmarse como un *yo* frente a un pasado traumático que todavía la atormenta. No hay entonces en este documental una voz única, sino una desdoblada, junto con otra multiplicidad de voces, que replican otra de las características estilísticas del modernismo: "la desaparición del «escritor como narrador de hechos objetivos; casi todo lo expuesto aparece bajo la forma de reflexión en la conciencia de los *dramatis personae*»" (White, 2003a: 212).

anteriormente de las fisuras de la memoria y la pretensión de exponerla en su propio mecanismo ficcional.

Por el contrario, los testigos vivenciales aparentan *armar* o *estructurar* su relato de modo tal que no dejarían entrar esas lagunas, lagunas que sí tiene Albertina Carri y que procura exteriorizar en su filme. El testimonio pierde así su privilegio epistémico y su tradicional protagonismo documental. La perspectiva lacunar de Carri se acerca más bien a la literatura testimonial propuesta por White, en donde, más allá de que los testigos no pierden su valor referencial, no pueden evitar la ficción de la memoria, con figuras retóricas y tropos que provocan nuevamente un penduleo entre la realidad y la ficción.

III.b.2. Objeciones ético-políticas

Otra de las dimensiones de toda representación histórica es aquella ético-política. En el caso del Holocausto se objetaban ciertas representaciones calificándolas de inadecuadas o moralmente irreverentes frente a un evento tan extremo, implicando una trivialización o banalización del horror. El ejemplo crítico paradigmático fue la miniserie *Holocaust*, referida en el primer capítulo de esta tesis como un punto de quiebre en términos de límites representacionales ante el exterminio nazi. *Los rubios* podría catalogarse como divisor de aguas en el caso de la última dictadura cívico-militar argentina, habiendo despertado un intenso debate sobre sus límites representacionales. Ya se recorrieron recién las objeciones epistemológicas a las que fue sometida, veamos ahora aquellas relacionadas con la dimensión ético-política.

Una de las críticas más repetida es la de su despolitización, en tanto el conflicto social y político de la Argentina de los años setenta está prácticamente ausente de la trama. Carri no ahonda sobre la vida de sus padres, sea su historia de amor, su militancia política en Montoneros o las razones de su desaparición conjunta en 1977. Salvo algunas leyendas que aparecen en negrita bajo un fondo gris, con datos concisos al estilo "el 24 de febrero de 1977 Ana María Caruso y Roberto Carri fueron secuestrados", no hay imágenes de archivo, no hay una voz *en off* didáctica que guíe el relato, y ya se advirtió que los pocos testimonios de quienes vivenciaron esa época se presentan en un segundo plano, no cumpliendo el rol de privilegio epistémico que suele esperarse en los documentales.

Ahora bien, siguiendo el análisis sobre la posmemoria, esto no debería sorprendernos debido a que el filme de esta hija de desaparecidos está enfocado expresamente en las secuelas de ese conflicto político sobre la segunda generación, en sus propias secuelas, en sus heridas huérfanas y no en aquellas sufridas por la

generación que experimentó el estado de facto. Sin importar ello, las críticas por la aparente "ausencia del pasado" no tardaron en asomar, estando nuevamente Kohan a la cabeza de las objeciones:

los ojos de este "niño" despolitizan el secuestro [se refiere al uso de *playmóviles* para escenificar el secuestro de sus padres], y no por inocencia (porque con plena inocencia no habría habido nunca un arma en el relato) ni por el hecho en sí de haberse valido de los Playmobil; sino por lo que ha hecho y dejado de hacer con los Playmobil.²⁰⁹ Suprimió una realidad, la de la violencia política, no sólo en su juego sino también en *Los rubios*, tal como antes en la película se había suprimido el pasado, o el ejercicio de la memoria, o los posibles lazos de una posible identidad (Kohan, 2004: 29).

Este escritor argentino habla llanamente de *supresión*; y no sólo de la violencia política, sino también del pasado y del ejercicio de memoria. El problema, por lo tanto, ya no pasa por si Carri dice la verdad sobre el pasado, sino porque no dice nada. O no dice lo que supuestamente debería decir. La crítica se desplaza a la dimensión ético-político de esta performance testimonial. Emilio Bernini, en su conferencia "*Los rubios* o el documental contemporáneo", refiere también a esta despolitización, relacionándola con la autoridad biológica de Carri en tanto hija de desaparecidos, pero a su vez con su no pertenencia a H.I.J.O.S.: "la legitimidad de la despolitización está en lo intransferible de esa experiencia, así como sólo un hijo de desaparecidos, un hijo de HIJOS (que no es Carri), tiene razones evidentes cuando politiza toda su relación con el presente desde el pasado de sus padres" (Bernini, 2004: 04).

Subyace aquí una lectura que presupone primero que reside en el privilegio testimonial la legitimidad de hacer lo que se quiera con ese pasado, como si únicamente un hijo de desaparecidos u otro familiar, o quien sufrió la dictadura en carne propia, pudieran construir la historia que desean. Los demás solamente podrían representarla permaneciendo dentro del deber ser. Y segundo, emerge el estereotipo del hijo de desaparecidos que pertenece a la agrupación H.I.J.O.S. y que por ello tamizaría su presente siempre políticamente –incluso en demasía– a través del pasado de los padres. Lo primero nos remite a la idea de familismo de Elizabeth Jelin, introducida en el capítulo anterior:

existe el peligro (especular en relación con el biologismo racista) de anclar la legitimidad de quienes expresan la VERDAD en una visión esencializadora de la biología y del cuerpo. El sufrimiento personal (especialmente cuando se lo vivió en "carne" propia o a partir de vínculos de parentesco sanguíneo) puede llegar a convertirse para muchos en el determinante básico de la legitimidad y de la verdad. Paradójicamente, si la legitimidad social para expresar la memoria es socialmente asignada a aquellos que tuvieron una

²⁰⁹ Se verá esto con mayor profundidad como objeción estética, pero aquí el problema no es tanto el formato de la escena, sino más bien lo que acontece en ella, en donde el secuestro de sus padres es transformado en una abducción de extraterrestres a partir de un OVNI que desciende y los captura de un auto descapotable en el medio de la ruta: "lo que iba a ser o pudo ser causa política, ahora pertenece al más allá" (Kohan, 2004: 29).

experiencia personal de sufrimiento corporal, esta autoridad simbólica puede fácilmente deslizarse (consciente o inconscientemente) a un reclamo monopólico del sentido y del contenido de la memoria y de la verdad. El nosotros reconocido es, entonces, excluyente e intransferible. En el extremo, este poder puede llegar a obstruir los mecanismos de ampliación del compromiso social con la memoria, al no dejar lugar para la reinterpretación y la resignificación –en sus propios términos– del sentido de las experiencias transmitidas (Jelin, 2007: 58-59).

Hay para estos autores algo inadecuado en las formas representacionales elegidas por Carri, pero que se *autorizarían* a partir de su sufrimiento personal. Ciertamente su vínculo carnal con el dolor y la ausencia hacen a su película y la caracterizan, pero se corre el riesgo de obturar en esa legitimidad intransferible nuevos sentidos posibles expresados por actores sociales ajenos a lo filial. Contrariamente, en la problematización que la directora realiza de la filiación, dando paso a una nueva familia rubia sobre el final de su filme, se discute lo irreversible del lazo biológico y sus compañeros de rodaje se transforman en intérpretes clave de ese juego. ¿Estarían ellos sí banalizando el horror al no tener un vínculo sanguíneo como Carri? Para nada. Las performances testimoniales analizadas aquí revelan lo institucionalizado de ese vínculo, poniéndolo en cuestión y abriendo las puertas a novedosos modos de tramar el pasado reciente límite argentino.

Quienes llevan adelante esta crítica insinúan que el foco en la dimensión privada excluiría la pública, sumándose la tendencia a dicotomizarlas ya discutida en el capítulo cuarto. En la respuesta de Macón a Kohan justamente se hace mención a esta cuestión: “suponer que referir a la encarnación íntima de ese trauma involucra una despolitización del acto mismo de la desaparición implica aceptar una división entre lo público y lo privado al menos esquemática. Redunda, no sólo en someterse ante los axiomas de esta dicotomía, sino además en suponer, arriesgadamente, que la esfera privada resulta por definición despolitizada” (Macón, 2004: 46).

Es sugerente que tampoco esta interpretación enfocada en la subjetividad de Carri como hija de desaparecidos parece conformar a Kohan, quien asimismo *mide* la angustia que la directora debería tener a causa de su vivencia personal: “es una coartada la idea de que es una representación de lo irrecuperable de la ausencia de los padres. A mi entender, *la película tampoco tiene la carga de angustia que supondría la experiencia de una ausencia irreparable en la condición de un desaparecido*” (Kohan, 2004a: 01, subrayado propio). Es difícil responder a una crítica, si es que así puede llamarse, de estas características. Que además se queda en la superficie del documental, esperando un proceso de duelo tradicional y tranquilizador para el espectador, como si el trabajo de duelo del que hablaba Paul Ricoeur tuviera también su deber ser.

Pero más allá de esta mirada sesgada de Kohan, Carri no desiste de performar su propia subjetividad e identidad en el devenir de la película, exponiendo el vacío por la falta forzosa de sus padres. Y uno de los recursos utilizados será el monólogo interior, con aquella mencionada escena sobre los distintos modos de pedir deseos como la más patente. El empleo de esta estrategia expresiva recuerda otra de las distinciones del estilo modernista descrito por White, en donde no hay un escritor/director que todo lo conoce y que pretende dar cuenta objetivamente de los acontecimientos pasados, sino más bien la desaparición de ese narrador y la emergencia en su lugar del flujo de conciencia.

En su indagación sobre *Los rubios*, Gonzalo Aguilar señala que la pose del duelo es omitida, suplantándola por una frivolidad que terminó siendo aquello que más disgustó a los comentaristas de este filme; otra forma posible de denominar la banalización o la trivialización. Empero, este autor defiende esta postura frívola apuntando que es el antídoto que esta hija de desaparecidos encuentra para sortear su pasado límite (Aguilar, 2006: 182).²¹⁰ Aguilar se desprende así de los estereotipos que supone ser una hija de desaparecidos y que la propia Carri durante su película también exterioriza. Repetimos aquella frase en donde precisamente habla sobre la construcción de la identidad: "hoy decir mi apellido en determinados círculos todavía implica miradas extrañas, una mezcla de desconcierto y piedad" (minuto 29).²¹¹ Piedad que, dirá este autor, lleva a sus críticos a asumir una pose que Carri misma no quiere asumir: "un personaje trágico" (Aguilar, 2006: 189).

Un último señalamiento, no por ello menos importante, en este apartado: no se comparte que *Los rubios* suprima el pasado o la memoria, sino que, por el contrario, se aleja de los lugares comunes de representación de ese evento cruento que atravesó a su directora en plena infancia. Pero no lo hace desde la

²¹⁰ Aguilar comprende en parte la mirada crítica que esto generó, teniendo en cuenta el tipo de evento al que hace referencia: "una pose realmente arriesgada debido a la gravedad del conflicto, porque puede llevar al espectador a ver ahí una muestra de indolencia" (Aguilar, 2006: 182). Este último vocablo es el que exactamente emplea Kohan en su crítica: "Couceyro, actriz de *Los rubios*, consigue decir este monólogo como si fuera propio; Carri, guionista y directora de *Los rubios*, consigue decirlo como si fuera de otro. Y con ese mismo talante, el de *la total indolencia*, lo registra y lo escucha: como si fuera de otro" (Kohan, 2004: 27, subrayado propio). Noriega hablará de insolencia, pero de manera positiva: "haber sufrido esa pérdida terrible le da a Albertina una herramienta extraordinaria, que ella usa con tanta agudeza como intensidad: la insolencia. Albertina Carri filma con la convicción de que no le debe nada a nadie, no digamos ya a la sociedad ni a los represores, sino tampoco a sus padres ni a sus compañeros de militancia. Es el mundo el que está en falta" (Noriega, 2003: 03). La frivolidad planteada por Aguilar se acerca más bien a esta última lectura, en tanto no la relaciona con el cinismo, sino con el desencanto sufrido por esta directora (Aguilar, 2006: 183).

²¹¹ Cuando Carri-actriz está contando sobre su infancia en el campo, también remite a la mirada del otro como perturbadora: "lo único que odiaba era el jardín de infantes, con todos esos niños de ojitos crueles preguntando: '¿por qué vos vivís con tus tíos? ¿Tu mamá y tu papá dónde están?'" (minuto 58). Esta mirada infantil recorre todo el documental, incluso teniendo Carri-actriz junto al equipo de filmación una charla sobre la casa en donde secuestraron a sus padres con unos niños del barrio, otorgándoles cierto carácter testimonial a sus palabras, jugando nuevamente con la compleja relación entre ficción y realidad.

deslegitimación de otros relatos posibles (recuérdese cuando sostiene que la película que reclama el INCAA la debe hacer otro, no ella), sino desde su propia perspectiva de segunda generación y sus propias herramientas audiovisuales. Recorramos por último algunas de las estrategias estéticas que tanta polémica han generado.

III.b.3. Objeciones estéticas

Varias de las objeciones hacia determinadas representaciones sobre acontecimientos límite se enlazaban con la cuestión estética, con rechazos hacia la estetización o estilización, con géneros considerados no *nobles* o *sobrios* para dar cuenta de tal extrema violencia. Un ejemplo recurrente es la comedia *La vida es bella* (1997), de Benigni, utilizando el humor para referirse al período nazi y a los campos de concentración. Cuando White indaga los límites representacionales del Holocausto cita la regla por la cual un tema serio, sea un asesinato masivo o un genocidio, exigen un género noble, como la tragedia o la épica (White, 2003a: 196). Recién observábamos cómo, por todo lo que vivenció, se espera que Albertina Carri sea la protagonista trágica de una película de las mismas características.

El interrogante que por ende surge es si es posible tramar de cualquier modo la dictadura cívico-militar argentina. Algunas de las críticas que se han recorrido anteriormente parecen negar esta posibilidad. En otros casos, el documental *Los rubios* fue adjetivado por sus comentaristas como irónico o satírico, incluso paródico, pero no de manera condenable: “*Los rubios* claramente deconstruye su propia búsqueda, su búsqueda es una parodia, de entrada sabe que las respuestas no la van a satisfacer, que no avanzará más allá de lo que ya se ha constituido en su vida, la ausencia” (Tozzi, 2012: 136). Amado acompaña esta lectura (positiva) irónica e insolente: “improvisación, ironía, insolencia y libertad conforman el sentido y la forma de un film donde el juego y la risa, componentes de la infancia, se unen a la gravedad de la consigna de recordar” (Amado, 2009: 185).

El ya numerosas veces citado empleo de muñecos *playmóviles* a lo largo del filme para escenificar determinadas situaciones es la estrategia estética encarnada probablemente más polémica. Desde los primeros minutos estos clásicos juguetes de niños aparecen de modo animado, dando vida a un campo que luego sabremos remite a la infancia de Carri. Hay fiestas al aire libre con piscinas y collages que incluyen *playmóviles*. Pero lo que ciertamente provocó más controversia es su uso para performar el secuestro de sus padres. Y no sólo por

representar un momento tan cruento a través de muñecos, sino por la forma en que se lo hizo. A riesgo de ser repetitivos, un auto descapotable anda solo por una ruta cuando una nave espacial se le posa encima y abduce al acompañante. Segundos después, tras un grito de película de terror, sucede lo mismo con el conductor. Después de la desaparición de la nave, tres *playmóviles* rubios (presumiblemente Carri y sus hermanas) caminan en fila por la ruta desolada y llena de valijas despojadas.

Albertina tenía tres años de edad al momento del secuestro de sus padres, su mirada era inevitablemente la de una niña que poco entendía el porqué repentino de su desaparición. Y ello se trasluce en la estrategia estética seleccionada, en esa perspectiva infantil que en parte también permite apreciarse como un reproche hacia los adultos, ya que al elegir la lucha armada como medio revolucionario, entrometieron a sus hijos en todo eso. Una voz *en off* de una compañera militante de sus progenitores afirma lo siguiente cuando describe la apuesta de Ana y Roberto: “estaban los fierros, los chicos, todo mezclado”. En otras palabras (y acá retomamos lo señalado al final del apartado anterior), *Los rubios* lejos está de suprimir el pasado o la violencia política. Más bien la trae al presente a su manera, con formas discursivas que tanta polémica originaron. La discusión sobre cuestiones de los años setenta está presente, pero sin una mirada acrítica o idílica: “lo más importante del film de Carri es justamente esto: mirar el pasado desde un presente que no quiere suprimirse en aras de una adoración o de un duelo sin fin” (Aguilar, 2006: 190).

Kohan acusaba a este recurso audiovisual de despojar de su carácter político a los secuestros ilegales en manos de los militares. Repitiendo la cita de la nota al pie 209: “lo que iba a ser o pudo ser causa política, ahora pertenece al más allá” (Kohan, 2004: 29). La lectura de este autor se ciñe demasiado a lo literal de la imagen, sin percibir que cuando Carri estrena su documental nadie desconocía la metodología represiva, por lo que su performance del secuestro no *suprimía* nada ni cambiaba ninguna realidad ya hartamente probada: “el desvío de la estética no conduce a la apoliticidad de la mirada sino que lleva por un camino diferente en el que forma y acontecimiento se potencian mutuamente” (Aguilar, 2006: 183).

En el filme *Infancia clandestina*, de Benjamín Ávila (hijo de madre desaparecida en 1979), estrenado en 2012, se usa este mismo recurso a través del cómic. La película versa sobre un niño de doce años cuyos padres regresan al país por la Contraofensiva montonera. Todo ocurre desde su mirada preadolescente, con enamoramientos, cambios de identidad y reuniones clandestinas en su nueva casa. Hasta que ambos padres son asesinados y él es entregado a su abuela. En los dos momentos de mayor violencia que repone este filme se utiliza el cómic como medio

distanciador, a la vez que procura reflejar los ojos de un adolescente: al principio, cuando les disparan desde un auto llegando a la puerta de su casa, y sobre el final, cuando los militares descubren la vivienda clandestina en que residían y secuestran a su madre (el padre ya había sido asesinado antes). Las historietas comúnmente enlazadas con lo infantil juegan un papel similar a los *playmóviles* de Carri, mostrando la manera en que la vida íntima de estos niños estaba indefectiblemente empapada por la elección de lucha pública de sus padres.

Jordana Blejmar efectúa una lectura bastante interesante de este recurso animado en *Los rubios*, uniéndolo con otras performances testimoniales de hijos que asimismo quiebran los lugares comunes de representación de la dictadura, en línea con la propuesta de esta tesis. Esta investigadora argentina presenta un nuevo concepto para referirse al “espíritu juguetón” (*playful spirit*) de una segunda generación que debe lidiar con el pasado límite de sus padres. Y es sugerente que no sólo lo relacione con filmes como el de Carri, sino también con la práctica del escrache de la agrupación H.I.J.O.S., diferenciándose de quienes ubican a este colectivo casi en las antípodas de estos modos de tramar no convencionales: “la memoria no-solemne y carnavalesca representada en los *escraches*, al igual que las representaciones performativas usando títeres gigantes y juguetes en las calles, pueden ser leídos como antecedentes de la memoria juguetona de *Los rubios*” (Blejmar, 2013: 53, traducción propia).

Blejmar equipara este espíritu juguetón con la crítica de banalización del exterminio nazi que le realizan a Art Spiegelman por su cómic *Maus* y su animalización de los judíos, alemanes y polacos. Esta autora rechaza esta objeción, afirmando que ambos, Spiegelman y Carri, en tanto segunda generación, intentan evitar los extremos de desfachatez (*effrontery*) y sentimentalismo (*sentimentality*), pero rememorando libremente el pasado con una mayor flexibilidad hacia el referente que la generación que lo experimentó (*ibídem*: 51). Y ello lejos está de despolitizarlos: “jugar puede tener también fines serios, prácticos y políticos” (*ibídem*: 56).

Por último, Blejmar responde una crítica de Kohan que plantea que el recurrir a *playmóviles* conlleva la imposibilidad de distinguir entre víctimas y victimarios, apuntando a que Carri debería haber utilizado otro tipo de muñecos para dar cuenta de los militares. Por el contrario, en lugar de separar a ambos, acercándose a la teoría que describe a los represores como monstruos irracionales, se promueve romper con esa lógica dicotómica y aceptar que hay grises –al estilo de Levi– que muchas veces los seres humanos no queremos ver.²¹² Blejmar otorga

²¹² Algo de esto se advirtió en la introducción de esta tesis cuando se indagó el exterminio nazi. Repetimos una cita pertinente de Ana Longoni, quien en su investigación sobre la construcción del traidor en los relatos sobre la sobrevivencia de la dictadura, remite al uso de esta figura como chivo

el ejemplo de *Los topos*, novela que analizaremos en el siguiente capítulo, como aquella que *humaniza* a los perpetradores, con el personaje de El Alemán, de quien se enamorará el hijo de desaparecidos protagonista.

La estetización tan criticada entonces no suprime la dimensión política ni trivializa o estiliza el pasado traumático, sino que se propone enfrentarlo desde otra perspectiva, que le permite abrir la discusión sobre cuestiones muy dolorosas para los hijos, pero "sin la seriedad, nostalgia o tono sentencioso que usualmente distinguen a los discursos de testimonio, realismo o relatos documentales" (*ibídem*: 56). De esta manera, no se trata solamente de dar cuenta del pasado límite de modo fiel, sino más bien de debatir en la práctica poético-testimonial misma sobre la forma de representarlo y de lidiar con sus secuelas en el presente.

expiatorio: "cualquier intento distinto de comprender al traidor entraña la posibilidad de reconocer cuánto del otro hay en uno mismo, nuestra zona gris. Dejar de pensar al traidor como otro absoluto, que no roza en lo más mínimo nuestra experiencia, es algo que la propia literatura ha hecho" (Longoni, 2007: 200).

CAPÍTULO 6

PERFORMANCES TESTIMONIALES DE HIJOS DE DESAPARECIDOS. PARTE II

I. De la búsqueda identitaria al delirio paródico: *Los topos*, de Félix Bruzzone

Félix Bruzzone tiene a sus dos progenitores desaparecidos, ambos militantes del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Su padre, Félix Roque Giménez, fue secuestrado el 15 de marzo de 1976 en Córdoba y llevado al centro clandestino de detención La Perla. Su madre, Marcela Bruzzone Moretti, fue detenida ilegalmente el 23 de noviembre de 1976 y trasladada a El Campito, en Campo de Mayo, adonde también estuvieron secuestrados los padres de Albertina Carri. En el medio nació Félix, en agosto de 1976 en la Ciudad de Buenos Aires, siendo luego de la desaparición de su madre criado por sus abuelos maternos. Mientras crecía, Bruzzone no participó, en tanto militante activo, ni del colectivo H.I.J.O.S. ni de ninguna otra agrupación de derechos humanos ligada al pasado reciente límite argentino.

Su devenir lo acercó a la Universidad de Buenos Aires a estudiar Letras, además de ser maestro de escuela primaria. En 2005 cofundó una editorial, Tamarisco, con el objeto de dar a conocer nuevos escritores. Tras publicar un libro de cuentos en 2008, titulado *76*, ese mismo año salió a la luz su primera novela, *Los topos*, protagonizada por un hijo de desaparecidos que en plena búsqueda identitaria comienza a verse inmerso en una suerte de policial negro. La escritura fue entonces una de las maneras con la que Bruzzone procuró lidiar con el pasado traumático de sus padres y por ende el suyo propio. Lo llevó a cabo a través de un género que desde lo formal puede calificarse como tradicional, pero con un contenido bastante controversial para referirse a un evento de las características de la última dictadura cívico-militar en Argentina.

A diferencia de *Los rubios*, esta novela posee una trama que se sigue cronológicamente a lo largo de sus páginas. Es por ello que, a fin de hacer el análisis más inteligible, se repondrá en primer lugar la historia de este hijo de desaparecidos, dando cuenta de los hechos más relevantes que componen el relato. Con esa base indispensable, en segundo lugar, se ahondará en cuestiones más conectadas con la forma en que esos acontecimientos son narrados: la mixtura entre realidad-ficción, la puesta en discusión de los vínculos filiales, las sugerentes fantasías –la mayoría delirantes– que recorren la vida del protagonista, las

discrepancias con las esencializaciones de "ser hijo" y de las agrupaciones de derechos humanos, entre otras. Adentrémonos, por lo tanto, en el detalle de la historia narrada en la novela.

I.a. De qué trata Los topos: sobre fantasmas, fantasías y ¿finales felices?

"Mi abuela Lela siempre dijo que mamá, durante el cautiverio en la ESMA, había tenido otro hijo" (Bruzzone, 2008: 11). Estas son las primeras líneas del libro, estableciendo desde el comienzo el lugar del narrador y las problemáticas que atravesarán su vida, con un marcado eje en la búsqueda identitaria y en los vínculos sanguíneos quebrados por el terrorismo de estado. La novela está protagonizada y narrada por un hijo de desaparecidos, signado no solamente por su destino huérfano frente a la desaparición forzada de ambos padres, sino por la apropiación por parte de los militares de un supuesto hermano nacido en el centro clandestino de la ESMA. El pasado dictatorial de la Argentina será por lo tanto el telón de fondo para ahondar en las experiencias de este joven sin nombre. Es sugerente que, en ningún momento a lo largo de su relato en primera persona, se lo mencione, ya sea el de pila o su apellido, punto que pone explícitamente de relieve los problemas de identidad que guiarán la novela.

El protagonista, tras la desaparición de sus progenitores, es criado por sus abuelos maternos en Moreno, provincia de Buenos Aires. Luego de la muerte de su abuelo y siguiendo un deseo de su abuela Lela,²¹³ se mudan cerca de la ESMA para estar más próximos al último lugar adonde estuvieron con vida su hija y su nieto.²¹⁴ En pleno período de múltiples salidas con amigos, conoce a Romina, una chica con quien "a la media hora éramos como hermanos" (*ibídem*: 15). La temática filial e incestuosa se destapa desde un principio, así como el juego permanente entre la realidad y la ficción, señalándose que a ella le cuenta su verdadera historia, a diferencia de los inventos que solía hacer con otra gente. Como muestra de compromiso hacia él, Romina empieza a militar en H.I.J.O.S., instándolo a seguirla; sin embargo, este hijo de desaparecidos se expresa indiferente a este colectivo de derechos humanos e incluso será irónico sobre la íntima relación establecida en el caso argentino entre la memoria y la filiación.

Cuando esta relación amorosa comienza a tambalear Romina queda embarazada, tomando finalmente la decisión de no tenerlo. Empero, como ella no

²¹³ Nótese el (sobre)nombre elegido para este personaje, siendo un término coloquial para referirse a alguien "tonto" o "bobo".

²¹⁴ El protagonista refleja cierta obsesión de su abuela por vivir lo más próximo de la ESMA posible, como si eso la acercara a recuperar a su supuesto nieto nacido allí: "era como si todas las cosas de nuestra familia, que desde ese momento éramos ella y yo, dependieran de la necesidad de encontrar a mi hermano" (*ibídem*: 12).

quería compañía ese día, la duda de si efectivamente abortó recorrerá toda la novela. Es en ese momento que el protagonista, al cruzarse a las travestis camino a la casa de su ex novia, inicia un proceso de familiarización con ellas, primero con charlas, luego con relaciones sexuales, hasta que se cruza con una travesti llamada Maira y genera un nuevo vínculo de pareja. Recién una vez que fallece su abuela, el protagonista emprende una vida sexual con ella, alcanzando con el tiempo una relación de amor muy intensa.

Ahora bien, tras una pelea entre ambos aparece por primera vez la fantasía de los secretos y las persecuciones, la cual será recurrente en el relato y replicará de manera desplazada situaciones propias de la dictadura. En una de estas idas y vueltas con su pareja, el protagonista decide ir a Moreno y descubre que la antigua casa de sus abuelos está deshabitada, por lo que se dispone a arreglarla para vivir allí (aclárese que frente a la mencionada muerte de Lela, se había puesto en venta el departamento próximo a la ESMA): "volver allá iba a significar la recuperación de muchas cosas, algo fundamental para seguir avanzando. Un paso hacia atrás que permitiría dar muchos hacia adelante" (*ibídem*: 39). Lidiar con el pasado en el presente en vistas al futuro. La mixtura o cuasi fusión de los diferentes momentos temporales será una de las principales características de este relato.

En esos meses en que la casa está en reparaciones este hijo solamente sale para buscar a Maira, uniendo esa búsqueda con aquella de su hermano, con el objeto de confirmar o desechar definitivamente la teoría de su abuela. Un día en pleno papel detectivesco del protagonista, el ingreso de Maira a una comisaría da origen a hipótesis delirantes, como por ejemplo su participación en un complot antihomosexual. Al lograr descubrir adonde vive, vigila todo el tiempo su casa y en esas guardias mezcla irónicamente su amor con los ideales revolucionarios de sus padres: "no había dudas: futuro, Maira, amor infinito, libertad, sociedad nueva, nuevo mundo" (*ibídem*: 48). En otra de esas tardes de vigilancia, Maira participa de un escrache organizado por H.I.J.O.S., por lo que la fantasía ahora se transforma en que es una entregadora de militantes de derechos humanos.

Ante esto último la denuncia en H.I.J.O.S. por parte del narrador es inmediata, pero una nueva sorpresa lo estaba esperando: Maira es descrita por este organismo como un hijo de desaparecidos dedicado a matar torturadores como forma de venganza, haciéndose pasar por informante de la policía para entrar en contacto y terminar asesinandolos. Por lo que le cuentan ella también estaba buscando a una hermana que supuestamente había nacido en la ESMA, pero cuya existencia tampoco estaba comprobada. Es así que la problemática de la filiación se entromete bastante más enérgicamente en la novela, descubriendo además el protagonista su parecido con su enamorada e imaginando que podría ser su

hermano apropiado. De manera polémica, esa posibilidad sin embargo no le disminuye su deseo de reconciliación, con fantasías de irse juntos al Sur y de "dormir abrazado a mi medio hermano" (*ibídem*: 72).

Jugando con el *modus operandi* del poder desaparecedor²¹⁵ durante el período dictatorial, Maira desaparece inesperadamente y el protagonista presupone su secuestro. Mientras la espera tres días dentro de su casa, se cruza con unos enanos quienes eran sus clientes y le hablan del deseo que ella tenía de irse a Bariloche. Cuando finalmente decide retornar a Moreno, pensando en tal vez él también partir al Sur, descubre que los albañiles que le estaban arreglando la casa se la habían tomado, por lo que se queda sin lugar donde dormir. Tras dar vueltas en auto unos días, se lo roban; y siendo su única pertenencia, termina como un vagabundo deambulando por las calles. Buscando a Luis, el novio de una amiga de Romina llamada Ludo, este hijo de desaparecidos conoce a Mariano, un nuevo personaje que le ofrece alojamiento a cambio de ayuda con unos trabajos de construcción en el fondo de su casa. Entre ambos se genera un amor fraternal y como Mariano también pensaba viajar a Bariloche, parten juntos hacia allá.

Se inicia así la segunda parte de la novela. Ya en el Sur empiezan a trabajar para una obra en construcción a través del contacto con el Alemán, personaje que será clave en esta última mitad del relato. La primera referencia que se tiene de él es que es un maltratador de travestis, siendo descrito como un "hombre salvaje, cruel, astuto, impredecible" (*ibídem*: 114). El jefe de la obra se llama Rubén, quien tiene un amorío con su nuera Francisca, pero será Mariano quien se irá a vivir con ella en una suerte de misticismo religioso. Con esa partida el narrador debe convivir con un nuevo compañero en el tráiler. Sin embargo, cuando este último descubre una noche a Mariano y al protagonista manteniendo relaciones sexuales, Mariano termina prendiendo fuego todo el lugar. A partir de esta situación extrema la vida toma un nuevo rumbo para este hijo de desaparecidos, quien rehabilita las razones por las cuales había viajado a Bariloche en un principio.

En la nueva pieza que alquila para dormir conoce a Mica, una travesti paraguaya, ex obrero de la construcción, quien se transforma en su guía: le plantea que debe buscar a su posible hijo con Romina (ella también había terminado en Bariloche) y vengar a Maira. Surge entonces con fuerza en la novela la figura paterna: "me dijo que en realidad mi búsqueda era una búsqueda del padre. 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

²¹⁵ Cfr. la concepción de Pilar Calveiro (2008), desarrollada en el capítulo tercero de esta tesis.

uno" (*ibídem*: 128). Siguiendo sus consejos, como primer paso se encuentra con Romina quien le confirma no haber tenido a su hijo. Aparece aquí con más detalle en el relato la figura de su propio padre, siendo definido por sus familiares como un traidor, como un topo dedicado a entregar compañeros, incluida su mujer, es decir, la madre del protagonista.

Por el otro lado, el plan de venganza de Maira, suponiendo al Alemán como su asesino, consiste en hacerse pasar por travesti, convertirse en su preferida y una noche finalmente matarlo. Tras su transformación y empezar a tener éxito, el resto de las colegas la señalan –al igual que a su padre– como un traidor, por lo que debe ir a la ruta a trabajar. Luego de un tiempo, una noche el Alemán la hace subir a su camioneta; empero, lejos de maltratarla, es muy considerado y así sucede cada vez que se ven. El amor brota nuevamente en la vida del protagonista y a su ya existente confusión identitaria se suma este personaje: "yo era el hermano mayor y el padre [de Maira], yo era mi propio padre y, a la vez, el Alemán era como un padre" (*ibídem*: 155). Con los días, sin embargo, termina por llegar aquel golpe tan esperado y a partir de ahí muchos más. De tanto maltrato el protagonista debe ser llevado a una cabaña para su recuperación, yendo de vez en cuando una señora, Amalia, a cuidarlo.

Es durante ese momento del vínculo amoroso que el Alemán insiste cada vez más con que conoce al narrador de antes, hasta relacionarlo por su parecido físico con Maira, quien también le decía que era su padre y lo llamaba topo. La mezcla entre las diferentes historias es tan patente como inverosímil. La teoría de la semejanza entre el protagonista y Maira crece, retomando la idea de que podría ser su hermano. Un día mientras revisa el tráiler del Alemán descubre una bolsa llena de fotografías de gente asesinada, mayormente travestis, junto con fotografías del Alemán vestido de boxeador: "¿desde cuándo este tipo se dedicaba a *torturar, matar y hacer desaparecer* a travestis?" (*ibídem*: 172, subrayado propio). La analogía con el *modus operandi* represor de la última dictadura es manifiesta, percibiéndose la violencia pasada en el presente, pero de otra forma, sobre otras personas y por razones distintas.

Finalmente, el protagonista decide contarle toda su historia y sus sospechas al Alemán, quien le termina reconociendo que puede averiguar algo sobre las personas que tal vez hicieron desaparecer a Maira. Es así que el narrador permanece en la cabaña, inclusive imaginando la posibilidad de convivir todos juntos y felices, con la *adopción* de nuevos progenitores: "ella [Amalia] era mamá y el Alemán era papá" (*ibídem*: 182). El desconcierto filial aumenta junto al identitario, tomando a su vez el protagonista el lugar de Maira (sobre todo tras una exitosa cirugía de implante mamario ofrecida por el Alemán, la cual genera un

parecido todavía mayor): “por un momento pienso que la que está ahí no soy yo, que es Maira” (*ibídem*: 188). De este modo, la novela llega a su fin con este hijo de desaparecidos quedándose a vivir en la cabaña con el *Alemán-papá* –siguiendo sus textuales palabras–, cada vez más lejos de su plan de venganza y dando cuenta de una situación de amor.

I.b. Objeciones epistemológicas, ético-políticas y estéticas. O una parodia del pasado

Los topos se enmarca dentro de un amplio corpus narrativo literario que tiene a los hijos de desaparecidos como eje primario, en consonancia primero con la aparición del colectivo H.I.J.O.S. a mediados de los noventa y más adelante, con el surgimiento de los propios hijos como *performers testimoniales*.²¹⁶ En ese marco, todos estos relatos tienen como telón de fondo los años de facto y las secuelas que ellos han dejado en la segunda generación. A su vez, las prácticas artísticas de los hijos, tal como se observó al analizarse la noción de posmemoria de Hirsch, están mediadas por representaciones previas circulantes relativas a ese período, varias de las cuales se indagaron en el capítulo tercero, ejemplificándose en el cuarto con la historieta *Maus* y los dibujos de Spiegelman en base a fotografías de los campos de concentración nazis harto conocidas.

Ahora bien, muchas de estas performances de hijos de desaparecidos, lejos de rubricar las estéticas anteriores, se proponen quebrantarlas: “se configura una constelación de textos que retoman, revisan o discuten las estéticas hegemónicas para figurar la violencia política a través de procedimientos, poéticas y perspectivas distintas” (Cobas Carral, 2013: 27-28). Al igual que el documental *Los rubios* –y lo veremos luego con el blog/libro *Diario de una Princesa Montonera*–, la novela de Bruzzone se encuadra sin dudas dentro de estas últimas obras, cuestionando los límites representacionales que pesan sobre un pasado reciente con las características del argentino. Edurne Portela señala que los discursos de la memoria y de los derechos humanos han tal vez seguido una línea representacional que sin quererlo ciñó las maneras sobre las que hablar de ese pretérito y de sus consecuencias en la actualidad. Por el contrario, “Bruzzone pretende evitar los parámetros éticos y estéticos que el discurso de la memoria impone en los textos que abordan el tema de la desaparición” (Portela, 2010: 171).

²¹⁶ A las obras mencionadas durante esta tesis se pueden sumar: *A veinte años, Luz*, de Elsa Osorio (1998); *Ni muerto has perdido tu nombre*, de Luis Gusmán (2002); *La casa operativa*, de Cristina Feijóo (2007); *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba (2008); *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron (2011); *¿Quién te crees que sos?*, de Ángela Urondo Raboy (2012), entre muchas otras que podrían nombrarse.

Uno de estos límites, probablemente el fundamental y que ha recorrido esta tesis toda, es la distinción de carácter epistemológico entre realidad y ficción. White nos recordaba cómo esta oposición era una de las presuposiciones básicas del realismo occidental, de aquellas típicas novelas históricas decimonónicas que ocurrían en base a acontecimientos reales. Había allí un pacto entre escritor y lector, según el cual se suponía que el último tenía la capacidad de distinguir entre aquellos hechos imaginarios y aquellos reales. Podría surgir aquí la pregunta de por qué esa distinción habría de importar al tratarse de una representación artística. Sin embargo, el ejemplo que da este historiador cuando analiza la representación de los acontecimientos modernistas son las críticas sufridas sobre el filme *JFK* (1991), de Oliver Stone, basado en el asesinato del entonces presidente de los Estados Unidos John F. Kennedy:

Stone fue criticado por periodistas, historiadores políticos y expertos en política por su tratamiento de los acontecimientos que rodearon el asesinato del presidente John F. Kennedy. En parte, ello fue resultado del "contenido" de la película. Se lo acusó, entre otras cosas, de fomentar la paranoia al sugerir que el asesinato del presidente Kennedy fue obra de una conspiración que involucraba a personas bien situadas en el gobierno de los Estados Unidos. Pero además –y para algunos críticos aún más seriamente– la película de Stone pareció borrar la distinción entre hecho y ficción al tratar un acontecimiento histórico como si no hubiera límites sobre lo que pudiera legítimamente decirse acerca de él, y por tanto poniendo en cuestión el propio principio de objetividad sobre cuya base se podría discriminar entre verdad, por un lado, y mito, ideología, ilusión y mentira, por el otro (White, 2003b: 220-221).

En el caso de *Los topos*, escrito por un hijo de desaparecidos como Bruzzone y a la vez protagonizado por un hijo de desaparecidos pero de quien nunca se dice su nombre, parece más bien jugarse con la dualidad entre autobiografía y novela ficcional. Con el objeto de examinar esto recurramos un instante a Leonor Arfuch, quien propuso el concepto de *espacio biográfico* a fin de atender a la "primacía de las narrativas del yo en el horizonte cultural, para dar cuenta, sintomáticamente, de una reconfiguración de la subjetividad contemporánea" (Arfuch, 2012: 140).²¹⁷ Dentro de este espacio incluye las narrativas de la memoria vinculadas con el pasado reciente argentino. En su libro titulado *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, esta autora refiere a la autobiografía como un género literario propio de este espacio,²¹⁸

²¹⁷ Desde una perspectiva más crítica la ensayista Beatriz Sarlo formula la idea de *giro subjetivo*. Para más detalle, *cfr.* Sarlo, 2005.

²¹⁸ La compleja relación entre el espacio biográfico y los géneros que lo integran es señalada extensamente por Arfuch en su obra: "yendo a la delimitación del espacio biográfico, como coexistencia intertextual de diversos géneros discursivos en torno de posiciones de sujetos identificadas por una existencia 'real', podría afirmarse que, más allá de sus diferencias formales, semánticas y de funcionamiento, esos géneros –que hemos enumerado en una lista siempre provisoria– comparten algunos rasgos –temáticos, compositivos y/o estilísticos, según la clásica distinción de Bajtin–, así como ciertas formas de recepción e interpretación en términos de sus respectivos pactos/acuerdos de lectura. El *espacio*, como configuración mayor que el *género*, permite entonces una lectura analítica transversal,

advirtiendo sin embargo sobre su variabilidad: "las habrá en primera, segunda, tercera persona, elípticas, encubiertas" (Arfuch, 2002: 103).

Hay una multiplicidad de opciones en sus formas que tensionan aquella versión autobiográfica más clásica con otras más transgresoras –cada vez con mayor frecuencia en la actualidad, dirá Arfuch–, que asumen la divergencia constitutiva entre vida y escritura, entre el *yo* y el *otro yo*, que desacralizan la figura del autor, permitiendo traspasar el umbral de la "autenticidad" hacia las diversas maneras de la autoficción (*ibídem*: 105). Veamos cómo define esta autora a esta última: "relato de sí que tiende trampas, juega con las huellas referenciales, difumina los límites –con la novela, por ejemplo–, y que, a diferencia de la identidad narrativa de Ricoeur, puede incluir también el trabajo del análisis, cuya función es justamente la de perturbar esa identidad, alterar la historia que el sujeto se cuenta a sí mismo y la serena conformidad de ese autorreconocimiento" (*ibídem*: 105). Precisamente será con lo novelado que Bruzzone mixture su propia historia. Se retornará asimismo a esta concepción de autoficción en la próxima performance testimonial a ser analizada, la de Mariana Eva Pérez.

Difícilmente podría catalogarse a *Los topos* como una autobiografía tradicional. No obstante, su historia se inicia de un modo bastante realista –por decirlo de alguna manera–, dando cuenta de situaciones vinculadas al pasado traumático de la historia argentina y de vivencias que podrían haberle acontecido a Bruzzone como un hijo de desaparecidos entrando en su adultez: el narrador es un hijo de desaparecidos criado por sus abuelos maternos y un posible hermano apropiado nacido durante el cautiverio de su madre en la ESMA, conoce a una chica, se pone de novio, se pelean, ella queda embarazada, supuestamente se hace un aborto, él atraviesa un período de muchas salidas con amigos y termina dilapidando las indemnizaciones estatales que le corresponden como familiar de desaparecidos.

Empero, más allá de tratarse de hechos factibles, todo ese primer momento del relato ya deja vislumbrar el tono de la narración, con una intensa oscilación hacia la novela ficcional, que luego devendrá en innumerables pesadillas y fantasías, moviéndose entre lo verosímil y el completo delirio. El narrador mismo se entromete en el juego de la verdad-mentira al confesar su propia invención de

atenta a las modulaciones de una trama interdiscursiva que tiene un papel cada vez más preponderante en la construcción de la subjetividad contemporánea. Pero además, esa visión articuladora hace posible apreciar no solamente la eficacia simbólica de la producción/reproducción de los cánones sino también sus desvíos e infracciones, la novedad, lo "fuera del género". Sin embargo, tal confluencia no supone desatender las respectivas especificidades, aun en su relatividad. Por el contrario, la abarcativa definición de los géneros discursivos que adoptamos, que comprende el tipo de interlocución, su situación, las diversas esferas y funciones de la comunicación en juego, el peso de la tradición y también la innovación, permite justamente un trabajo afinado de distinción" (Arfuch, 2002: 101-102, subrayado en el original).

historias al relacionarse con gente que recién conoce, pero marcando una distinción enlazada con el dolor: "no sé qué le inventé [refiriéndose a una finlandesa que había conocido], me olvido rápido de mis mentiras, pero nunca hablaba de mamá" (Bruzzone, 2008: 15). El límite está en aquello de lo que directamente no puede hablar. Esto se modifica cuando comienza a salir con Romina, quien en sus palabras, "conocía mi verdadera historia" (*ibídem*: 16, subrayado propio).²¹⁹ Y lo mismo le ocurre con Maira: "necesitaba alguien con quien hablar, era evidente, y le inventaba algunas historias, como a todos, pero otras no. Por algún motivo sentía que a Maira, como a Romina, podía decirle la verdad" (*ibídem*: 26).

Ahora bien, tras la muerte de su abuela y el aborto de Romina, esas invenciones del protagonista se transmutan en pesadillas acosadoras primero y fantasías persecutorias después, con hipótesis delirantes sobre Maira como las mencionadas en la descripción del punto anterior. Siguiendo el análisis de Cobas Carral: "la figuración que, en el inicio de la novela, responde a la estética del realismo en su definición clásica –una de las poéticas centrales en la que se encuadran las ficciones que figuran la historia reciente–, vira y –aun manteniendo su inequívoco grado de referencialidad– se vuelve ambigua, delirante e inestable" (Cobas Carral, 2013: 35). El relato cercano a lo autobiográfico sobre un hijo de desaparecidos, criado por sus abuelos y que desea saber si efectivamente tiene un hermano apropiado, se transforma en una novela de intriga y conspiración con un tono cuasi delirante y de humor negro. La trama muta cada vez más rápido, con giros tan inesperados que hasta se perciben grotescos e inverosímiles, haciendo que la capacidad del lector para distinguir entre lo real e imaginario se esfume, o al menos se dificulte.

A partir de que nuestro protagonista conoce a Maira en la novela se sucede un devenir torrentoso de acontecimientos que rozan lo fantástico, con un narrador que además deja fluir su conciencia en el relato de sus sueños, pesadillas y alucinaciones. En las múltiples fantasías que atraviesa durante su relato, la filiación ocupa un lugar central. Cuando inicia las primeras persecuciones a Maira, la travesti de quien se enamora, las asocia con la búsqueda de su posible hermano apropiado, para después, al enterarse que ella también es hija de desaparecidos, intensificar esa hipótesis.²²⁰ Ya con la idea de irse a vivir al Sur, imagina una partida juntos y reconciliados, un "dormir abrazado a mi medio hermano" (Bruzzone, 2008: 72),

²¹⁹ Asimismo recuérdese que una de las primeras frases que dice sobre ella, al referirse a lo excelente que congeniaron ni bien se conocieron, remite a un lazo filial: "a la media hora éramos como hermanos" (*ibídem*: 15).

²²⁰ Sirve esta cita para remarcar la posibilidad que se deja entrever de que Maira y su hermano apropiado sean la misma persona: "mientras buscaba a Maira, además, empecé a sentir la necesidad de confirmar u olvidar para siempre la versión de Lela sobre mi supuesto hermano nacido en cautiverio, como si las dos búsquedas tuvieran algo en común, como si fueran parte de una misma cosa o como si fueran, en realidad, lo mismo" (Bruzzone, 2008: 41).

dado que "si éramos hermanos nos arrepentiríamos de lo que habíamos hecho y seríamos inseparables" (*ibídem*: 72). Lejos de lo que podría suponerse, esa posibilidad incestuosa no es reprimida ni se expone como un tema tabú para el protagonista, mezclándose explícitamente lo sexual con las complejidades filiales de este hijo de desaparecidos en busca de su hermano.

Con el personaje del Alemán se reproduce esta misma lógica, pero desde lo paternal. Ya entrado el vínculo amoroso entre ambos, al principio solamente lo reconoce como un posible padre, suplantando la ausencia del propio. Pero con el paso del tiempo y los descubrimientos sobre ese personaje siniestro sobrepasa ese límite: "el Alemán podía ser el padre de Maira, mi padre, el torturado, el entregador, el torturador, el boxeador golpeador de travestis" (*ibídem*: 174). La confusión de identidades no tiene pausa y todo se mezcla de manera frenética y estrepitosa. Por ejemplo, al advertir El Alemán el parecido físico del narrador con Maira, le cuenta lo que ella le decía: "aparte la loca cada tanto me decía papá...y hasta me inventaba una historia de doble agente, decía que yo había mandado a matar a su vieja, que era mi mujer o mi novia, ni ella sabía" (*ibídem*: 162). Maira confesándole al Alemán una difícil historia familiar que es en verdad la del narrador, supuestamente confirmando los vínculos incestuosos entre los tres.

Empero, nuevamente nada de eso le impide al protagonista, ya travesti, persistir en la relación amorosa con este hombre que él mismo califica como un salvaje, cruel y despiadado maltratador. La articulación sexual-filial se *hace carne* en el devenir de *Los topos* y traspasa límites moralmente impensados para un discurso posdictatorial, con riesgo de ser acusado de banalizar o trivializar ese pasado traumático. ¿Acostarse y enamorarse de un posible hermano apropiado? ¿Y de aquel padre supuestamente desaparecido que además es descrito como un traidor a la causa revolucionaria y el delator de su madre desaparecida? Las reglas sobre los lazos de parentesco y lo biológico, aquellas normas preestablecidas como si fuesen naturales, son puestas en cuestión a través de la imaginación y el delirio del protagonista. Su búsqueda identitaria como hijo de desaparecidos fisura inusitadamente los lugares comunes, no sólo de la segunda generación, sino también de una filiación quebrada por el terrorismo de estado.

Tal como se observó a partir de Judith Butler, las transformaciones constantes del narrador dan muestra de lo contingente y procesual de la identidad, de lo performado de la misma a través de las acciones. Es así que este hijo de *Los topos* no encaja en la figura del hijo de desaparecidos que se fue construyendo en Argentina con el paso de los años y sobre todo a partir del surgimiento de la agrupación H.I.J.O.S.: "la gran repercusión que ha tenido el trabajo político de H.I.J.O.S en los últimos quince años ha provocado que se haya homogenizado la

percepción de qué significa ser parte del colectivo de hijos e hijas de familias con desaparecidos. Se ha aceptado la idea de que ser 'hijo/a' significa militar, ser activamente político/a y reivindicar el discurso de la 'generación perdida', es decir, la generación de sus padres" (Portela, 2010: 170). Bruzzone en su novela procura agrietar esta concepción identitaria esencializada, igual que lo hará con otras figuraciones que han quedado particularmente cargadas de sentido a partir de la violencia política de los setenta.

A diferencia de lo que suele suceder, el colectivo H.I.J.O.S. y en general los organismos de derechos humanos aparecen en la novela de manera no reivindicativa, sino más bien desde un lugar de desinterés e ironía. Por ejemplo, cuando Romina se entera de que su novio es hijo de desaparecidos, inicia una militancia en H.I.J.O.S. como compromiso hacia él; sin embargo, nuestro protagonista se expresa una y otra vez indiferente ante su insistencia para sumarse. Define los escraches, su práctica política identificatoria, como una forma de revancha o de justicia por mano propia, contrariando la pronunciación pública de esta agrupación en tanto perseguidora de justicia por sus familiares y no de venganza.

Incluso fantasea con invertir los roles del pasado: vender el auto de su abuela, comprar un Falcón y salir con sus amigos a secuestrar militares. Lo descarta, no obstante, no por ser una práctica ilegal o poco ética, sino por una razón totalmente banal: "después del segundo año de noviazgo mis amigos habían vuelto a ser muy pocos, ya casi no los veía" (Bruzzone, 2008: 17). Unas líneas más adelante redobla la apuesta y satiriza todos los colectivos que giran en torno a un lazo sanguíneo. Al hablar de Ludo, una amiga de Romina quien también militaba en H.I.J.O.S. porque su tía había desaparecido en Córdoba, afirma: "hubiera sido bueno que se juntara con Romina y fundaran SOBRINOS, NUERAS, no sé" (*ibídem*: 18). Lejos de los discursos de la memoria victimizantes sobre el pasado reciente argentino, el narrador fractura la solemnidad con que suele tratarse a las asociaciones de familiares, como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, teniendo en cuenta sus pérdidas irreparables en manos de los militares.²²¹

En ese andar desnaturalizante asimismo reproduce de manera subversiva (expresándolo butlerianamente) otras figuras características de la última dictadura cívico-militar: el desaparecido, el traidor, el héroe, el entregador, el modus operandi de persecución y secuestro, los ideales revolucionarios. Maira, personaje central de la novela, refleja en su persona casi todas: en el medio del relato

²²¹ En el momento de la novela en que al protagonista le surgen ganas de saber qué había sido de su madre y si su parto en la ESMA había sido real (esto ocurre cuando inicia la persecución a Maira), empieza a recorrer distintas organizaciones de derechos humanos. Describe a la gente que allí encuentra como "casi todas personas devastadas" (*ibídem*: 42) e incluso habla de una ex compañera de la secundaria de su madre como "directamente loca" (*ibídem*: 43).

desaparece inesperadamente, con el protagonista suponiendo su secuestro e iniciando por ende una búsqueda desesperada. Al mismo tiempo él también se siente perseguido, incluso por Maira, de quien fantasea –como una suerte de detective disparatado–²²² que puede integrar un complot antihomosexual internacional o ser una entregadora de militantes de derechos humanos.

Muy por el contrario, termina siendo una hija de desaparecidos que eligió el camino de la justicia por mano propia, volviéndose una asesina de ex represores, razón por la cual nunca sería reivindicada por una agrupación con el temple de H.I.J.O.S.: “la *heroína matapolicías* no era el emblema adecuado para una organización que intentaba hacer las cosas bien” (*ibídem*: 80, subrayado propio). Se ironiza así sobre la reivindicación heroica de los padres desaparecidos efectuada por este colectivo, en tanto revolucionarios luchando por un mundo mejor. Ese discurso hegemónico de los organismos de derechos humanos se parodia (en un instante se volverá sobre este concepto), fundiendo confusamente el pasado y el presente, y también el futuro posible: “lo que Maira quería, lo que quería mamá, y papá a su manera, mundo nuevo, nuevo mundo, hombre nuevo, hombres felices por la llegada, y la promesa de retorno, de las hermanas blancas, las más puras, las hijas de la nieve, del frío más intenso que se vuelve noche de amor” (*ibídem*: 185).²²³

Por último, y enlazada con la noción de parodia recién mencionada, asoma la crítica estética vinculada con el género utilizado para llevar adelante esta práctica poético-testimonial. ¿Podría hablarse de un estilo no noble como la parodia? ¿De un tono burlón y sarcástico poco propicio para un evento límite del pasado reciente? ¿Se lo está estetizando o estilizando? Retomando el análisis whiteano sobre los acontecimientos modernistas, este historiador se refiere a la parodia como un posible modo para representarlos: “después del modernismo, cuando llega el

²²² El detective es otra de las típicas figuras que forman parte de las performances testimoniales de hijos de desaparecidos. El ejemplo paradigmático es el del documental *M*, de Nicolás Prividera, quien en busca de información sobre su madre desaparecida (Marta Sierra), asume el rol de detective a lo largo del filme. Con su piloto a cuestas y sus incisivas preguntas visita primero algunas oficinas públicas para luego adentrarse en las entrevistas con los testigos. Un antecedente de este estilo detectivesco está presente en uno de los primeros documentales estrenados sobre el período dictatorial: *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987), del cineasta argentino Carlos Echeverría, cuyo personaje principal, el joven periodista Esteban Buch, también lleva adelante una investigación con un sobretodo característico, rastreando información sobre el único desaparecido de la ciudad de Bariloche en el año 1977, Juan Marcos Herman. Mariana Eva Pérez en su libro también dará cuenta de esta *tendencia detectivesca* por parte de los hijos, incluida ella misma: “ellos [Gema y Ernesto, hijos de desaparecidos] también son detectives y hay entre nosotros un acuerdo tácito acerca de cómo se investiga que si me pongo a pensarlo no sé de dónde viene. Quizás sea sólo sentido común” (Pérez, 2012: 109).

²²³ Esta fusión irónica de los compromisos pasados y presentes se percibe también cuando el protagonista es motivado por Mica, travesti que conoce en Bariloche, a buscar a Romina para finalmente saber si tuvo su hijo. Una vez que ésta le asevera que abortó, él le cuenta sus últimas vivencias y su plan de vengar a Maira: “¿viste?, dije, vos siempre decías que yo no era capaz de comprometerme, de seguir con la lucha de mamá, de Lela, de todos tus amigos y mirá lo que voy a hacer, mirá. Y ella: no era eso, no era eso, pero si te hace sentir bien andá, hacelo” (*ibídem*: 130).

momento de relatar, sea en la escritura literaria o en la histórica, las técnicas tradicionales de narración se hacen inútiles, excepto en la parodia" (White, 2003b: 232). White rescata entonces esta antigua técnica de tramar con el objetivo de dar cuenta de aquellos hechos calificados por él como modernistas, pero ya no pensando en la parodia en términos tradicionales, sino más bien en el marco del posmodernismo. Veamos para ello brevemente la exploración de Linda Hutcheon²²⁴ sobre la parodia posmoderna.

En su texto "La política de la parodia posmoderna" Hutcheon sostiene que la parodia es un concepto que se halla en el centro del posmodernismo, aunque sin querer significar para todos lo mismo, e incluso siendo denominado de diferentes maneras, entre ellas "pastiche" por Fredric Jameson.²²⁵ En la descripción de esta autora –quien aclara desde un principio que su visión no es la aceptada mayormente en el posmodernismo–, la parodia pone de manifiesto cómo las representaciones actuales provienen siempre de las pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia (Hutcheon, 1993: 187). Con similitudes a la propuesta performativa butleriana sobre el género, se afirma que la parodia "pone en tela de juicio la noción de lo original como raro, único y valioso" (*ibidem*: 188). Es así que "trabaja para poner en primer plano la política de la representación" (*ibidem*: 188), al igual que sucede con el estilo modernista.

En este sentido Hutcheon hace foco en el vínculo que la parodia genera con el pasado, pero a diferencia de la idea de Jameson que según ella supone una reminiscencia nostálgica, se hablará de una relación irónica y crítica:

desnaturaliza [la parodia posmoderna] nuestros supuestos sobre nuestras representaciones de ese pasado: «la historia, como la naturaleza, no es ya un valor unidimensional: la historia puede contradecir el presente, puede poner en duda, puede imponer, con su complejidad y su variedad, una elección que ha de ser motivada en cada nueva ocasión» (Tafari 1980, 20). La parodia posmoderna es deconstructivamente crítica y constructivamente creativa a la vez, haciendo paradójicamente que tengamos conciencia tanto de los límites como de los poderes de la representación –en cualquier medio (*ibidem*: 191-192).

Ahora bien, como la parodia suele enlazarse con la burla y con el ridículo, modalidades típicamente del siglo XVIII dirá Hutcheon, en el artículo se aclara que éstos no son sus únicos propósitos posibles, pudiendo ser también (y aquí lo que más nos interesa a nosotros) "lo seriamente respetuoso" (*ibidem*: 188). Esto

²²⁴ Vale señalar que White hace mención a esta autora canadiense al comienzo del artículo "El acontecimiento modernista" cuando refiere a los nuevos géneros de representación parahistórica posmodernista y propone un término acuñado por ella: la metaficción histórica (*historiographic metafiction*).

²²⁵ Nuevamente White también trae a este crítico literario en su artículo recién mencionado, al discurrir sobre la práctica literaria modernista apelando a la concepción de Jameson de "desrealización del acontecimiento mismo" (*cf.* White, 2003b: 232-236).

ciertamente puede ser una respuesta para quienes perciben este género como no lo suficientemente sobrio o noble para dar cuenta de un evento de las características de la última dictadura argentina. De hecho Gabriel Gatti, sociólogo uruguayo y también familiar de desaparecidos, en su indagación sobre *Los topos* la catalogará como una "parodia seria" (Gatti, 2011: 103). De esta manera, este renovado modo de tramitar es legítimo, a la vez que subvierte, aquello que justamente está parodiando.²²⁶ Nuevamente términos que nos son familiares por la lectura realizada sobre Butler en la presente tesis.

Precisamente esta feminista norteamericana en el capítulo final de su libro *El género en disputa*, señalará cómo las prácticas de la parodia pueden afianzar la distinción entre un supuesto género natural y otro establecido como copia fallida, pero que a su vez el fracaso de este último por hacerse real conlleva asimismo la explicitación de lo contingente del original, de la no existencia de una ontología (y menos jerarquizada) de género. Indudablemente no hay una fórmula que garantice la transformación, sin embargo la reiteración paródica puede "desplazar las mismas reglas de género que permiten la propia repetición" (Butler, 2004: 287, subrayado en el original). Recordando una cita de esta autora de nuestro capítulo cuarto, la propia capacidad de acción de los agentes es encontrarse dentro de la posibilidad de modificar esa repetición; es decir, la subversión sólo puede pensarse desde dentro de la reproducción misma.

Gatti recupera asimismo los estudios de Butler para su análisis de la novela y señala que esta autora utiliza la noción de parodia como recurso posible de *desobediencia* a la ley (Butler, 1993), siendo en la reiteración paródica en donde se evidencian las ficciones fundacionales, entre ellas la de concebir la identidad como fija y estática. Como no hay una esencia o naturaleza de mujer o de hombre, sino que aquello mismo erigido como original no deja de ser una copia contingente, "tampoco [hay] una modalidad única, ejemplar, de ser 'hijo de'" (Gatti, 2011: 105). Y no es que se niegue el lazo sanguíneo o la cuestión biológica –Gatti habla de "normoidentidad" (*ibídem*: 106)–, pero eso no lo define todo.

En esta práctica-poético testimonial el protagonista hijo de desaparecidos justamente parece no identificarse con esas fijaciones identitarias y filiales, por lo que su búsqueda deriva en una "suerte de 'familia absurda', esa 'caricatura negra' que opera como revés paródico de aquello que la violencia de Estado destruye" (Cobas Carral, 2013: 35). De manera similar a Albertina Carri en *Los rubios*, el

²²⁶ Cobas Carral refrenda esta lectura más cercana a lo irónico que a lo nostálgico: "ni idealización ni nostalgia asoman en las páginas de *Los topos*, por el contrario, cada vez que se retoman tópicos naturalizados en las diversas versiones del pasado, son desmontados a partir de una ironía sostenida que impacta en el lector haciendo evidente la cristalización de ciertos sentidos sobre el pasado reciente" (Cobas Carral, 2013: 36).

personaje de Bruzzone, frente a la ausencia de sus dos progenitores desaparecidos, sobre el final se crea una familia alternativa, una relación filial-amorosa-sexual paródica, en donde se enamora de un torturador de travestis que lo golpea y del que insinúa podría ser su propio padre: "ella [Amalia] era mamá y el Alemán era papá" (Bruzzone, 2008: 182).

Los topos podría leerse entonces como una parodia: parodia de la imagen estereotipada de los hijos de desaparecidos; parodia del escrache como forma de justicia; parodia de la política militante de derechos humanos; parodia de las relaciones filiales, tan fundamentales en la búsqueda de memoria y justicia en Argentina frente a los crímenes dictatoriales; parodia del modus operandi represivo militar; parodia de los ideales revolucionarios de los setenta; parodia de la propia búsqueda identitaria del personaje principal que en sus cambios frenéticos (de hijo a novio de Romina, de novio de Romina a novio de Maira, de novio de Maira a detective, de detective a vagabundo, de vagabundo a albañil, de albañil a vengador, de vengador a travesti y finalmente a travesti enamorado de un torturador)²²⁷ se vuelve delirante e inverosímil. Parodia que podría ser objetable en tanto tono burlón o ridiculizante, pero que, tal como se advirtió hace un instante, no deja de tomar en serio aquello que copia y de lo que supuestamente se ríe.

Ya se indicó que Gatti, en su exploración sobre lo que justamente cataloga como novedosos y creativos lenguajes surgidos en los últimos tiempos para representar la desaparición forzada de personas, se refiere a *Los topos* como una parodia seria. En esa dirección también incluye a *Los rubios*, como *hijos-performers* que muestran "una importante rebeldía respecto a las narrativas de las generaciones precedentes", dominadas por "la poderosa retórica, trágica, dura, militante, de las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo" (Gatti, 2011: 104). Otra vez aparecen las representaciones anteriores como condición necesaria para otras performances, pero a la vez como condición no restrictiva ni prohibitiva. En otras palabras, en la repetición de ciertas estrategias discursivas se produce un desplazamiento que habilita la transformación; transformación de las formas representacionales que caracterizaron los años ochenta y noventa, y que ahora los nuevos protagonistas, la segunda generación, comienzan a modificar. Tómese una cita de Bruzzone sobre esta ambivalencia:

²²⁷ No puede soslayarse la centralidad de la figura de la travesti en esta novela. Y menos si parte del marco teórico de este trabajo corresponde a Butler. Sin embargo, no se hará aquí un análisis desde una perspectiva *queer*, sino más bien en tanto esta figura pone de relieve las problemáticas de la construcción identitaria. Porque Maira no es solamente una travesti que ejerce la prostitución en la calle, sino también una hija de desaparecidos que asesina represores en tanto forma de venganza, exacerbando al máximo la *no figura del hijo institucionalizado*. Bruzzone mismo, en una entrevista en 2009, indica que "el uso del travestismo tiene que ver con un 'tema de identidad', pero asegura que '[e]n la novela no hay un trabajo serio sobre travestismo, se lo toma en función de ese estereotipo más que nada'" (Bruzzone, en Portela, 2010: 173).

los que pertenecen a mi generación –y más si somos hijos de desaparecidos– tenemos esta cuestión de repetir un discurso que parece ya cristalizado, que es el de los derechos humanos y la búsqueda de verdad y justicia y demás (...) Sin embargo, hay una serie de características que tienen que ver con la formación precisamente de esta generación por fuera de estos discursos y que tiene que ver con la formación de nuestra generación en la realidad, que es la realidad de los noventa mayoritariamente, que choca con esto (Bruzzone, en Gatti, 2011: 107).

Esto se conecta con aquello planteado en el capítulo tercero sobre las políticas neoliberales de la década del noventa y sus efectos en esta segunda generación que entraba de a poco en su adultez. Y con la poca visibilidad que tenían en ese período los discursos de memoria y derechos humanos. Se nombró el filme *Buenos Aires Viceversa* (Alejandro Agresti, 1997) como una representación basada en la generación posterior a la dictatorial, pero no sólo en los hijos de desaparecidos, sino también en los hijos de los victimarios y en aquellos que estaban padeciendo las políticas económicas características del menemismo. En esta línea son sugerentes ciertos vocablos que brotan en la novela, mientras el narrador está retornando a Moreno tras esperar varios días a Maira en su casa y delibera, al ser ella también hija de desaparecidos, si revelarle a H.I.J.O.S. su desaparición repentina:

durante el viaje a Moreno pensé en contarles las últimas novedades a los de H.I.J.O.S.. Quizá ellos pudieran armar una campaña de reivindicación de Maira, alzarla como un estandarte de una *nueva generación de desaparecidos* y fogonear así la lucha antiimperialista. Ya imaginaba el tipo de manchas en los ojos hablando sobre *los neodesaparecidos o postdesaparecidos*. En realidad, sobre los *post-postdesaparecidos*, es decir los desaparecidos que venían después de los que habían desaparecido durante la dictadura y después de los desaparecidos sociales que vinieron más adelante. Porque ahora parecía llegar el turno de que desaparecieran también los que, como Maira, en su búsqueda de justicia, se pasaban un poco del límite. Pero era obvio que en HIJOS no iba a reivindicar a alguien así. El caso quedaría puertas adentro (Bruzzone, 2008: 80, subrayado propio).

En este fluir de la conciencia un poco paródico del protagonista, el pasado y el presente casi que se funden o (con)funden. La figura del desaparecido se replica primero en el presente, pero de manera diferente, en aquella del post-postdesaparecido,²²⁸ y segundo en un pasado cercano de desaparecidos sociales, en la de los neodesaparecidos (los desaparecidos de las políticas neoliberales). La violencia política de los setenta que tanta mella hizo en la vida de la segunda generación, en su orfandad forzada, se reproduce, empero también de modo

²²⁸ Es interesante la lectura que hace del final de la novela Portela, previendo un desenlace para el protagonista de una suerte de post-postdesaparecido: "la vida del protagonista ha tenido que llegar al punto del exceso más delirante para permitir el encuentro imposible y soñado de todos sus seres queridos: su madre, su padre, y su hermano perdido. El espacio de posibilidad del reencuentro es, sin embargo, un espacio de imposibilidad y de horror porque al final la única certeza que queda en el lector es que el protagonista va a sufrir la misma suerte que tuvo Maira y que sufrieron sus padres –la desaparición violenta. La realidad del protagonista se convierte en tan delirante e insostenible que una continuación de la vida es imposible" (Portela, 2010: 181).

desplazado, en los años noventa a través del neoliberalismo: “la confiscación de derechos de sus ciudadanos, desapariciones y asesinatos masivos y aún impunes cometidos en los años de terror, fueron seguidos por políticas de abandono social, desigualdad extrema, miseria y exclusión en los años del gobierno democrático de Menem” (Amado, 2009: 149).

II. Volveré y seré ficciones: *Diario de una Princesa Montonera –110% Verdad–*, de Mariana Eva Pérez

Por último, llegó el momento de explorar el *Diario de una Princesa Montonera*, blog devenido libro, publicado con el mismo título en el año 2012. Mariana Eva Pérez, su autora, comenzó a escribirlo en diciembre de 2009 y lo mantuvo activo hasta después de su edición en papel, en octubre de 2013, aunque su momento de mayor producción se produjo durante el 2010.²²⁹ Su creadora es hija de una pareja de militantes desaparecidos de la columna Oeste de la organización Montoneros, José Manuel Pérez Rojo y Patricia Julia Roisinblit, ambos secuestrados el 06 de octubre de 1978 en un operativo militar simultáneo de la Fuerza Aérea Argentina. Él en el negocio que tenía en Martínez, provincia de Buenos Aires; ella junto a su hija en su casa. Ese día a Mariana, de tan sólo 15 meses, la dejaron con sus abuelos paternos, José Manuel y Argentina.

Al momento de ser detenida su madre estaba embarazada de ocho meses, por lo que, del centro clandestino llamado Pozo de la Aeronáutica adonde ambos permanecían secuestrados, fue trasladada a la ESMA para dar a luz. Allí tuvo el 15 de noviembre a un varón que llamó Rodolfo Fernando. Gracias a una denuncia anónima en Abuelas de Plaza de Mayo y al accionar directo de Pérez,²³⁰ su hermano pudo recuperar –ADN mediante– su verdadera identidad en el año 2000.²³¹ Su apropiador Francisco Gómez, integrante civil de la Fuerza Aérea, fue preso a raíz de este caso en el 2007. La abuela materna de ambos, Rosa Tarlovsky de Roisinblit, es actualmente la Vicepresidenta de Abuelas.

Aparte de escritora, Pérez es Licenciada en Ciencias Políticas de la Universidad de Buenos Aires y dramaturga, formando parte sus primeras obras de

²²⁹ La dirección de la página electrónica en donde el blog todavía puede leerse, aunque permanezca inactivo, es <http://princesamontonera.blogspot.com.ar/>.

²³⁰ No siguiendo con el procedimiento estipulado por Abuelas frente a una denuncia sobre un posible nieto apropiado, luego de atender ella misma el llamado se dirigió personalmente hacia el lugar de trabajo indicado, se presentó como su hermana y le dejó una carta contándole su historia, adentro de un libro que tenía una fotografía de su padre. Ese mismo día la persona en cuestión se acercó a este organismo de familiares e inició el camino para recuperar su identidad.

²³¹ En la actualidad su nombre completo es Guillermo Rodolfo Fernando Pérez Roisinblit. Mantiene el que usó toda la vida, elegido por sus apropiadores, y sumó los dos escogidos por sus progenitores biológicos. Asimismo, cambió su apellido por el de su padre y madre de sangre.

Teatroxlaidentidad.²³² Actualmente se encuentra en Alemania como becaria del proyecto de investigación "Narratives of Terror and Disappearance" (*Narrativas del terror y la desaparición*) en la Universidad de Constanza. Habiendo transitado esta mínima introducción biográfica a fin de contextualizar su blog/libro, nos adentraremos ahora en su indagación, partiendo del marco whiteano propuesto en la presente tesis.

II.a. Nuevas tecnologías de la escritura: los aforismos del siglo XXI

Hayden White, en pleno análisis sobre la dificultosa representación de los acontecimientos modernistas, hace referencia a la modificación de la noción de relato en el siglo XX: "ha sufrido un fuerte desgaste y, al menos, una disolución potencial como resultado de esa revolución de las prácticas representacionales conocidas como modernismo cultural y de *las tecnologías de la representación posibilitadas por la revolución electrónica*" (White, 2003b: 229, subrayado propio). Unas pocas líneas más adelante este historiador apunta al "poder de los modernos medios de comunicación" en tanto revelan los acontecimientos como resistentes a su representación en forma de relato. En ese mismo artículo White ejemplifica esta idea dando cuenta de la manipulación infinita que los medios electrónicos modernos pueden tener con las imágenes de determinado hecho,²³³ llevando más que a una clarificación sobre lo ocurrido, a una "amplia desorientación cognitiva" (*ibidem*: 231).

A pesar de que en su exploración White se centra en los medios visuales o audiovisuales, puede pensarse en otros formatos no basados en la imagen. La modalidad del blog podría describirse, por lo tanto, como uno de estos novedosos modos representacionales supeditados a los avances electrónicos recientes, en este caso particular producto de la masividad lograda –sobre todo en los últimos veinte años– por la red informática Internet como medio de comunicación y difusión globalizado. Esta nueva tecnología no sólo permite que una publicación sea inmediatamente recepcionada por millones de personas (más allá de su efectiva o no lectura), sino que también promueve la interacción prolífera entre su autor y los

²³² Recuérdese que en el capítulo tercero de este trabajo se mencionó este movimiento teatral como uno de los recursos artísticos utilizado por Abuelas de Plaza de Mayo para difundir la búsqueda de sus nietos apropiados.

²³³ Los ejemplos específicos suministrados por White fueron repasados en el capítulo dos (*cf.* pp. 64-65). Este autor está haciendo referencia puntualmente a representaciones fotográficas o audiovisuales, explicando que esa manipulación de las imágenes registradas puede derivar en que "literalmente estallen los acontecimientos ante los ojos de los espectadores" (White, 2003b: 229). Lo sugerente para nuestra exploración es que, más allá de lo inequívocamente documentado que cierto acontecimiento pueda estar, se deriva, no en una única representación que logre dar cuenta de la realidad de ese evento, sino en "una amplia variedad de interpretaciones de 'lo que realmente ocurrió' en la escena retratada" (*ibidem*: 230).

lectores, quienes pueden comentar sobre lo leído y recibir respuesta por parte del escritor en cuestión.

Ahora bien, ¿en qué consiste un blog? Este formato se inició como un sitio web en donde personas generalmente anónimas relataban cuestiones más bien de índole personal, emulando una suerte de diario íntimo, pero de carácter público; es decir, al que tenían acceso libre y gratuito un sinnúmero de usuarios a través de su publicación en Internet. De manera periódica y en general sin que transcurra mucho tiempo entre una y otra publicación, los llamados *bloggers* o *blogueros* subían contenidos nuevos, denominados *posts*, los cuales solían referirse a su devenir en la vida cotidiana, contando experiencias o anécdotas propias y compartiéndolas con personas que no conocían. Con el paso del tiempo, esos espacios en la red se fueron masificando y en la actualidad es uno de los servicios más utilizados, volviéndose incluso costumbre que entre sus creadores se sigan, se referencien o se citen (*linkearse* en lenguaje cibernético).

Tal como recién se mencionó, la hiperconectividad que promueve Internet permite la permanente interacción en los blogs entre su autor y los lectores frecuentes. En cada publicación está habilitada la posibilidad de que aquel que lee le deje un comentario al creador, pudiéndose entablar un diálogo entre ambos del que otros lectores pueden asimismo ser partícipes. Se genera así una especie de lectura casi en tiempo real que es justamente distintivo de estas nuevas tecnologías de la representación.²³⁴ Martín Kohan, en un texto en el que indaga específicamente esta performance testimonial, hablará de “*reality* de un diario” (Kohan, 2014: 23).²³⁵

Esta marca de intercambios cuasi inmediata típica del blog ciertamente no puede traspolarse al formato papel, perdiéndose en parte este ida y vuelta entre autor-receptor.²³⁶ Empero, decimos en parte y no totalmente porque Pérez deja

²³⁴ En el capítulo segundo de esta tesis, al desarrollarse este punto relativo a las nuevas tecnologías de la representación en White, nosotros ejemplificamos con el atentado del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos, ya que cuando se produjo el impacto sobre la segunda Torre Gemela el registro histórico directamente coincidió con el momento mismo de la ocurrencia del hecho.

²³⁵ Kohan también hace mención al blog como el medio originario elegido por Pérez, pero advirtiendo que en verdad no promovió nuevos formatos narrativos, sino que más bien propició el retorno de un género ya casi en desuso, aquel del diario: “con el traspaso al libro decanta siempre un diario clásico” (Kohan, 2014: 23). Cuando Arfuch analiza puntualmente el impacto de Internet sobre el espacio biográfico observa que en líneas generales no se modifica aquello esperable de los “viejos géneros”, generándose una revalorización de formas canónicas un poco olvidadas: “Internet ha logrado así popularizar nuevas modalidades de las (viejas) prácticas autobiográficas de la gente común, que, sin necesidad de mediación periodística o científica puede ahora expresar libremente –y públicamente– los tonos cambiantes de la subjetividad contemporánea” (Arfuch, 2002: 115).

²³⁶ En una entrevista a raíz de la presentación de su libro en Buenos Aires, Pérez reseña la dificultad que padeció para hacer de su blog un formato más tradicional: “ya había hecho pruebas para escribir sobre este tema en narrativa y no me gustaba lo que quedaba, era muy acartonado. Por eso empecé el blog, que me sacó esa dureza. La interacción con los que lo leían me dio la confianza para seguir escribiendo. Pero fue muy difícil transformarlo en libro, no me terminaba de convencer si el tono que había encontrado, un registro tan coloquial, tan cotidiano, era el tono de una novela. Una traslación literal no era escribir un libro. Tuve que reencontrarme con lo que había escrito, como si hubiera sido un gran borrador” (Pérez, 2012a: 10).

algunos resabios a lo largo de las páginas de su libro de este vínculo directo con sus lectores: a través de interpelaciones (“para no olvidarme, lo escribo en el blog, que es como pedirle a un grupo de desconocidos que me hagan acordar” –Pérez, 2012: 31–), de menciones individuales (“mi amiga del blog Sil” –*ibídem*: 90–) o incluso de referencia a la formación de una comunidad especial (“porque no nos conocíamos todas personalmente [las quince chicas de los blogs], y sin embargo somos amigas” –*ibídem*: 196–). La autora mantiene además el formato de fragmentos (publicaciones o *posts*), cada uno con su correspondiente título, característico de los blogs. Tamara Vidaurrázaga los llamará “pequeñas narraciones” (Vidaurrázaga, 2013: 196).

El nombre que Pérez elige para su blog es sintomático de la ambigüedad entre lo público y lo privado que esta renovada modalidad narrativa provoca: *Diario de una Princesa Montonera*. La propia autora definirá estos espacios como “diarios públicos” (Pérez, 2012: 46), en donde se expresan cuestiones de la vida personal, pero teniendo acceso a su lectura cualquier individuo que tenga Internet. La elección de hablar de un diario se enlaza además con la mirada infantil, con la de aquella beba que perdió al año de vida a sus dos padres y debió transitar una niñez huérfana. Los diarios íntimos acostumbran ser utilizados por los niños durante su infancia o preadolescencia, como un espacio privado en donde expresar sus sentimientos fuera del control de los adultos. Si nos remontamos al documental *Los rubios*, Albertina Carri apela también de manera reiterada a sus ojos de niña, ya sea con el uso de los muñecos *playmóviles* o con la aparición recurrente del campo como hogar infantil.²³⁷

Asimismo, la elección de su pseudónimo o *nick* (otra de las singularidades de los blogs), se vinculará con lo infantil o añorado: se trata del controversial *Princesa Montonera*, haciendo una explícita alusión a la organización política en donde militaban sus padres desaparecidos, pero junto a un personaje asociado al mundo infantil femenino poco propenso a enredarse con la violencia política y la lucha armada. A lo largo del blog/libro esta Princesa Montonera será una especie de alter ego de la propia Mariana Eva Pérez, un (pseudo)personaje a partir del cual relatará sus vivencias –mayormente en primera persona, aunque por momentos salta a la tercera–, sea como “hiji” (*ibídem*: 10), como “princesas del cuento equivocado” (*ibídem*: 19), como “la esmóloga más joven, otrora niña precoz de los derechos humanos” (*ibídem*: 34), como “Princesa militonta” (*ibídem*: 42), como

²³⁷ La cuestión de la mirada de niño es una constante en las performances testimoniales de hijos de desaparecidos. En el capítulo anterior aludimos también al filme *Infancia Clandestina* (2012), de Benjamín Ávila, que directamente versa sobre cómo un preadolescente experimenta la vida clandestina junto a sus padres en su vuelta a la Argentina debido a la Contraofensiva Montonera.

“huérfana expulsada del ghetto” (*ibídem*: 63), como “princesa guerrillera” (*ibídem*: 119) o como “princesa a secas” (*ibídem*: 143).

De esta forma, este nuevo medio de representación reafirma lo analizado en el capítulo cuarto sobre la mixtura entre lo privado, lo público y lo político en el caso argentino: “los posts de la Princesa (...) nos revelan hasta qué punto resulta difícil, sino imposible, sostener la distinción entre lo público, lo privado y lo íntimo en la Argentina postdictatorial” (Blejmar, 2012). La decisión de este formato, dirá Jordana Blejmar en su análisis, pretende “dar cuenta de la confusión de esas esferas después del golpe” (*ibídem*). Ya se indagó profusamente a lo largo de esta investigación el papel protagónico desempeñado por los familiares de los desaparecidos en el ámbito público, luchando por la memoria, la verdad y la justicia; y creando organismos de derechos humanos muy reconocidos que todavía persisten en la actualidad.

Pérez, con ambos padres desaparecidos y un hermano apropiado, forma parte de ese universo de filiación y elige contárselo al resto del mundo, a todo aquel que quiera leer su blog y más tarde su libro. Pero lo hará a su manera. A través de un personaje bloguero, que es, pero a la vez no es su autora, generándose un intenso vaivén o tensión entre la realidad y la ficción, entre la ficción y el testimonio, entre el testimonio y la autobiografía. Blejmar calificará esta voz narrativa como “un personaje (auto)ficcional”:

la autoficción desconfía de la capacidad referencial del lenguaje y de la fidelidad de la memoria, deconstruye el yo autobiográfico y está en el otro extremo de la literatura documental, pues pone en duda que sea posible la transmisión escrita de una experiencia que tuvo lugar fuera del texto. Según Serge Doubrovsky, quien acuñó el término en 1977 para referirse a su novela *Fils* (hijos/hilos), uno de los rasgos principales de la autoficción es el establecimiento de un *pacto ambiguo o simultáneo* entre autor y lector, según el cual éste último confía en la identidad nominal entre narrador, autor y protagonista de un relato (pacto autobiográfico) y al mismo tiempo lee ese relato como una fábula, una invención (pacto ficcional)” (*ibídem*, subrayado en el original).

Ya en el subtítulo del libro (*110% Verdad*) se repone de manera irónica ese pacto que suele establecerse entre quien da su testimonio y aquel que lo recepciona, esperándose siempre la fidelidad en el relato. Por el contrario, la modalidad elegida ya les advierte a los lectores que aquí no se trata de un testimonio tradicional, sino de exponer los mecanismos mismos de lo testimonial (algo similar a lo realizado por Carri con los mecanismos de memoria) y de los discursos de memoria y derechos humanos hegemónicos sobre la última dictadura

cívico-militar.²³⁸ Avancemos al siguiente apartado en donde se analizará esto en mayor profundidad, recurriendo a la idea whiteana de literatura testimonial.

II.b. Ficción, realidad y literatura testimonial: un novedoso modo de testimoniar en los hijos de desaparecidos

“En Almagro es verano y hay mosquitos –y si esto fuera un testimonio también habría cucarachas, pero es ficción–” (Pérez, 2012: 09). Esta frase puede leerse a pocas líneas del primer fragmento, titulado “Saludo”, que inicia el libro de Pérez. Parece que la autora no deja lugar para la duda: su relato es ficcional. Sin embargo, en su enunciado también pone de relieve lo testimonial, dando paso más bien –mientras cuenta sobre su vuelta al país luego de un viaje por Europa– a la permanente ambivalencia que recorrerá sus páginas entre la realidad y la ficción, entre lo testimonial y lo imaginario/onírico,²³⁹ incluyendo al lector en ese juego: “ustedes saben que mi diario es mayormente ficción, pero lo del queso es Verdad” (*ibídem*: 133).²⁴⁰ Pérez incluso escribe el término verdad en mayúsculas, ironizando sobre una tradición cercana al cientificismo o positivismo que por ejemplo utiliza el mismo recurso cuando habla de la Historia con mayúsculas.²⁴¹

La autora sabe que de un diario íntimo y de una hija de desaparecidos se espera esa Verdad. Esa Verdad a través de la cual se testimonia la situación límite que le tocó atravesar, llena de tristezas y ausencias, en donde se relate la historia de sus padres que es a la vez su propia historia. Se aguarda lo que Carri tampoco

²³⁸ Vale aquí recuperar una extensa cita de Arfuch pertinente para el estudio de esta performance referida a su ya mencionada idea de espacio biográfico, autoficción y cierto desplazamiento de lo canónico en la autobiografía: “si los géneros canónicos están obligados a respetar cierta verosimilitud de la historia contada –que no supone necesariamente veracidad–, otras variantes del espacio biográfico pueden producir un efecto altamente desestabilizador, quizá como ‘desquite’ ante tanto exceso de referencialidad ‘testimonial’: las que, sin renuncia a la identificación de autor, se plantean jugar otro juego, el de trastocar, disolver la propia idea de autobiografía, desdibujar sus umbrales, apostar al equívoco, a la confusión identitaria e indicial –un autor que da su nombre a un personaje, o se narra en segunda o tercera persona, hace un relato ficticio con datos verdaderos o a la inversa, se inventa una historia-otra, escribe con otros nombres, etc., etc.–. Deslizamientos sin fin, que pueden asumir el nombre de ‘autoficción’ en la medida que postulan explícitamente un relato de sí consciente de su carácter ficcional y desligado por tanto del ‘pacto’ de referencialidad biográfica” (Arfuch, 2002: 98).

²³⁹ Con el correr del análisis irán apareciendo algunos, pero todo el libro está plagado de sueños o pesadillas que tiene la autora mientras escribe su blog. Desde sueños mayormente fantasmagóricos con sus padres, su hermano y sus abuelos, hasta sueños de persecuciones, secuestros y venganzas. Palpablemente, sea o no su actividad onírica tal cual la cuenta, aporta a la tensión entre realidad y ficción que signa la performance testimonial entera.

²⁴⁰ En otro fragmento del libro, cuando está haciendo mención a un homenaje a los desaparecidos que fueron a una determinada colonia de vacaciones de la colectividad judía –colonia a la asistió su madre un verano cuando tenía siete años–, con ironía y cierto enojo frente a estos actos que calificará como indiscriminados y arbitrarios, interpela directamente al lector: “¿Es Verdad o es Hipérbolo? Lo dejo a su criterio, lector” (*ibídem*: 27).

²⁴¹ No será esta la única vez que Pérez elija escribir palabras en mayúsculas, especialmente aquellas que tienen un fuerte peso o significado como la de verdad: “el complejo proceso de Asumir Su Identidad” (*ibídem*: 33-34); “Construir Su Identidad” (*ibídem*: 91); “mi casa de palabras [se refiere a su blog], 110% Verdad” (*ibídem*: 187). Esto estará enlazado con una propuesta –que más adelante profundizaremos– de deconstruir el discurso sobre este evento límite adjetivado por ella como cristalizado: “es muy difícil lidiar, incluso desde el lenguaje, con esa dimensión fantasmagórica que tiene toda esta historia” (Pérez, 2012a: 11).

hizo. Pero no porque el relato de Pérez no esté efectivamente invadido por la angustia, sino porque está explicitada de una manera no catártica o empática, más bien irónica. Se presenta, por lo tanto, un modo de tramar el pasado reciente y sus secuelas en el presente saturado de sarcasmo y humor negro (algunos ejemplos se verán más detenidamente en el próximo apartado), problematizándose la relación entre la realidad, la (auto)ficción y el testimonio.

El relato de la Princesa Montonera busca desplazarse de las formas más convencionales de dar cuenta de la última dictadura cívico-militar y de sus consecuencias en la segunda generación, “desacomodar algunos lugares comunes de la ‘liturgia de la memoria’ colectiva” (Blejmar, 2012). El blog/libro no tiene entonces la típica estructura de un testimonio o de una autobiografía, sino que, en cambio, agrieta sus límites, juega con sus fronteras, quiebra cierto lugar común de la figura del hijo de desaparecidos, se ríe de lo que se espera de ellos, inclusive se ríe –seriamente, al igual que Bruzzone– de ella misma. En otras palabras, la autora no puede desconocer, ni procura hacerlo, su lugar de familiar de desaparecidos y su vínculo íntimo con el evento probablemente más traumático de la historia argentina, sin embargo no desea quedar allí atrapada, atrapada en una supuesta verdad que está obligada a contar de una determinada manera.

Siguiendo la propuesta de Verónica Tozzi de abordar estas obras desde su producción y circulación –y no únicamente como artefactos en sí mismos–, entendiendo por circulación no solamente el público o la crítica, sino también las entrevistas a sus autores, repasemos los dichos de Pérez ante una pregunta sobre la relación entre el testimonio y la ficción:

el origen del *Diario* era no sólo algunas escenas que yo sentía que querían ser contadas, sino también, permanentemente, una reflexión acerca de cómo hablar sobre la cuestión testimonial. Es un tema que me viene generando preguntas desde hace muchos años porque yo identifico el testimonio, por lo menos en la manera en que está estructurado en la Argentina, con algo que te encorseta muy fuertemente: tiene un orden para contar la historia, hay determinadas palabras para usar. Partiendo del humor o de la ironía, se convierte en algo por completo diferente (...) La voz testimonial es muy especial, la palabra “testimonial” está muy asociada a la verdad, como si la única forma de hablar de estos temas es que la historia la cuente el protagonista. No sólo quise desmarcarme sino incluso autoinvalidar esa voz (Pérez, 2012a: 11).

Pérez, en cuanto da oficialmente inicio a su blog temático (refiriéndose al “temita este de los desaparecidos”), ironiza sobre esa voz testimonial que ella efectivamente porta, pero sin haberla elegido: “el deber testimonial me llama. Primo Levi, ¡allá vamos!” (Pérez, 2012: 12). La autora, en tono cómico, ubica a este sobreviviente de Auschwitz como el testigo de eventos límite más paradigmático, aquel que mejor ha cumplido con el deber de memoria. Esta mención nos retrotrae indudablemente a la propuesta de literatura testimonial de

White, explorada en el capítulo segundo de esta tesis, quien justamente se basa críticamente en los textos de Levi para su análisis.

Retomando lo indagado en ese capítulo, este italiano pretendía estar escribiendo sus memorias en un estilo mesurado y sobrio, con la objetividad que consideraba indispensable para cualquier testigo. Incluso se mostraba crítico con aquellas formas calificadas por él de oscuras o excesivamente retóricas, y asimismo moralmente ofensivas, como la del poeta Paul Celan, también sobreviviente del nazismo. Por el contrario, Levi sostenía que podía seguir el método científico aprendido como químico para dar cuenta de lo sucedido en los campos de concentración. Recuérdese una cita en esta línea: “pensé que mi palabra resultaría tanto más creíble cuanto más objetiva y menos apasionada fuese” (Levi, 2011: 216-217). Levi procuraba ser la concreción más acabada de aquella idea de *testimonio encorsetado* planteada por Pérez.

Sin embargo, el estudio pormenorizado por parte de White de ciertos fragmentos de sus libros puso de relieve el constante empleo de figuras retóricas y tropológicas en su testimonio, contradiciendo su propio discurso sobre la manera aséptica en que debía representarse el Holocausto. En términos whiteanos, la escritura de Levi es “sistemáticamente (y brillantemente) figurativa” (White, 2010b: 187), estando lejos de un lenguaje literal que atina a describir los hechos y nada más. Ya desde sus primeros textos y luego en su polémica visión metahistórica de la escritura histórica, este historiador explicita cómo esa posibilidad formulada por este sobreviviente no es efectivamente tal, dado que toda representación histórica tiene una dimensión epistemológica, una ético-política y una estética imbricadas entre sí y que hacen de las performances testimoniales mucho más que una mera descripción cronológica de acontecimientos.

Cuando White introduce el concepto mismo de literatura testimonial esta concepción se hace todavía más patente. Aquellos que como los hijos de desaparecidos cuentan su experiencia, sus recuerdos y sus secuelas en tanto segunda generación, emplean los mismos recursos expresivos que los historiadores y los ficcionalistas, sin por ello perder referencialidad: “pensar en figuras siempre revela tanto sobre el escritor como sobre un referente” (*ibídem*: 196). En este sentido la literatura testimonial no sólo repone aquello acontecido, sino también cómo se sintió atravesarlo. La conclusión del artículo de White recién citado refleja esta idea, haciendo eje en la obra de Levi:

el libro de Levi *Se questo è un uomo*, generalmente reconocido 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* el haber soportado tales “hechos”. Levi creía que su estilo era más científico que artístico, e incluso fomentaba la idea de que la famosa “claridad” y

"perspicacia" de su prosa habían sido un resultado de su entrenamiento como químico. En varios lugares, sugiere que su testimonio está marcado por una atención "científica" hacia los hechos y una rigurosa atención a la claridad conceptual que él encuentra ausente en la obra de muchos otros testigos. Es evidente, sin embargo, que esta atención a los hechos y a la claridad conceptual son presentadas en figuras y tropos, los cuales les otorgan a los primeros su concreitud y su poder para convencernos de la sinceridad del autor (*ibidem*: 200-201, subrayado en el original).

En otro artículo, titulado "Truth and Circumstance: What (if anything) can properly be said about the Holocaust?" y que forma parte de su libro más reciente, White vuelve sobre el tema de la representación del Holocausto y su relación con la verdad, retomando el caso de la literatura testimonial y esgrimiendo nuevamente a Levi como ejemplo. Este historiador se pregunta allí no sólo si los testimonios de sobrevivientes deben ser sometidos al mismo criterio de verdad que los historiadores les exigen a todas las representaciones sobre el exterminio nazi, sino también si es pertinente la pregunta *¿es verdadero?* para las representaciones de índole artístico y literario.

En un principio, a quienes las critican por el simple hecho de estetizar o ficcionalizar un evento de estas características (frente a una consideración sacra que le daba un estatus ontológico especial),²⁴² White responde a *lo metahistoria*: toda representación historiográfica del Holocausto igualmente utiliza de modo ineludible recursos poéticos para su composición (téngase presente el acto de prefiguración visto en el capítulo segundo) y eso no las vuelve menos verdaderas para los propios historiadores. Ahora bien, frente a las típicas críticas que lo han aquejado a raíz de esta clase de afirmaciones, White aclara que siempre es oportuno preguntar por la verdad de cualquier relato sobre el pasado, pero que ese cuestionamiento "es de importancia secundaria en discursos que hacen referencia al mundo real (pasado o presente) en otro modo que no sea la simple declaración" (White, 2014a: 48).

Ubicará la literatura testimonial como paradigmática de este tipo de relatos no declarativos y el tratamiento literario modernista del Holocausto como un ejemplo. En estos casos los modos son más bien interrogativos, imperativos o subjuntivos, que declarativos: "la dificultad en la cual mucho del discurso del Holocausto ha quedado atrapada es que el decir la verdad sobre cualquier cosa puede ser modalizada en otras maneras que una respuesta a la simple oración declarativa que es usualmente tomada por los filósofos como el modelo de enunciados que aseguran ser verdaderos" (*ibidem*: 52). White entonces plantea la hipótesis, no nueva para su teoría, de que existe más de un modo para decir la verdad sobre el pasado.

²⁴² Recuérdese los debates citados en la parte introductoria de esta investigación, en donde muchos teóricos y sobrevivientes planteaban el carácter sagrado del Holocausto, no pudiendo por ejemplo ser comparado con otros acontecimientos de características similares.

Este historiador ofrece el ejemplo de las memorias de Levi como texto referido al pasado sobre el cual preguntar si es verdadero resulta insensible (*tactless*). Retoma en parte su propio artículo escrito para *Parallax* en 2004 en torno a esta temática específica –recuperado asimismo por nosotros hace un instante– a fin de concluir que “cuando se trata de una versión artística de la literatura testimonial, como la de *Se questo è un uomo*, de Levi, la pregunta por la verdad factual del relato es de menor importancia. Es, más bien, una cuestión de modo más que de mimesis” (*ibídem*: 61). No significa ello que la interrogación no deba hacerse o que su respuesta no importe (razón por la cual se sigue acusando a White de relativista del conocimiento histórico), sino que las performances testimoniales exceden esa transmisión de lo ocurrido.

La propuesta cuestionadora de Pérez en su blog/libro se acerca a esta problematización whiteana de la perspectiva clásica sobre el testimonio, sobre su vínculo inescindible con la verdad. Trayendo nuevamente parte de su declaración: “la palabra ‘testimonial’ está muy asociada a la verdad, como si la única forma de hablar de estos temas es que la historia la cuente el protagonista”.²⁴³ El sugerente subtítulo mencionado, aquel de *110% Verdad*, no admite demasiado lugar a dudas: la Princesa Montonera no pretende fundar su legitimidad en la verdad de su experiencia, en la verdad de su relato, en su lugar de testigo privilegiada. Andrea Cobas Carral, en su exploración de esta obra, señala que la ilusión de verdad se termina anulando por exceso, inventando Pérez un pasado y rediseñando su propio presente (Cobas Carral, 2013: 39).

En este sentido esta hija de desaparecidos explicita a su manera que su práctica poético-testimonial sobre el pasado límite nunca deja de ser para su propio presente: “escribirme una historia que pueda habitar, quizás incluso que me guste habitar” (Pérez, 2012: 77). Más sobre el final, cuando se está probando el vestido de novia para su casamiento con Jota y utiliza las telas de su abuela materna, expresa cierto peso frente a aquel regalo; regalo que mezcla, como sucede en muchos otros momentos de su obra y en torno a otras cuestiones, el pasado y el presente. Hasta que se tranquiliza al reconocerse *vintage*: “y esto es lo que hago con todo eso: tomar lo que me gusta, transformarlo, *hacer de eso heredado algo*

²⁴³ Se suma en la última frase de esta cita de Pérez otra cuestión conectada con la legitimidad de quien cuenta, en el caso argentino legitimidad proveniente del sobreviviente o de los familiares de los desaparecidos. En el siguiente apartado se indagará el tratamiento de esta escritora sobre lo filial y en el último capítulo de la tesis se pensará una apertura hacia aquellos que no tienen un lazo sanguíneo con las víctimas. De hecho, Vidaurrázaga advierte –para nosotros en parte con acierto y en parte equivocadamente–, que: “este desparpajo solo es loable porque se origina en el centro mismo de los protagonistas de un dolor con el que Mariana se atreve a jugar ácidamente. Sus mismas palabras serían sin duda una falta de respeto y un abuso total en la boca de otro que no fuera ‘hiji’, que no tuviera la experiencia de vida de Mariana” (Vidaurrázaga, 2013: 200). ¿Está, por lo tanto, efectivamente monopolizada la irreverencia en los hijos? ¿O será que son ellos mismos quienes les abren el camino a otros sin ese lazo biológico, al problematizar su propia filiación?

propio" (*ibídem*: 165, subrayado propio). Esa parece ser la tarea de la segunda generación, la de la posmemoria: adueñarse de la historia de sus padres para hacerla suya y estar (re)escribiendo, a la vez, parte de la historia nacional en medio de las disputas por su representación y comprensión.

¿Y cómo se hace eso? Cuando Pérez ya sabe que seguirá su camino como investigadora sobre estas temáticas en Alemania, dedica una publicación de su blog a recomendarles a sus lectores un libro de Gabriel Gatti. Traemos aquí esta intertextualidad porque frente a la explícita enunciación que realiza este sociólogo uruguayo sobre su hablar desde las tripas (él también es hijo de desaparecidos), se abre una reflexión acerca del cómo contar/escribir sobre sucesos de esta índole, inmiscuyéndose en el debate representacional desde su lugar de hija: "vértigo: se puede escribir con un pie en la ciencia y otro en la biografía, *no perder rigor ni compromiso, y escribir lindo y decir Algo*, incidir, más, cambiarle la vida al lector" (*ibídem*: 163, subrayado propio). Se puede por ende ser un Primo Levi, pero *a lo White*.

Por último, vale citar en este apartado una de las frases más aludidas de este polémico libro y que tal vez más rubrica su controversial iniciativa: "volví y soy ficciones" (*ibídem*: 24).²⁴⁴ En ese mismo camino la Princesa Montonera se pregunta: "¿podrá la joven princesa montonera torcer su destino de militanta y devenir Escritora?" (*ibídem*: 46). Luego de que cumplió con todo lo que dice el *protocolo* de hija de desaparecidos –así lo llama la propia autora–, desde odiar a los militares hasta ir a tantos homenajes que ya se vuelve imposible contarlos, desde llorar desconsoladamente a sus padres hasta buscar a sus compañeros y amigos para poder conocerlos en recuerdos ajenos (*cfr. ibídem*: 28-31), decide performar/testimoniar/ficcionalizar su historia a través de una escritura que rehúya de aquel protocolo, que desafíe los vocablos tan cargados de sentido, que invente nuevos, que dispute aquellas representaciones hegemónicas de los años setenta y de sus secuelas.

Blejmar coincide con esta lectura de lo políticamente incorrecto de esta práctica poético-testimonial: "el gesto más radical de este blog/libro acaso consista en haber hecho caso omiso a una serie de límites –disciplinarios, lingüísticos, políticos y hasta generacionales– que hasta no hace mucho dictaban el qué y sobre todo el cómo hablar sobre la dictadura y sus efectos en la Argentina" (Blejmar, 2012). Al igual que con *Los Rubios* y con *Los topos*, se presenta un modo de tramar el pasado reciente traumático que se desplaza de los recursos expresivos

²⁴⁴ Esta frase con cierto aire revanchista se da en el marco del relato de un sueño con el Nene, integrante de Abuelas de Plaza de Mayo con el que la Princesa Montonera es muy crítica y al que le endilga su despido de esa entidad y su carácter de "huérfana expulsada del ghetto" (Pérez, 2012: 63). En el sueño ella se para delante de él y le dice "hola, hijo de puta".

convencionales y que por ello reabre el debate en torno a la representación de eventos límite. Adelantémonos al último apartado de este capítulo para identificar más en detalle aquellas características distintivas *impertinentes* de esta performance testimonial.

II.c. Nuevas formas de performar ser "hiji": irreverencia y (pos)filiación

La Princesa Montonera no es hija de desaparecidos, sino "hiji". No era militante, sino "militonta". No fue despedida de Abuelas de Plaza de Mayo, sino de "****" o de "la pyme familiar". No habla sobre la dictadura cívico-militar argentina y sus consecuencias, sino sobre "el temita este de los desaparecidos". Múltiples ejemplos más en esta dirección podrían citarse, a través de los cuales se busca romper con un discurso catalogado por la misma Pérez como oficial y cristalizado: "en el gueto de la militancia, tal vez su discurso oficial, al igual que el discurso del 'estructuralismo testimonial', se vuelve algo que impide pensar más allá. Hay un discurso muy cristalizado que hace que cueste, como digo en el libro, inventar las propias palabras para hablar de esto, las palabras que le hacen sentido a uno" (Pérez, 2012a: 11).

La autora, en pleno proceso de creación de un colectivo de hijos para "pensar sobre el hijismo" (Pérez, 2012: 125), advierte sobre la existencia de determinadas palabras que los hijos no pueden usar con la misma inocencia que otros -gente normal, dirá-, palabras que en su momento ella se autocensuraba, pero que "ahora las estamos inventando" (*ibídem*: 125). De esta manera, la imaginación, lo onírico y la invención cumplen un rol fundamental en esta performance sobre el pasado reciente límite, en contraposición a lo que suele exigirse: fidelidad a la verdad y un lenguaje sobrio. En ese sentido la Princesa Montonera se referirá con humor al discurso homogeneizante de los organismos de derechos humanos, ahora acompañado por las políticas gubernamentales nacionales. Llamará a la Argentina de hoy la "*Disneyland des Droits de l'Homme*" (*ibídem*: 126) y a los organismos como Abuelas o H.I.J.O.S. que fomentan ese discurso como el "vip del ghetto porteño" (*ibídem*: 13).

Dada su propia situación personal con Abuelas de Plaza de Mayo²⁴⁵ y cierto desencanto con las políticas del gobierno de Néstor Kirchner y luego de Cristina

²⁴⁵ Mariana Eva Pérez empezó a trabajar en 1998 en Abuelas y estuvo allí muchos años, tomando las denuncias sobre posibles bebés apropiados (entre las que se tropezó con la de su propio hermano). Luego comienza a tener inconvenientes con uno de sus miembros, razón por la cual la terminan despidiendo. Durante toda el libro su relación con ese organismo es de una angustia irónica que se expresa muy claramente en el siguiente fragmento: "ex huérfana superstar, hija de probeta de los organismos de derechos humanos de la Argentina, la mejor alumna, que se cuadra, taconeá y hace la venia como nadie, ascendida, catapultada, hasta que al Nene se le ocurra que en realidad soy una astuta doble agente de una organización clandestina de oscuros propósitos o peor, la líder de la misma, una

Fernández en relación con la memoria y asuntos de otra índole (tras una sensación de "clímax de fe en la política, orgasmo de credulidad", *ibídem*: 29),²⁴⁶ la autora procura desplazarse de la "militonta veinteañera inculdicable" (*ibídem*: 33) hacia la posible "Escritora" (*ibídem*: 46). Sin embargo, lo más sugerente es que nunca deja de *estar en la trinchera*; Vidaurrázaga dirá que está en la frontera, debatiéndose entre ser una *hiji* perfecta o tomar una postura más crítica (Vidaurrázaga, 2013: 198).

La Princesa Montonera entonces termina, en su escribir, desarticulando y desnaturalizando la figura del hijo de desaparecidos, pero sin "pasarme de rosca y terminar siendo snob" (Pérez, 2012: 98).²⁴⁷ Expone sus lugares comunes, los objeta, pero no deja de sentirse parte, de mostrarse contradictoria. Por ejemplo, se expresa enojada (por considerarlo arbitrario) con un homenaje a los desaparecidos que fueron a una determinada colonia de vacaciones de la colectividad judía, empero allí mismo se contacta con una vecina de Almagro para decirle que quiere marcar la última casa adonde vivió con sus padres, derivando ello en un acto con la colocación de una baldosa con sus nombres en la puerta.²⁴⁸ No está banalizando o trivializando el pasado, sino más bien (re)armándose uno propio.

Pérez misma se está haciendo a través de su performance testimonial²⁴⁹ y procura construir su propio lenguaje también, con una "memoria juguetona y sagaz que está lejos de ser superficial, descomprometida o mera irreverencia mojigata" (Blejmar, 2012). Ya vimos que este concepto de memoria juguetona (*playful memory*) lo utiliza Blejmar para analizar el documental *Los rubios* y el "espíritu juguetón" (*playful spirit*) de una segunda generación que debe aprender a lidiar con el pasado violento de sus padres. Estos jóvenes artistas, dirá esta autora, en su rechazo al realismo como mera reproducción, se apropian de las imágenes del pretérito ya tan explotadas con el fin de revitalizarlas (Blejmar, 2013: 49).

infiltrada del Mal en las más altas esferas del Bien, qué espanto, cómo no se dieron cuenta antes, o es que yo cambié, no se sabe, no importa, tu conducta está reñida con los derechos humanos, tenés que darle la indemnización a tu hermano, tu abuela se murió porque la llevaste a internar a ese sanatorio que quedaba cerca de tu casa, quién te creés que sos aceptando invitaciones del exterior, trabajás mal, vos y todo tu equipo, el Nene nos contó, el Nene se siente tan mal por lo que está pasando con vos que ni siquiera pudo venir hoy a decírtelo, no pudo salir de su casa de lo mal que se siente, no vengas más, si volvés llamamos a la policía y cambiamos la llave. Rapunzel desterrada de la torre y ningún príncipe a la vista" (Pérez, 2012: 144).

²⁴⁶ "Los goles secuestrados marcaron el lowest point de mi relación amorosa con los Kirchner" (*ibídem*: 190). Su vínculo con las políticas del kirchnerismo no escapan a la ambivalencia que recorre todo el blog/libro. Frente a la muerte de Néstor Kirchner ella misma se reconoce como "conflictuada" (*ibídem*: 192).

²⁴⁷ Vale aclarar que la frase completa es: "una cosa es querer desafiar el sentido común del ghetto y otra pasarme de rosca y terminar siendo snob".

²⁴⁸ Recuérdese la mención en el capítulo tercero a la intervención urbana iniciada por el colectivo "Barrios por memoria y justicia".

²⁴⁹ Sobre la esencialización de ser hijo de desaparecidos se burla la autora cuando va a Comodoro Py por un juicio de crímenes de lesa humanidad: "vengo a acreditarme para presenciar el juicio de la ESMA. ¿Por qué parte? Por la querrela, ¿acaso no se me nota en la cara?" (Pérez, 2012: 37).

Pérez realiza esto último, no con las imágenes, sino con las palabras, mayormente con aquellas tan cargadas de sentido a partir de lo ocurrido en los años setenta. Ahora bien, Blejmar se pregunta si esto implica una burla al pasado reciente o una burla a sus muertos y a sus familiares. Esta autora advierte que las principales objeciones hacia estas memorias juguetonas están marcadas precisamente por una confusión entre reírse (*laughing at*) de los horrores pretéritos y jugar con (*playing with*) ellos. Y como se señaló previamente en el caso de Albertina Carri y *Los rubios*, jugar no envuelve despolitizarlos: "jugar puede tener también fines serios, prácticos y políticos" (*ibídem*: 56).

Kohan en su indagación se basa en la cuestión de la risa para advertir que Pérez no la emplea como estrategia para dejar atrás el dolor, sino que, por el contrario, funciona como su complemento (Kohan, 2014: 26). Y esta será otra de las tantas ambivalencias del texto, con numerosos momentos en donde se mezcla la angustia con el humor, cuasi negro: al solicitar el auspicio de la marca *Carilina* para su blog (Pérez, 2012: 90); o sostener "porque sabes bien, oh princesita montonera, que los fantasmas existen y son los padres" (*ibídem*: 106); o cuando hace referencia a la mujer que se apropió de su hermano como *Dora La Multiprocesapropiadora* (*ibídem*: 47).²⁵⁰ O cuando se reúne con otras blogueras y señala "quiero dejar constancia de que también puedo hacer amigos normales, gente con mamá y papá" (*ibídem*: 196). O cuando luego de relatar muchas de las penurias con su hermano Gustavo (Pérez le cambia el nombre, en verdad se llama Guillermo), se pone en el lugar de Antígona y sostiene: "con Edipo y Yocasta en el Hades es imposible que me nazca otro hermano" (*ibídem*: 65-66).

Esta cita nos remite a la última cuestión a examinar en este capítulo: la manera en que se trata el tema filial en este blog/libro. Hay dos puntos que nos gustaría destacar vinculados con, por un lado, sus progenitores –Jose y Paty (aquí sí utiliza los nombres reales)– y por el otro, con su hermano recuperado, Gustavo. Sobre lo primero, se observa a lo largo de las páginas una recurrencia a modificar los lugares asignados y legitimados por la genealogía filial, algo que ya se indicó en el capítulo cuarto como signo de los familiares de los desaparecidos. A partir de diferentes fotografías de su padre con las que Pérez se va tropezando con el paso de los años,²⁵¹ plantea distintos lazos posibles. La mayoría son de Jose cuando era

²⁵⁰ Su verdadero nombre de pila no es siquiera Dora, sino Teodora Jofré.

²⁵¹ En un fragmento del libro Pérez señala las pocas fotografías que tiene de su padre, no habiendo ninguna en que aparezcan juntos. Es por ello que recurre al método de Lucila Quieto en su proyecto *Arqueología de la ausencia*, obteniendo su primera fotografía con su progenitor a través de casi superponerse sobre su rostro ampliado y difuso de fondo. Sin deseo de ocultar el artificio, ese tiempo imposible en que pasado y presente se funden queda evidenciado no sólo por el formato de la fotografía, sino porque en ella Mariana tiene la misma edad o es incluso más grande que su propio padre. Sin embargo, a su vez hay reminiscencias de un espíritu juguetón en donde la Princesa Montonera parece

pequeño y en ese momento “tenemos los mismos padres y nos llevamos igual: bien con Argentina y mal con José. Somos como hermanos” (*ibídem*: 24). Recordemos que la autora, frente a la desaparición de ambos progenitores, es criada por sus abuelos paternos, por lo que se genera una confusión a lo *Antígona*.

Más adelante, en su adolescencia, se cruza con una fotografía de su padre como egresado, por lo que ahora es su par, “mi versión masculina. Mi hermano. Mi gemelo perdido” (*ibídem*: 25); al igual que lo sigue siendo cuando –ya de adulta– rememora su faceta de músico con un compañero suyo. Empero, ahora es su hermano mayor: “mezclados en mi recuerdo él y yo, yuxtapuestos, como transparencias. Otra vez hermanos, ahora Jose es mi hermano mayor que se va a tocar a los Carnavales de Vélez y a mí no me dejan ir porque soy chica” (*ibídem*: 186-187). Pérez es una persona adulta, pero no puede visualizarse como alguien tal vez ya más grande que su padre al ser secuestrado. Porque “también es mi papá, me cambia los pañales y me da el postrecito” (*ibídem*: 24).

Por momentos entonces, la hija ya no es hija, sino hermana; primero gemela, después menor. Y cuando regresa a ser la hija de su padre lo es desde un lugar de bebé, volviendo a tener sus tan solo quince meses, es decir, la edad al momento de su desaparición. La orfandad generada por los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura cívico-militar puso de relieve –paradojalmente porque los reclamos legitimados en lo biológico fueron protagonistas desde el principio– la institución filial como política, social e histórica, pudiendo los vínculos sanguíneos dislocarse y salirse de su estructura conocida. Se abre allí, en estas operaciones de sustitución, identificación o inversión de roles, una fisura no melancólica con un fuerte desafío de tenor político:

la condición de reminiscencia, que parece trazar un escenario hecho de repetición y circularidad en relación con la muerte del ser querido como punto inaceptable de la historia, es a la vez llave de querella contra el poder, los poderes que la fundan. No hay una intención mesiánica ni restitutiva en los grupos de familiares –que asocian sus voces y actúan en nombre de una familia generacional, Madres, Abuelas, Hijos– por la cual sus reclamos solo terminarían por abonar los valores intrínsecos de las ficciones filiales predestinadas por la institución. Los relatos con los que abren nuevas cadenas significantes de la genealogía (cadenas eslabonadas, como dije, desde la estrategia metafórica de la sustitución) reclaman a la Ley desde el borde de lo innombrable, desde el lenguaje de los sentidos disueltos y a modo de contra-mito sobre las operaciones criminales de la historia (...) De ahí que sus operaciones críticas encuentran eco en todas aquellas que resisten en el borde de las lógicas inclementes y totalizadoras que el presente reserva para las economías del olvido y la memoria. Y que reclaman nuevas miradas sobre las desestimadas ficciones de origen para activar otros relatos de una comunidad posible (Amado, 2009: 154).

ser más princesa que nunca y recuerda a Jose con ojos de niña. En la fotografía puede leerse la leyenda escrita con letra infantil y repleta de corazones: “Mi primera foto con mi papá” (*ibídem*: 102).

El no-vínculo que Mariana Eva Pérez construye con su hermano apropiado cuando éste recupera su identidad en el año 2000 es una interesante demostración de que la sangre es fundamental para esa restitución identitaria, con pruebas de ADN mediante y un Banco Nacional de Datos Genéticos en pleno funcionamiento en Argentina, pero nunca deja de ser una unión de carácter biológico que no implica necesariamente otras cuestiones que muchos les atribuyen esencialmente a los lazos de parentesco, como una relación fraternal o de cariño entre las personas involucradas. Y más en casos tan particulares como son aquellos de los reencuentros después de búsquedas tan largas debido al robo de bebés durante el estado de facto. Esto puede parecer un simple dato de la intimidad de la autora, pero la explicitación que realiza la Princesa Montonera en su libro de todos los vaivenes que transita en el vínculo con su hermano deja al descubierto que no siempre esos familiares se llevarán bien, más allá de haberse pesquisado tanto tiempo.

Es frente a la muerte de su abuela Argentina (aquella que la crió) que Pérez reconstruye parte de la conflictiva relación con su hermano. En esas páginas le recrimina en primer lugar no haber estado durante el difícil proceso de la enfermedad de su abuela, pero sin dejar de opinar después sobre qué hacer con sus cenizas (“¡una vez que tengo en mi poder los restos de un familiar, no voy a ser yo quien los tire al río!” –Pérez, 2012: 56–). Más adelante surgirá el problema con la indemnización, con audiencias de conciliación y desplantes familiares mediante. En ese momento en que ya no tiene relación alguna, manifiesta sus ganas de verlo y sin decirlo refiere a esta cuestión de lo complejo que es no llevarse bien con un hermano recuperado: “quería preguntarle y decirle cualquier cosa, libremente, sin que me frenaran ni la moral ni el orgullo ni la ideología, ni los vivos ni los muertos” (*ibídem*: 55).

Ante la continua imposibilidad de diálogo, hacen terapia familiar. Más discusiones, más idas y vueltas, no parece haber vuelta atrás: “Gustavo es a la vez un loco y una mala persona. Aborto la misión y no lo vuelvo a ver” (*ibídem*: 57). Pérez no puede entender asimismo cómo él sigue teniendo relación con su apropiadora, quien le negó su verdadera identidad por veintidós años y a la que ella indica que odia más que a los militares, manifestándose así especialmente crítica con los cómplices civiles de la dictadura. Lo siente ajeno, lejos de ser aquel hermano que soñó durante tantos años: “Gustavo, localizado-en-2000-restituido-en-2004, nunca dejó de ser una visita (cuando nos concedía su visita, con la que raudamente aprendió a chantajearnos)” (*ibídem*: 52-53).

De esta manera, esta hija de desaparecidos no logra formar un vínculo fraternal con su hermano, soñando inclusive con que hubo un error en su

recuperación. Hay aquí una nueva ambivalencia en su texto: sabe que debe quererlo, pero no lo quiere. Y la Princesa Montonera tiene el coraje de igualmente decir que no lo quiere, o al menos, de que no construyó aquella relación filial que era de esperarse. Encontramos aquí otra vez reminiscencias de la zona gris de Primo Levi o de la multiplicidad de colores de Pilar Calveiro,²⁵² en un tamiz de complejidades humanas y familiares que no pueden estructurarse en figuras estáticas y esencializadas.

²⁵² Cfr. la nota al pie 22 de la introducción de esta tesis.

CAPÍTULO 7

CONCLUSIÓN. O HACIA LA PERFORMATIVIDAD REPRESENTACIONAL DE LOS EVENTOS LÍMITE DEL PASADO RECIENTE

I. Recordando performativamente los capítulos anteriores

A fin de clarificar esta última parte, la más propositiva de la investigación, se realizará un sucinto repaso por algunos de los puntos nodales desarrollados en los capítulos precedentes, buscando dar cuenta de la organización general de esta tesis. Se procurará así tener presentes las hipótesis de trabajo formuladas a lo largo de estas páginas para acrecentar la pronta inteligibilidad de las conclusiones finales. Los primeros cuatro capítulos han tenido la función de detallar de manera pormenorizada el marco teórico elegido para analizar la problemática que recorre esta indagación: el debate sobre la representación de eventos límite del pasado reciente. El interés por un abordaje filosófico de esta temática emergió a partir de un determinado corpus de performances testimoniales de hijos de desaparecidos que, en los últimos quince años, han despertado en la Argentina objeciones de diversa índole frente a sus modos no convencionales de tramar la más cruenta dictadura cívico-militar de ese país.

Estas producciones artísticas, a través del humor, la ironía o la parodia, entre otros recursos expresivos, pusieron de relieve ciertas cuestiones distintivas de las políticas de la memoria y de los discursos de derechos humanos que se replicaban frecuentemente en la esfera pública, desafiando “algunos de los marcos interpretativos hegemónicos para pensar las narrativas de la violencia” (Cobas Corral, 2013: 26), y por ende inmiscuyéndose en las discusiones sobre la representación de ese acontecimiento traumático y todavía latente en el presente.²⁵³ De esta manera, para poder explorar las cuatro prácticas poético-testimoniales escogidas (capítulos cinco y seis)²⁵⁴ era indispensable en primer lugar reponer el marco teórico sugerido para su análisis, volviéndose esa parte la más reconstructiva de este trabajo.

²⁵³ Vale repasar que la ambigüedad temporal es una de las características que diferencia este tipo de eventos, habiendo ocurrido tiempo atrás, pero teniendo aún secuelas que se evidencian en la actualidad, poseyendo así una suerte de doble locación. De ahí la referencia a su latencia en el presente.

²⁵⁴ Las refrescamos: el ensayo fotográfico *Arqueología de la ausencia* (1999-2001), de Lucila Quieto; el documental *Los rubios* (2003), de Albertina Carri; la novela *Los topos* (2008), de Félix Bruzzone; y el blog/libro *Diario de una Princesa Montonera -110% Verdad-* (2012), de Mariana Eva Pérez.

Dada nuestra formación en filosofía de la historia, el autor propuesto para indagar el “espíritu juguetón” (*playful spirit*) –en términos de Jordana Blejmar– con el que estos hijos de desaparecidos lidian con el pasado de sus padres es Hayden White, historiador abocado principalmente a la problemática de la escritura histórica y más tardíamente inmerso en las dificultades representacionales del Holocausto, extendiéndolas a los eventos por él llamados modernistas. En el capítulo dos se expuso entonces su teoría sobre el estilo modernista de representación requerido para este tipo de sucesos del siglo XX, en contraposición con el realismo decimonónico distintivo de la novela histórica. Esto no significaba, empero, que ya no se pretendiera representar *realistamente* la realidad, sino que la concepción misma de realismo debía ser revisada frente a acontecimientos “que no sólo no podrían haber ocurrido antes del siglo XX sino cuya naturaleza, alcance e implicaciones no podrían ni tan siquiera haber sido imaginados con anterioridad” (White, 2003b: 223). Se describió este estilo siguiendo el propio punteo whiteano, dependiente a su vez de aquel de Erich Auerbach en su libro *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*.

Debido al carácter testimonial de las performances de la segunda generación se recurrió asimismo a la noción introducida por este autor, ya en el siglo XXI, de literatura testimonial, sobre la base de su incursión en las obras de Primo Levi en tanto el testigo sobreviviente del nazismo más leído y reconocido. Esta exploración buscaba revelar cómo la carga de figuras retóricas y tropos en sus textos, a pesar de los propios dichos de este químico italiano, no le quitan referencialidad a su testimonio, sino que por el contrario “sin las figuras, la presentación del mundo de los campos de Levi no tendría nada de la concreitud, nada de la precisión y exactitud por la cual él es justamente celebrado” (White, 2010b: 190).

La invitación de esta tesis ha sido, por lo tanto, reflexionar sobre estas dos ideas de White con el propósito de repensar las críticas tanto epistemológicas como ético-políticas y/o estéticas (apoyándonos paralelamente en la concepción también whiteana de la triple dimensionalidad de toda representación histórica) efectuadas a las prácticas poético-testimoniales de hijos de desaparecidos aquí seleccionadas. Estas performances se vieron expuestas a estas objeciones debido a que desafiaron las existentes apropiaciones del pasado reciente dentro de las disputas memoriales a partir de retomarlas de manera *insolente*²⁵⁵ y de ampliar los recursos expresivos puestos en juego. Es por ello que, en este capítulo final, en el apartado siguiente, se evaluará el valor heurístico de las concepciones whiteanas como herramientas de

²⁵⁵ Recuperamos la adjetivación dada por Ana Amado en su análisis de *Los rubios* (Amado, 2009: 185). También Gustavo Noriega la comparte en tanto crítico de cine en su comentario de este documental (Noriega, 2003: 03).

análisis para ese fin, dando cuenta igualmente de sus limitaciones. Y de sus derivaciones en el debate más amplio sobre la representación de eventos límite del pasado reciente.

El otro de los ejes que ha atravesado este trabajo está vinculado con que las cuatro performances testimoniales en cuestión provienen de la segunda generación, la de los hijos huérfanos de un estado de facto terrorista, teniendo además el caso argentino la particular imbricación entre filiación y memoria frente al papel central de lucha jugado desde un principio por los familiares de los desaparecidos. Para dar cuenta de esto último y de la manera en que se disputaba y sigue disputando en la esfera pública la representación de ese pasado traumático se desplegaron en el capítulo tercero los diversos procesos de memoria(s) colectiva(s) que fueron acompañando las sucesivas transformaciones de los contextos histórico-políticos y sociales de la Argentina.

Ya en la cuarta sección se prosiguió más específicamente con la noción de posmemoria de Marianne Hirsch, quien la define como "la respuesta de la segunda generación al trauma de la primera" (Hirsch, 2001: 08), estando mediada por un particular nexo con múltiples narrativas, imágenes y recuerdos de otros mientras ellos crecían en la ausencia y el vacío de la orfandad forzada. Es así que las performances de hijos de desaparecidos evidencian este sostén en representaciones previas o remembranzas ajenas que les han sido repetidas en innumerables oportunidades, pero que, por ejemplo, en *Los rubios* y en *Diario de una Princesa Montonera* visiblemente se desestabilizan, pretendiendo incluso Albertina Carri "exponer a la memoria en su propio mecanismo" (minuto 11). O Mariana Eva Pérez "inventar las propias palabras para hablar de esto, las palabras que le hacen sentido a uno" (Pérez, 2012a: 11).

Ciertamente el lazo de parentesco que los autores de estas prácticas tienen con las víctimas de la última dictadura cívico-militar les otorga una legitimidad de sangre para llevarlas adelante, imprimiéndoles asimismo un tenor de búsqueda identitaria distintivo. Sin embargo y a la vez, en sus mismas producciones artísticas los hijos ponen en cuestión lo biológico como algo natural, fijo e inequívoco. Con el objeto de discurrir sobre este asunto se trajo a la investigación a una autora que podría catalogarse de ajena como es Judith Butler, pero que a través de su teoría performativa de género y de su escrito sobre Antígona –en donde profundiza la relación dilemática entre lo filial y lo político–, habilita repensar la agencia de los hijos de desaparecidos y reconfigurar su propio lugar de hijos, desplazándose de lo supuestamente dado o establecido hacia un *hacerse* en sus prácticas.

Cierta figura esencializada del hijo militante y defensor de los ideales revolucionarios de sus padres se fisura con estas representaciones, formulándose paralelamente renovados y controversiales modos de concebir la filiación. En el punto tres de esta conclusión se volverá sobre este eje para reflexionar sobre aquel monopolio de legitimidad planteado por Elizabeth Jelin con su noción de familismo, en tanto estos hijos con sus performances estarían abriendo las puertas para que otros actores sociales sin conexión sanguínea jueguen también irreverentemente con el pasado límite argentino y disputen su sentido en el espacio público. Consecuentemente, son ellos mismos quienes en cierta forma ponen en jaque su privilegio testimonial. Recuérdese sino la siguiente frase de Pérez en una entrevista: "la voz testimonial es muy especial, la palabra 'testimonial' está muy asociada a la verdad, como si la única forma de hablar de estos temas es que la historia la cuente el protagonista. No sólo quise desmarcarme sino incluso autoinvalidar esa voz" (*ibídem*: 11).

Por último, en el apartado final de esta tesis se enunciará una embrionaria propuesta para seguir pensando a futuro el debate sobre la representación de eventos límite del pasado reciente, aunando el concepto de White de realismo figural (2010), de Butler de práctica citacional (2004 y 2007) y de Walter Benjamin de *Jetztzeit* (*tiempo-ahora* es su traducción literal), enlazado con su propia noción de cita. En el caso de este filósofo alemán nos basaremos en su texto póstumo "Sobre el concepto de historia", el cual ya fuera referido en el capítulo quinto al analizarse la performance testimonial fotográfica de Lucila Quieto. En pos de alejar el olvido y la posible clausura representacional se promoverá, en cambio, la idea de una *performatividad representacional* de estos acontecimientos límite del pasado reciente, con prácticas desafiantes de las anteriores que permitan mantener abierta la investigación y el debate representacional.

II. Performances testimoniales de hijos de desaparecidos: una lectura desde Hayden White

La pregunta sobre cómo representar aquellos eventos del pasado reciente adjetivados como límite o traumáticos ha sido uno de los grandes debates que ha recorrido intensamente diversas disciplinas –entre ellas la filosofía de la historia– en los últimos treinta años. Téngase presente la cita de Andreas Huyssen expresada en el primer capítulo: "desde la década de 1980, la gran cuestión ya no es *si* representar el Holocausto en la investigación y en la literatura, en el cine y en el arte, sino *cómo* hacerlo" (Huyssen, 2007a: 119, subrayado en el original). A partir

del simposio "Probing the Limits of Representation: Nazism and the *Final Solution*", organizado por Saul Friedlander en 1990 en Los Ángeles, la temática en torno a los límites representacionales se instaló más fuertemente todavía. Erigiéndose el exterminio nazi como emblemático en este sentido (*tropos* universal del trauma histórico en palabras de Huyssen –2007: 17–), hubo sin embargo durante el siglo pasado una multiplicidad de matanzas y genocidios que diversificaron las dificultades, a la vez que las particularizaron.

Uno de esos casos fue el de la más violenta dictadura cívico-militar argentina, con una política sistemática de desaparición y apropiación de bebés sobre la que ya nos hemos explayado suficiente en los capítulos previos. En los últimos quince años, a raíz de la maduración de aquellos niños que habían quedado huérfanos producto de esos crímenes de lesa humanidad y de un contexto histórico-político más afín a las políticas de la memoria y de los derechos humanos (mayormente del 2003 en adelante), tuvo lugar una proliferación de producciones artísticas de hijos de desaparecidos que originó la incorporación en la esfera pública de la segunda generación en el debate representacional sobre este acontecimiento límite.

La problemática se despierta cuando algunos de estos *hijos-performers* encaran el pasado reciente de una manera poco convencional y disímil a las representaciones previas dominantes o hegemónicas en ese momento. Será esta la característica fundamental y común a las cuatro prácticas poético-testimoniales aquí escogidas:

una importante rebeldía respecto a las narrativas de las generaciones precedentes, a sus modos de contar y vivir la desaparición forzada de personas; narrativas que no les incluyen, que son otras y de otros. –«Sí, estaba [entonces] en el jardín [de infantes], pero ahí algo pasa, la mía es una memoria posible y no tengo por qué hacer reverencias literales a los que fueron mis padres o a su generación» (Carri, 2007, p. 114)– (...) Si entre los setenta y los noventa dominó –y aún domina– la poderosa retórica, trágica, dura, militante, de las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo, ahora el tono es otro, y los protagonistas cambiaron (Gatti, 2011: 104).

Para discurrir sobre esos modos de contar diferentes y reconsiderar las objeciones que sufrieron por ese motivo se vuelve heurísticamente fructífero White: sus estudios en torno a la representación del Holocausto y luego sobre la literatura testimonial pueden repensarse para otros sucesos que, siguiéndolo, son calificados de modernistas. Justamente este historiador plantea que frente a este tipo de eventos que solamente el modernismo social hizo posibles es necesaria una renovada forma de tramarlos vinculada con el estilo modernista de representación –con Virginia Woolf, Marcel Proust y James Joyce como estandartes–, dado que los

modos tradicionales propios del realismo decimonónico se muestran infructuosos para llevar adelante esa tarea.

Al igual que sostiene Friedlander en la introducción de su simposio, para White las categorías tradicionales de comprensión y representación son inadecuadas para dar cuenta de esta clase de acontecimientos, por lo que presenta a los nuevos géneros de representación parahistórica posmodernista (la *metaficción histórica* de Linda Hutcheon será un ejemplo) como aquellos que pueden ofrecer mejores posibilidades y recursos debido a sus características estilísticas. Hablará incluso de "no-relatos antinarrativos" (White, 2003b: 246), en contraposición sobre todo de la clásica novela histórica del siglo XIX.²⁵⁶ No es la intención reiterar aquí todas las distinciones del modernismo, que ya han sido especificadas en el capítulo dos y luego recorridas a lo largo de los análisis de las performances de hijos de desaparecidos, sino más bien realizar una evaluación valorativa más general y conclusiva en tanto herramienta de análisis.

Tal como se indicó recién, las prácticas poético-testimoniales de la segunda generación referidas en esta tesis han sido, junto con otras que podrían agregárseles, estudiadas como "ejemplos de una nueva tendencia en la memoria cultural de la Argentina posdictatorial, una que lleva adelante un acercamiento juguetón [*playful*], desacralizado, no-solemne y de-monumentalizado hacia el pasado traumático" (Blejmar, 2013: 45). Esta "nueva tendencia" ha sido objetada precisamente por aquello apuntado por Blejmar; en suma, por implicar modos de tramar que agrietan o cuestionan los modos previos, aquellas estéticas ya establecidas y legitimadas para representar el terrorismo de estado en las políticas de la memoria y de los derechos humanos. Por lo tanto, la propuesta whiteana se erige como una posible respuesta a esas críticas, al reponer la necesidad de un estilo de representación diferente y coincidente con estas performances testimoniales.

Asimismo, tal como lo indicó Hirsch con su noción de posmemoria, estas representaciones tienen un tenor marcadamente afectivo que las diferencia. Ya se descartó, apelando a la Antígona de Butler y su idea de "melancolía de la esfera pública" (Butler, 2001: 109), que esa carga emotiva sea netamente terapéutica y melancólica con la intención de duelar la desaparición de sus padres, perdiendo estas prácticas su valor político y de intervención en la discusión representacional. La concepción de literatura testimonial de White es en este punto también

²⁵⁶ En otro de sus artículos, titulado "El Posmodernismo y las ansiedades textuales", profundiza: "estos eventos no se prestan para el tipo de tratamiento 'dramático' del que se sirvieron los historiadores por dos milenios como base para la representación de acontecimientos específicamente 'históricos'. Esto significa, entre otras cosas, que no se prestan a ser interpretados por medio de la narrativización" (White, 2010a: 154).

sugere, ya que justamente recupera esta idea de fuerza afectiva en lo testimonial, pero sin que ello implique un alejamiento de los referentes. En otras palabras, y tal como apunta este filósofo de la historia cuando desmenuza algunos fragmentos de las memorias de Levi, a su testimonio se suman inevitablemente las sensaciones e impresiones de haber vivido bajo tales circunstancias extremas; en el caso de los hijos, de ser huérfanos de un estado de facto con un poder desaparecedor.

Ahora bien, nos tropezamos con un inconveniente en esta reapropiación de White para analizar el debate representacional argentino. Su proposición por momentos (y ahora veremos que fue criticada por ello) parece presuponer una correspondencia entre un tipo de evento, los modernistas, y un modo de discurso determinado, el estilo modernista de representación. Por ejemplo, sobre el final de su conferencia en el simposio "Probing the Limits of Representation: Nazism and the *Final Solution*", indica que el exterminio nazi no es más irrepresentable que cualquier otro acontecimiento histórico, sino más bien que "requiere cierto estilo, el estilo modernista, que fue desarrollado para representar la clase de experiencias que el modernismo social hizo posible" (White, 2003a: 215). Unas líneas antes había destacado que "los modos modernistas de representación pueden ofrecer posibilidades de representar la realidad tanto del Holocausto como de la experiencia de él que ninguna otra versión del realismo podría ofrecer" (*ibidem*: 214).

Nicolás Lavagnino, en un artículo en que indaga esta misma problemática,²⁵⁷ efectúa la objeción correspondentista en tanto, según su interpretación, White estaría formulando una ontología de la escritura signada por el privilegio a la significación modernista (Lavagnino, 2012: 196). En sus propias palabras:

los planteos whiteanos se ven puestos en acto en muchas prácticas representacionales, allí donde los recursos *metaficcionales* empleados corren parejos con un diagnóstico atravesado por discontinuidades y asunciones que remiten sin más al escenario de ruptura epocal y al tipo de política de la representación que debería *corresponder* a tal ruptura. Lo que he intentado criticar en estas páginas es esta suerte de *tesis implícita de la correspondencia entre vehículos representacionales y órdenes de experiencia*. El problema no es la supuesta continuidad o discontinuidad de la experiencia, sino la idea misma de un vehículo que deba corresponderle (*ibidem*: 202, subrayado en el original).

La crítica podría incluso extenderse ya que el White metahistórico probablemente no hubiera aceptado esta postura adecuacionista entre una clase de evento y su forma de representación, dado que uno de los puntos salientes y más

²⁵⁷ Su título así lo demuestra: "Entre Caín y Prometeo: Hayden White y la representación del pasado reciente en la Argentina posdictadura".

controversiales de su exploración sobre el discurso histórico es que los sucesos *per se* no son trágicos o cómicos, románticos o satíricos, sino que son prefigurados²⁵⁸ de una u otra forma por quien lleva adelante la obra histórica en cuestión: “que una secuencia de eventos reales pueda tener o manifestar un significado trágico o cómico, esa es una manera de pensar mítica” (White, 2010b: 191). Es decir, suponer que un acontecimiento puede ser tramado de una única manera es deudor de esta creencia ingenua de que los hechos tienen un significado inherente específico; lo cual aportaría además a la regla de que un suceso como el exterminio nazi no puede ser prefigurado, por ejemplo, cómicamente. Y de ahí luego las múltiples críticas a un filme como el del italiano Roberto Benigni, *La vida es bella* (1997).

Si se compartiese esta idea de correspondencia, con eventos que demandan un estilo particular de representación, se perdería parcialmente el relativismo existente en toda representación de hechos históricos, postulado expresamente por White al comienzo de su citada conferencia, en defensa de quienes lo acusaban de relativista del conocimiento histórico: “sospecho que fui invitado para abordar este tema porque se supone que sostengo una visión relativista del conocimiento histórico. En realidad, lo que sí sostengo es que *hay una relatividad inexpugnable en toda representación de los fenómenos históricos. La relatividad de la representación es una función del lenguaje usado para describir*” (White, 2003a: 189, subrayado propio).

Al igual que se adelantó en el capítulo dos, no es nuestra pretensión acompañar esa idea correspondentista o adecuacionista. Más bien la propuesta whiteana de un estilo modernista de representación requerido para eventos límite del pasado reciente encuentra un valor heurístico frente a la aparición de determinadas performances testimoniales de hijos de desaparecidos controversiales justamente por su modo de tramar y objetadas desde las estéticas dominantes en ese momento. Las características del modernismo y los nuevos géneros descritos por este autor habilitan dar una respuesta a estas críticas, sean de índole epistemológico, ético-político o estético. La utilización de innovaciones tecnológicas y nacientes dispositivos de representación referida por White es parte también de esta renovada manera de dar cuenta de la última dictadura cívico-militar argentina, siendo un caso el del montaje fotográfico de Quieto o el del blog de Pérez como la Princesa Montonera.

²⁵⁸ Una de las proposiciones que generaron más polémica con la publicación de *Metahistoria* es la existencia de una dimensión profunda o metahistórica en toda obra histórica, consistente en el acto de prefiguración de naturaleza poética a través del cual el historiador prefigura el campo histórico sobre el que luego aplicará su aparato conceptual, poniendo de relieve sus aspectos artísticos y creativos.

Vale remarcar asimismo que White es ambiguo en sus distintos textos sobre esta aparente necesidad forzosa de un determinado estilo representacional para ciertos eventos. Por momentos se muestra categórico: "me parece que los tipos de no-relatos antinarrativos producidos por el modernismo literario ofrecen *la única perspectiva* para alcanzar representaciones adecuadas de la clase de acontecimientos 'no-naturales' –incluyendo el Holocausto– que marcan nuestra era y la distinguen absolutamente de toda la historia que ha sucedido antes de él" (White: 2003b: 246, subrayado propio). Y por momentos, sólo unas líneas más adelante, bastante más medido:

lo que estoy sugiriendo es que las innovaciones estilísticas del modernismo, frutos como lo fueron, de un esfuerzo por arreglárselas con la pérdida anticipada del peculiar sentido de la historia por cuya carencia el modernismo es ritualmente criticado, *pueden ofrecer instrumentos mejores para representar los acontecimientos modernistas* (y los acontecimientos premodernistas por los que sentimos un interés típicamente modernista) que las técnicas de relatar tradicionalmente utilizadas por los historiadores para la representación de los acontecimientos del pasado que se suponen cruciales para el desarrollo de sus identidades comunitarias (*ibidem*: 246, subrayado propio).²⁵⁹

De esta manera, y partiendo del análisis aquí realizado de las prácticas poético-testimoniales de hijos de desaparecidos, se continuará suscribiendo el relativismo representacional explicitado por White, según el cual no sería el estilo modernista el único modo posible de representación, sino que los modos de tramar ya clásicos continúan disponibles como oportunidad, dependiendo la elección entre unos y otros, no en criterios puramente epistemológicos, sino políticos, estéticos y éticos propios, además de existir luego un público determinado que los recepciona. Es así que las grandes disputas representacionales sobre sucesos traumáticos del pasado reciente, con divergencias interpretativas inconciliables, como la del Holocausto por ejemplo, no se resuelven solamente a través de apelar a la evidencia, sino más bien "será la conformidad o no con nuestros intereses, deseos, compromisos y temores lo que provocará nuestra adhesión a uno u otro relato en conflicto" (Tozzi, 2003: 10).

Por lo tanto, se pone de relieve que los debates por la representación del pasado reciente argentino no se dispararán recurriendo a lo meramente factual, sino a preferencias políticas, éticas o estéticas que exceden lo epistemológico. De allí el énfasis puesto en esta investigación en la triple dimensionalidad de toda representación histórica y en dirimir las objeciones a las performances de hijos desde esa perspectiva, más allá de no dejar de aclarar que se trata de una distinción analítica. La discusión representacional de eventos traumáticos,

²⁵⁹ En este mismo artículo y en pleno análisis de un pasaje de la novela de Woolf *Entre actos* también se muestra mesurado: "pueden requerirse técnicas de representación de algún modo diferentes de aquellas desarrolladas en profundidad en la cima del realismo artístico" (*ibidem*: 241).

provenzan o no del campo disciplinar historiográfico, manifiesta finalmente que las pretensiones que pesan sobre las diversas representaciones disponibles son más bien prescriptivas que descriptivas.

Ana Amado refiere, en sus propios términos, a esta triple dimensionalidad cuando procura dar cuenta de lo novedoso de estas prácticas poético-testimoniales de hijos de desaparecidos, en su afán de fisurar las narraciones establecidas:

la naturaleza simbólica de estas intervenciones subraya la relación entre estética, ética y política frente a hechos históricos que vuelven esa relación necesaria a partir de la búsqueda de otros modos de ser de las imágenes, o de la apuesta a vías narrativas divergentes de lógicas homogeneizantes. Estos procedimientos desplazan el vínculo entre estética y política de una lógica única de expresión y demandan un régimen ético para esa difícil y siempre compleja alianza entre los acontecimientos trágicos y su representación (Amado, 2009: 141).²⁶⁰

En contraposición con esta lógica homogeneizante podría concebirse también el ímpetu whiteano en reivindicar los recursos modernistas de representación. No para erigirlos como los únicos posibles, sino en línea directamente proporcional con su ímpetu crítico hacia un realismo decimonónico que considera ya obsoleto, entre otras cosas por su concepción totalizante de la realidad.²⁶¹ Y por dotar a los sucesos de una significación narrativa plena, que pretende demostrar “cómo el final de algo puede estar contenido en su propio comienzo” (White, 2003b: 233). En este punto White recurre a Fredric Jameson y su idea de desrealización del acontecimiento mismo, pero –y vale aquí ser repetitivos para evitar confusiones– no porque se abandone la pretensión de realidad en pos de lo imaginario sino porque el modernismo muestra cuánto de lo imaginario o fantástico está contenido en aquello real.²⁶²

A fin de dar cuenta de ciertos hechos que eran impensados e irrumpieron en la escena pública dislocando las categorías de comprensión y representación, las técnicas del modernismo (enumeradas en el capítulo dos, pp. 65-66) se mostraron más cercanas a representar de manera fragmentaria esa realidad y a reponer su

²⁶⁰ Incluso es sugerente subrayar que, al igual que White, esta autora refleja la importancia que tienen estos acontecimientos y sus representaciones para la identidad comunitaria en cuestión: “esta convergencia de voces construye nuevas figuras posibles de comunidad en la medida que al expresar, por ejemplo, la resistencia y rechazo a las estrategias de obliteración de la justicia acometida por poderes sucesivos, aporta a la recuperación de una memoria y una historia fracturadas en el colectivo social” (*ibídem*: 141).

²⁶¹ Blejmar comparte esta idea en su artículo sobre *Los rubios*: “estas exigencias de realismo que resultan en playbacks, repeticiones o reproducciones del pasado son de dudosa utilidad para la transmisión cultural del trauma” (Blejmar, 2013: 46).

²⁶² Cuando White repone en “El acontecimiento modernista” el estudio de Jameson sobre *La náusea* de Jean-Paul Sartre, le atribuye el siguiente resultado: “Jameson concluye que la desrealización modernista del acontecimiento supone un rechazo de la historicidad de todos los acontecimientos y que es esto lo que deja la sensibilidad modernista abierta a las atracciones del mito (el mito de Edipo, Ulises, Finnegan, etc.) o a las extravagancias del melodrama (institucionalizados típicamente en el género de detectives, espionaje, crímenes e historias de extraterrestres)” (White, 2003b: 236). Se cita este fragmento porque se asemeja a una de las distinciones de la literatura modernista señalada por White y observada en *Los rubios* por ejemplo: la disolución del acontecimiento como unidad básica de la ocurrencia temporal y como bloque constructivo de la historia (*cf. ibídem*: 217-218).

multiplicidad significativa producto de las dificultades de las generaciones presentes para llegar a un acuerdo sobre su sentido. White en este punto nuevamente aclara, tras las posibles críticas, que esta ambigüedad significativa lejos está de querer conllevar la no ocurrencia de estos eventos (*cf. ibídem*: 224-225). En la exploración de cada una de las cuatro prácticas poético-testimoniales de los hijos de desaparecidos se apreció esta complejización de concepciones tradicionales de la realidad, de la verdad, del testimonio, de las estéticas hegemónicas para representar el pasado reciente argentino propias de las políticas de la memoria y de los discursos de derechos humanos.²⁶³

Son además performances que ponen de relieve su carácter justamente performativo y artificial, sin ocultar su discontinuidad o ruptura con lo precedente, quitándole sacralidad no sólo a los hechos históricos en cuestión, sino también a sus representaciones, entrometiéndose en el debate representacional de los eventos límite. De allí el sugerente concepto inaugurado por Blejmar de memoria juguetona (*playful memory*): “las memorias juguetonas tienen un claro sello generacional, en tanto son mayormente ejercidas por la llamada segunda generación posdictatorial, y principalmente por hijos de padres desaparecidos. Con el arribo de estos artistas, jugar con el pasado traumático argentino no es más impensable” (Blejmar, 2013: 45). Y en ese juego la propia *performatividad representacional* de los acontecimientos límite se vuelve más patente. Se retomará este último punto en el apartado final de esta conclusión.

III. Legitimidad de sangre y agenciamiento de los hijos de desaparecidos: en busca de ampliar los actores del debate

“La fuerza del familismo, y más recientemente de la identificación con la militancia setentista implica, paradójicamente, un alto grado de exclusión de otras voces sociales –por ejemplo, ancladas en la ciudadanía o en una perspectiva más universal referida a la condición humana– en la discusión pública de los sentidos del pasado y de las políticas a seguir en relación con ese pasado” (Jelin, 2007: 39-40). Así formula Jelin el riesgo de que las voces de los familiares y de los sobrevivientes monopolicen el debate sobre la última dictadura cívico-militar argentina, con una legitimidad basada en la sangre o en la vivencia corporal de la represión. En el presente trabajo se han estudiado cuatro performances testimoniales de hijos de desaparecidos, por lo que en este apartado, teniendo presente la problemática recién planteada, se retomará el tratamiento que en esas prácticas se tuvo de lo

²⁶³ Amado describe estas prácticas de la siguiente forma: “sus poéticas testimoniales son episódicas, fragmentarias, a menudo vueltas sobre sí mismas, literalmente enlazadas con un pasado al que mitifican, pero al que simultáneamente acosan y desafían” (Amado, 2009: 161).

biológico y de los vínculos filiales con el objetivo de indagar cuáles son sus derivaciones en las disputas representacionales en el espacio público.

A lo largo de estas páginas se ha dado cuenta extensamente del lazo inherente entre la memoria y la filiación en la posdictadura. De la continuidad que envolvió la aparición de los hijos de desaparecidos en la escena pública (sobre todo con la creación de la agrupación H.I.J.O.S.) con el accionar ya ampliamente reconocido de las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo. De las búsquedas identitarias que caracterizan estas performances de la segunda generación. De la imposibilidad de pasar por alto el vínculo afectivo y de ausencia que tienen con el pasado reciente. Ahora bien, paradójicamente, esa legitimidad de sangre que su orfandad forzada les otorga, inocultable en sus producciones artísticas, es puesta en discusión en esas mismas performances; o al menos, agrietada. E incluso, en algunos casos más extremos como el de Mariana Eva Pérez, con una voluntad expresa de "autoinvalidar esa voz" (Pérez, 2012a: 11).

Antes de continuar es ineludible hacer en este punto una aclaración vital: cuando se habla de segunda generación no debe entenderse como un colectivo homogéneo.²⁶⁴ Lejos está de serlo como cualquier grupo generacional. Por el contrario, nos encontramos con el organismo de derechos humanos H.I.J.O.S., creado a mediados de los años noventa y todavía vigente;²⁶⁵ con aquellos hijos de desaparecidos que se mantienen en el silencio y no desean aparecer públicamente; con otros que se visibilizan, pero declarándose independientes de cualquier colectivo o partido político. Y los hay también artistas de distintas ramas, quienes encuentran en el arte un medio para exteriorizar su situación de orfandad y ausencia.²⁶⁶ En este sentido hay en sus representaciones algo vinculado con su ubicación espaciotemporal que no es menor y es advertido por Amado en su análisis de los documentales de hijos: "forman parte de una generación que en la

²⁶⁴ Gabriel Gatti, al analizar el caso argentino y hablar precisamente de "colectivo", rápidamente se desanda: "dije 'colectivo' y dije mal, pues no puede afirmarse ni que esta forma de experimentar la desaparición forzada sea la de todos los 'hijos de'; ni que sean solo ellos los que la vehiculan" (Gatti, 2011: 104).

²⁶⁵ Vale señalar que esta agrupación expresa hacia el afuera una línea de pensamiento y acción homogénea en relación con el pasado de sus padres, pero ello no los exime tampoco, como a cualquier organismo que se precie de tal, de discusiones internas, de cambios de posturas con el paso del tiempo y demás.

²⁶⁶ La misma Pérez en su blog/libro, cuando está haciendo referencia a un artículo de Gatti en donde se discurre sobre la posibilidad de hacer del trauma un lugar habitable e incluso agradable (*cfr.* capítulo sexto, apartado *II.b*), advierte –a su modo irreverente– sobre las diferencias existentes dentro de la segunda generación: "¡iojo! que somos muchos los hijos, millares estamos calculando, y somos sólo una minoría muy privilegiada, urbana, educada, politizada, psicoanalizada, criada en el ghetto o al menos con una antigüedad considerable dentro de sus murallas, los que podemos revertir el signo de la marca" (Pérez, 2012: 163-164). Aunque apuntando en una dirección claramente distinta con la cual no concordamos, esto recuerda cuando Beatriz Sarlo busca explicar los distintos formatos testimoniales de la segunda generación en el origen social de sus padres, señalando que los hijos de los obreros tienen una visión menos politizada e intelectual que la de aquellos criados en un círculo de militancia más expuesto (Sarlo, 2005: 155-157).

cultura actual privilegia expresarse desde lenguajes artísticos" (Amado, 2005: 225).²⁶⁷

El ensayo fotográfico de *Quieto* probablemente sea, de los cuatro ejemplos traídos a esta tesis, el menos desestabilizador en términos de legitimidad sanguínea y de lo biológico. Su muestra se fundamenta en su deseo de tener una fotografía con su padre desaparecido, por lo que lo afectivo y filial es patente, al igual que en el resto de las *fotografías imposibles* montadas. Empero, una vez terminado su proyecto busca desligarse de ese lugar de hija de desaparecidos: "ser el 'hijo de' es muy pesado, cargar con la historia de los viejos. (...) No puedo seguir siendo hija toda la vida" (*Quieto*, en la entrevista personal realizada por Amado, 2009: 175).

Carri en *Los rubios*, por el contrario, problematiza lo biológico al dejar de manifiesto la contingencia de los lazos familiares, sobre todo cuando al final del documental se coloca, junto a sus compañeros de rodaje, pelucas rubias y de alguna manera da inicio a otra familia, esta vez elegida y no de sangre: "el equipo de filmación va conformando una familia, la nueva, la que la directora necesitaba. Son ellos los que llenan parte de ese vacío, los que dan abrigo a tanta pena y los que corrigen un poco los males del mundo" (Noriega, 2003: 04).

Los topos es el relato que quiebra más intensamente la supuesta naturalidad de los vínculos filiales y sus derivaciones esenciales como el tabú del incesto: su protagonista es un hijo de desaparecidos que sospecha haberse acostado con su hermano apropiado y con su padre *topo* desaparecido. Sin embargo, y opuestamente a lo que podría suponerse, ese peligro incestuoso no lo frena, sino que mantiene el deseo sexual e incluso el amor de pareja hacia esos personajes. Al término de la novela da forma también a una familia otra no-sanguínea que está conformada por el Alemán, torturador de travestis y su posible progenitor, y por Amalia, una mujer que la cuida (para ese entonces el protagonista se volvió travesti) frente a sus golpes: una "suerte de 'familia absurda'" (Cobas Carral, 2013: 35).

Por último, Pérez, por medio de su *Princesa Montonera* en su blog/libro, juega con los lugares asignados en lo genealógico, siendo por momentos hermana mayor de su padre, por otros hermana gemela o nuevamente su hija recién nacida. También deja entrever, ante su explícita mala relación con su hermano recuperado luego de un intensa búsqueda, que lo fraternal no es más que una unión sanguínea que no tiene por qué conllevar otras cuestiones que muchas veces se le atribuyen

²⁶⁷ En su libro posterior lo reafirma: "son jóvenes de entre veinticinco y treinta y cinco años que para procesar su pasado unieron su condición de descendientes a la de cineastas, videastas, audiovisualistas, o, para decirlo en sentido amplio, artistas" (Amado, 2009: 143).

de manera esencial, como un vínculo de cariño, amor o al menos aceptación entre las partes involucradas.

A través de estas representaciones entonces la institución de la familia, percibida mayormente como natural y estática, además de haber sido fundamental para los propios militares en su discurso del orden social al concebirla como la *célula básica* de la sociedad, es rebatida como una práctica que en su mismo hacer se va estableciendo y desplazando en sus fronteras, evidenciándose su politicidad e historicidad. De hecho, esta es otra razón para reflexionar estas performances testimoniales no como privadas y melancólicas, sino con un valor político palpable en la esfera pública: su "contenido excede la materia del duelo privado y solicita ser percibida como capital histórico" (Amado, 2005: 225).

De esta forma, el peligro planteado por Jelin de "anclar la legitimidad de quienes expresan la VERDAD en una visión esencializadora de la biología y del cuerpo" (Jelin, 2007: 58) se fisura al menos, con hijos de desaparecidos que no pueden dejar de legitimar en su sangre sus performances, pero que a la vez no esencializan o naturalizan esos vínculos parentales, sino que los revelan performativos. Ni tampoco esencializan por ende su lugar de hijos o de víctimas de un estado de facto terrorista, sino que lo componen a través de sus prácticas. Fue Butler, con su teoría performativa del género, quien nos acercó a esta concepción de un hacerse en la práctica misma, al igual que acontece en la escritura intransitiva y en la voz media que White enlaza con el estilo modernista, en donde el agente se constituye durante su propia escritura. Se rompe así con cierta homogeneización de la figura del hijo de desaparecidos, originada sobre todo en la relevancia, visibilidad y vigencia de la agrupación H.I.J.O.S..

Ahora bien, ¿cuáles son los alcances de esta puesta en cuestión de lo biológico en las disputas representacionales de eventos límite? Justamente la apertura, ya no sólo de renovados y controversiales modos de tramarlos, sino de aquellos agentes que los pueden llevar a cabo. En otras palabras, al discutir estos hijos de desaparecidos su propio lugar esencializado de descendientes y deconstruir lo natural y estático de sus lazos de parentesco, dejan las puertas entreabiertas para que nuevos actores sociales participen del debate representacional en la escena pública, aunque no posean ese monopolio de sangre referido por Jelin. Su privilegio testimonial es en cierta medida cuestionado por ellos mismos, privilegio testimonial que precisamente "condena al testimoniante y a su testimonio a funcionar como no más que un registro verídico no interpretado de los hechos, privando a dichos testigos de participar mediante sus intervenciones discursivas en la discusión pública sobre cómo dar sentido, cómo comprender, cómo ofrecer

nuevas preguntas sobre lo que sucedió” (Tozzi, 2009: 171). En verdad Verónica Tozzi se está refiriendo específicamente al privilegio epistémico otorgado a los testigos por ser quienes experimentaron estos eventos; no obstante, consideramos que su cita puede repensarse para el caso aquí dirimido.

Para terminar y acompañar esta propuesta es interesante introducir algunas referencias pertinentes de Cecilia Sosa sobre la presente temática. Cuando esta investigadora argentina discurre sobre el ya mencionado en el capítulo tres “turismo traumático” (Sosa, 2013a: 08), da cuenta de cómo los lazos sanguíneos en Argentina marcaron el campo de los derechos humanos, pero rubricando que en los últimos años eso ha empezado a modificarse.²⁶⁸ Haciendo especial foco en los lugares de memoria y su *vitalidad*, advierte que las novedosas estrategias de esos espacios, en sintonía con la *nueva museología*, tienen la finalidad de generar un cambio en los sentimientos de propiedad del pasado: “en el centro de esa batalla circula una promesa: la posibilidad de recrear *un pacto de filiación ampliado*. Los espacios de memoria pugnan por dar a luz a sus *nuevos herederos*” (*ibídem*: 08, subrayado propio).

En otra nota periodística en donde transita sobre la reciente recuperación del nieto de la presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo, Estela de Carlotto –nieto número 114–, vuelve a plantear este asunto. Tras señalar que los familiares de los desaparecidos han sido “los guardianes del duelo en la Argentina” (Sosa, 2014) y criticar ciertas prácticas de Abuelas por centrar su búsqueda en una noción de identidad netamente biológica, Sosa repone lo insospechado de una ola de afectos viralizada ante la aparición de este nieto que “cuestionó las tendencias endogámicas de los familiares de la víctimas. Guido fue el nieto de todos” (*ibídem*). Paradójicamente, al igual que con las performances de los hijos, la sangre se mostró como un instrumento clave e ineludible para este reencuentro, pero simultáneamente la rechazó como única forma filial posible:

el nieto-primo-sobrino de tod@s mostró cómo la experiencia de duelo contribuye a la reconstrucción de comunidades ampliadas. Su aparición, acaso mágica, acaso milagrosa, ofrece una visión de aquellas formas de filiación que se abren más allá de la sangre. Estos nuevos modos de encuentro hablan de nuevas condiciones de supervivencia. Hablan de comunidades que enlazan pasado y presente, placer y pérdida. Frente la inscripción reduccionista de lo sanguíneo como estrategia para hacer frente al pasado traumático, la aparición de Guido/Ignacio promete otro relato, otra ficción lanzada al futuro: una red de parientes no unida por la sangre sino por un deseo de estar juntos. Una comunidad de parientes por-venir donde asoma, frágil, vacilante, una forma de parentesco extendida (*ibídem*).

²⁶⁸ En esas transformaciones propias de los últimos tiempos Sosa incluye justamente las no convencionales performances testimoniales de hijos de desaparecidos surgidas en el siglo XXI: “nuevas generaciones desplegaron formas audaces de recrear sus legados traumáticos propiciando formas de reconocimiento público y empoderamiento que entraron en tensión con los ‘privilegios’ de la sangre” (Sosa, 2013a: 08).

Estas ideas de ampliación de la comunidad (otra vez aparece este concepto –recuérdese las citas de White o de Amado–), de parentesco extendido o de pacto de filiación ampliado se conjugan con las propuestas filiales polémicas de las performances testimoniales de los hijos de desaparecidos. Ese no hacer foco en lo meramente biológico, en la autoridad sanguínea, aporta paralelamente a la performatividad misma del debate sobre la representación de eventos límite del pasado reciente: nuevos actores participan en su disputa de sentido y mantienen a la vez vigentes las discusiones sobre representaciones posibles en conflicto.

IV. A futuro la disputa continúa: hacia una *performatividad representacional* de los eventos límite del pasado reciente

Por último, en este apartado final de la conclusión y de la tesis nos gustaría dejar plasmada una incipiente propuesta en base a la problemática de la representación de eventos límite del pasado reciente con el objeto de seguir repensándola y discutiéndola en el futuro; propuesta que pretende promover la *performatividad representacional* de ese pasado traumático a partir de aunar las ideas de realismo figural de White, de práctica citacional y desplazamiento en Butler, y de *tiempo-ahora* (*Jetztzeit* es el vocablo alemán) –unida íntimamente con su concepto de cita– de Benjamin, filósofo alemán que ya se ha introducido brevemente cuando se analizó la obra fotográfica de Quieto.

Con la finalidad de alejar una posible clausura representacional y estimular la continuación del debate en torno al suceso límite en cuestión, sea la dictadura cívico-militar argentina o el exterminio nazi, se procurará impulsar aquellas performances que dialoguen críticamente entre sí o con las representaciones previas de la esfera pública, a través de una noción de cita que envuelva un desplazamiento temporal y una resignificación constante. Para ello nos haremos eco de tres concepciones ajenas a esta discusión puntual, pero que consideramos pueden juntas aportar a su reflexión. Ya se ha indagado en el capítulo cuarto la idea butleriana de práctica citacional, íntimamente enlazada con su teoría performativa de género. Descubramos por lo tanto ahora la noción de realismo figural whiteana y luego profundicemos sucintamente (teniendo presente lo ya referido en el capítulo quinto) aquella benjaminiana de tiempo-ahora y de cita.

Hayden White se inspira en la indagación de Erich Auerbach sobre el concepto de historia literaria, sobre todo durante su mencionado libro *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Siguiendo la lectura de este historiador en su artículo “La historia literaria de Auerbach. Causalidad figural e

historicismo modernista”,²⁶⁹ este filólogo alemán sostiene que la historia del realismo literario occidental está atravesada por la figura de la *figuralidad* misma y por su cumplimiento (*Erfüllung*) progresivo. El proyecto de esta historia es la consumación de su promesa de representar la realidad de manera realista, pero “debido a que esa realidad es construida como consistiendo en una naturaleza humana que está modulada históricamente, la historia de su representación no puede arribar nunca a un cierre definitivo” (White, 2010: 34).

De esta forma, la redención en la que se estructura la trama de la historia de la literatura occidental no consiste tanto en el cumplimiento efectivo de una promesa, sino más bien en una siempre renovada promesa de cumplimiento. Es así que esta idea de figura y cumplimiento propuesta por Auerbach escapa de otras posturas problemáticas de causación históricas, ya sea la antigua noción teleológica con un principio, medio y fin establecidos de antemano, ya sea la moderna científica y mecanicista según la cual un hecho previo determina otro posterior. Como contrapartida, White propone designar este nuevo modo distintivamente histórico de causación *causalidad figural*.²⁷⁰

Asoma aquí una primera conexión con la performatividad dado que este filósofo de la historia advierte que este tipo de consumación (*con-summation*; *Erfüllung*) proviene de la especie sugerida por lexemas prefijos sinónimos en inglés como *per-formance* o *ac-complishment* (realización), todos insinuando la clase de acciones capaces de ser llevadas a cabo por personas moralmente responsables, como cumplir una promesa o hacerse cargo de deudas adquiridas.²⁷¹ Es importante igual aclarar que de la sola realización de una promesa o de un juramento no puede nunca deducirse su eventual cumplimiento, sino solamente la efectivización de la condición necesaria para que luego ese cumplimiento pueda llevarse adelante. El enlace entonces no es prospectivo, siempre retrospectivo.

Esta concepción particular de causación es traspolada por White a la historia en toda su dimensión, a fin de conceptualizar un posible nexo entre hechos de índole histórico. En esta línea alega que un acontecimiento histórico puede ser concebido como la consumación de uno anterior que le es completamente ajeno

²⁶⁹ Este texto originalmente forma parte del libro de White titulado justamente *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, publicado en 1999.

²⁷⁰ White la define de la siguiente manera en su texto: “la misma informa el proceso por medio del cual la humanidad se auto-realiza por medio de su capacidad singular de cumplimentar las múltiples figuras en y por medio de las cuales la realidad es, a un mismo tiempo, representada como un objeto para la contemplación y como un premio, un *pretium*, un objeto de deseo digno de los esfuerzos humanos por comprenderlo y controlarlo. La noción de *Erfüllung* debe ser comprendida aquí como un tipo de fuerza causal anómala, no determinista o como un fin a-teleológico. Un cumplimiento no resulta el efecto determinado por una causa previa, la realización teleológicamente gobernada de un potencial inherente, o la actualización hegeliana (*Verwicklichung*) de una noción informante (*Begriff*)” (*ibidem*: 35).

²⁷¹ Este ejemplo de la promesa nos recuerda asimismo el concepto de John L. Austin de acto de habla performativo pronunciado en el capítulo cuatro, según el cual ciertas enunciaciones no describen un estado de cosas, sino que implican una acción en sí misma, un hacer algo que modifica el estado de cosas anterior.

cuando los agentes responsables del acontecer de ese evento último lo vinculan al primero "genealógicamente", en el sentido nietzscheano y foucaultiano (*ibídem*: 36). En ese momento el suceso precedente se constituye en figura de un cumplimiento posterior, sin que ello implique –y esto es lo más sugerente– que no pueda en un futuro volverse la figura de otros nuevos cumplimientos. En términos del White premetahistoria, aquel de la carga del pasado en "The Burden of History", podría decirse que ciertos agentes del presente *eligen* un pretérito específico como su antecesor o su *antepasado ideal*.²⁷²

El ejemplo típico de este modelo es el del Renacimiento italiano con la cultura grecolatina clásica: no hay relación necesaria ni genética alguna entre ambos, sino una puramente retrospectiva a partir de la cual determinados agentes de un determinado momento histórico se concibieron como *descendientes* de la civilización grecolatina. Ahora bien, tal como esta última puede ser luego figura de otra consumación, a su vez el evento conocido como el Renacimiento italiano y concebido como el cumplimiento de la cultura grecolatina clásica puede transformarse en un futuro en la figura de otro acontecimiento que todavía está por venir. Se observará unas páginas más adelante la manera en que Benjamin, en sus tesis sobre filosofía de la historia y en sus propios términos, establece un vínculo similar entre la Roma antigua y la Revolución Francesa.

En esta propuesta de causación genealógica de figura-cumplimiento-figura no hay por ende un origen y un fin, o un original y una copia según la práctica citacional butleriana, sino más bien una red constante de apropiaciones y reapropiaciones retrospectivas, de citas renovadas y desplazamientos temporales (nuevamente tomando términos de Butler), que permiten dar cuenta tanto de la continuidad –que también podría llamarse tradición–²⁷³ como de posibles rupturas o cambios (*subversiones*, diría Butler). Escoltando esta iniciativa no determinista, todo acontecimiento histórico permanece abierto a ser figurado retrospectivamente por otro que lo consumará en su presente y a ser igualmente el cumplimiento de otro suceso anterior por él mismo prefigurado. Es así que, y reiteramos, la relación invariablemente se establece desde el presente hacia el pasado, no al revés; es decir, no hay un *telos* ya establecido de antemano.

²⁷² Cfr. las primeras páginas del capítulo segundo de la presente tesis. Asimismo, Robert Doran, en la introducción de su libro *Philosophy of History After Hayden White*, restituirá esta idea de elección del pasado al afirmar que la causalidad figural es una especie de "causación invertida" (*reverse causation*), siendo toda historia un acto de redención: "uno redime el pasado eligiéndolo, eligiéndolo para actualizarlo en y por el presente, volviéndolo así 'nuevo' o haciéndolo de nuevo" (Doran, 2013: 24, traducción propia). Recuérdese precisamente la mención hace un instante de la forma redentoria de la estructura de trama de la historia de la literatura occidental. No será tema de esta indagación, pero vale como dato que la noción benjaminiana de *tiempo-ahora* está también fuertemente relacionada con el concepto de redención que este autor refiere en la tesis segunda de su texto "Sobre el concepto de historia".

²⁷³ Así la define White: "una efectiva relación figura-cumplimiento-figura, una relación genealógica de sucesivas expropiaciones, es lo que constituye una tradición como tal" (*ibídem*: 39).

Dadas las reiteradas críticas hacia White como un historiador relativista, se hace necesario subrayar que la causalidad figural no implica modificación alguna en la ocurrencia del primer acontecimiento en cuestión: “no es un asunto relativo a la facticidad; los hechos del acontecimiento previo son los mismos aún después de la apropiación. Lo que ha cambiado es la relación que agentes de un tiempo posterior establecen retrospectivamente con el evento previo como un elemento en su propio pasado –un pasado sobre la base del cual un presente específico es definido–” (*ibídem*: 38). En este sentido, al igual que cierta práctica se reproduce a través de su citación, pero con un desplazamiento temporal que la vuelve diferente, “la figura posterior consuma a la anterior repitiendo los elementos presentes, pero con una diferencia” (*ibídem*: 38).²⁷⁴

Esta noción de causalidad figural puede pensarse asimismo para las conexiones entre las diversas representaciones sucesivas sobre un mismo evento histórico. El ejemplo tradicional es el del Nuevo Testamento como cumplimiento del Antiguo para los cristianos. Haciéndonos eco en parte de la exploración de Tozzi en su libro *La historia según la nueva filosofía de la historia*, el realismo figural implicaría la promesa nunca cumplida, pero renovada de modo permanente, de representar realístamente el pasado. Se dispone un análisis diacrónico de las representaciones a lo largo del tiempo, en tanto reescrituras de un pasado que “nos renueva(n) una promesa de cómo alcanzar mejores representaciones de la realidad” (Tozzi, 2009: 117).

Empero, esto acontece sin suponer que se consumará alguna vez una versión definitiva o final ni tampoco asegurando que la representación más tardía será más cercana a la realidad o a la verdad que la anterior. Como se advirtió en relación con los acontecimientos históricos, no se trata del cumplimiento efectivo de una promesa, sino de la promesa siempre actualizada de cumplimiento. De hecho, las performances que son consumación pueden luego volverse figuras y así *ad infinitum* en una red de sucesivas expropiaciones. La noción de posmemoria refiere en su propia terminología a esto, al indicar cómo las representaciones de los hijos de quienes vivenciaron eventos límite están atravesadas de un modo particular por las representaciones previas circulantes, o incluso por las contemporáneas; a veces basándose en ellas, a veces discutiéndolas, pero no pudiendo ser ajenas.²⁷⁵

²⁷⁴ En este punto White suscribe que el modelo de figura-cumplimiento es utilizado de manera más pertinente en el estudio de los géneros y estilos literarios, siendo un caso el de la épica y la temprana novela moderna (*ibídem*: 38-39). Dejamos como inquietud a futuro pensar esto para ejemplos más recientes como el del diario íntimo y el blog, visto en el capítulo anterior con la performance testimonial de Mariana Eva Pérez.

²⁷⁵ Se vuelve sugerente en este momento recuperar una cita de Hirsch vinculada además con la idea de práctica citacional de Butler y la de trauma del psicoanálisis: “yo sugeriría que mientras la reducción del archivo de imágenes y su repetición interminable pueden parecer problemáticas en lo abstracto, la generación posmemorial –en desplazar y recontextualizar estas imágenes harto conocidas en sus trabajos artísticos– ha sido capaz de hacer de la repetición, no un instrumento de fijación o parálisis o

Cuando en el capítulo quinto de esta investigación se exploró el ensayo fotográfico de Quieto en tanto sus fotografías –a partir de diversos recursos de montaje– entrañan un encuentro o una cita imposible entre dos generaciones, se dio cuenta del surgimiento de una suerte de tercer tiempo igualmente imposible, mezcla de pasado, presente y futuro. Esta autora origina así un quiebre de la crononormatividad moderna que supone un tiempo de carácter lineal y continuo. En ese momento se recurrió fugazmente a Walter Benjamin, dado que ese filósofo alemán desafía también esa concepción del tiempo histórico en su texto póstumo “Sobre el concepto de historia”, más conocido como “Tesis sobre filosofía de la historia”.

No se volverá sobre lo dicho anteriormente de esta objeción benjaminiana, sino que se agregarán algunos fragmentos que tienen especial valor para el debate que nos compete. En contraposición a la noción del tiempo histórico descrito por él como homogéneo y vacío²⁷⁶ propondrá aquella del *tiempo-ahora* en la tesis XIV: “para Robespierre la antigua Roma era un pasado cargado de tiempo-ahora, que él hacía saltar del *continuum* de la historia. La Revolución Francesa se comprendía a sí misma como una Roma rediviva. Citaba a la antigua Roma tal como la moda cita a un viejo atuendo” (Benjamin, *s.a.*: 61). Aparece aquí expresamente la noción de cita y nos remonta a lo señalado hace un instante sobre una posible causación histórica entre dos eventos que no sea teleológica ni mecanicista.

El nexo entre la antigua Roma y la Francia revolucionaria se produce a través de la cita o lo que sería la práctica citacional en Butler, nuevamente con un evento posterior enlazado de modo retrospectivo y no necesario con un acontecimiento muy anterior. Será el tiempo-ahora formulado por Benjamin el cual, a diferencia del tiempo propio de la modernidad, habilita estas citas hacia un pasado específico desde un presente determinado, que es elegido por un grupo de agentes como antepasado en vistas a un futuro por ellos añorado, claramente jugando nosotros aquí con la idea whiteana de escoger la propia ascendencia.²⁷⁷ La

simple retraumatización (como es común en los sobrevivientes del trauma), sino un vehículo mayormente provechoso para elaborar [*working through*] un pasado traumático” (Hirsch, 2001: 09).

²⁷⁶ Este tiempo, según Benjamin, es además el soporte del progreso tal cual lo concibe la socialdemocracia, fuertemente reprobada por este filósofo en su lucha contra el fascismo. Téngase presente que, más allá de no haber certeza alguna, la mayoría de los comentaristas consideran que esta obra fue escrita en 1940, momento de extrema desesperación para Benjamin por su carácter de judío y marxista en la Francia ocupada por los nazis. En la tesis octava sugiere que uno de los problemas de esta contienda contra el fascismo es precisamente “que sus adversarios lo enfrentan en nombre del progreso como norma histórica” (Benjamin, *s.a.*: 53). De esta manera, el creer en el progreso de la humanidad como si fuera una ley histórica que se cumplirá inevitablemente –al igual que lo hacía la socialdemocracia– llevaba a una política de la espera, a una peligrosa pasividad que acarrearía una merma en la lucha.

²⁷⁷ Es en el texto “¿Qué es un sistema histórico?” que White se explaya sobre esta elección que los hombres ocultan tratando a estos antepasados como si fuesen sus progenitores genéticos: “nuestros temores ante lo desconocido nos llevan a adoptar la ficción de que lo que hemos elegido es necesario, dado nuestro pasado. Pero el pasado *histórico*, a diferencia del biológico, no es algo dado; tiene que ser

Revolución Francesa sería entonces el cumplimiento de la figura de la antigua Roma.

Volviendo a las palabras benjaminianas, desde el presente es posible *saltar* hacia un hecho pretérito, *citarlo* desde la lógica del ahora y resignificarlo, siempre en relación con otro suceso de la actualidad que en ese mismo instante, a través de la cita, se resignifica también. De hecho, si nos remitimos a los orígenes del verbo *citar*, en el término latino *citare* se encuentra reflejada la acepción de “mover” o “poner en movimiento”. La relevancia que Benjamin le otorga a esta noción se refleja en el siguiente fragmento del Convoluto N, “Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso”, del igualmente póstumo *Libro de los Pasajes*:²⁷⁸ “escribir historia significa, pues, *citar* historia. Pero en el concepto del citar está [contenido] que el objeto histórico respectivo sea arrancado a su contexto [N 11,3].” (*ibídem*: 151, subrayado en el original).

Esto nos recuerda la crítica de este autor al historicismo en tanto establecía la historicidad de los hechos a partir de una relación de causa y efecto entre ellos.²⁷⁹ Por el contrario, este filósofo sostendrá en la tesis Apéndice A que más bien un acontecimiento histórico “habrá de serlo, póstumamente, en virtud de acaecimientos que pueden estar separados de él por milenios” (*ibídem*: 65). Por lo tanto, no es el haber sucedido tiempo atrás lo que lo convierte *per se* en un hecho histórico, sino que alguien lo traiga a la memoria, lo recuerde en el presente, ciertamente lo cite. Y en ese citar, (re)escriba la historia.

Esto nos retrotrae a su vez a la idea planteada por White en su artículo “Teoría literaria y escrito histórico”, según la cual no es tampoco la pertenencia al pasado lo que hace histórico un acontecimiento:

los acontecimientos, las personas, las estructuras y los procesos del pasado pueden ser tomados como objetos de estudio por cada una de las disciplinas de las ciencias humanas y sociales e, indudablemente, incluso por muchas de las ciencias físicas. Sin duda, tales entidades pueden ser estudiadas históricamente sólo en tanto que *son* pasado o que efectivamente son tratadas de tal modo; pero no es el hecho de pertenecer al pasado lo que las hace históricas. Llegan a ser históricas porque son representadas como objetos de un tipo de escritura específicamente histórico (White, 2003: 142, subrayado en el original).

Tanto White como Benjamin, cada uno desde su marco teórico, consideran que la historicidad de un evento se decreta de forma retrospectiva y no por el solo

construido de la misma manera y en la misma medida en que tenemos que construir nuestro presente sociocultural. Al elegir nuestro pasado, elegimos un presente, y viceversa. Usamos el uno para justificar al otro” (White, 2012: 264, subrayado en el original).

²⁷⁸ Este texto Benjamin lo dejó inconcluso (su título original es *Das Passagen-Werk*) y fue uno de los editores de sus obras completas, Rolf Tiedemann, quien lo publicó póstumamente en 1982.

²⁷⁹ En la tesis del Apéndice A Benjamin afirma: “el historicismo se contenta con establecer un nexo causal entre diversos momentos de la historia” (*ibídem*: 65). Previamente, en la tesis XVII, había aseverado: “su proceder es aditivo: suministra la masa de los hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío” (*ibídem*: 63).

hecho de haber acontecido en el pasado. Y lo mismo para dar cuenta de los vínculos entre ellos: no se establecen de modo causal, genético o teleológico, sino más bien desde un presente que elige su pasado y que lo resignifica en esa conexión, resignificándose paralelamente a sí mismo también. Y estas elecciones, sin lugar a dudas, y no está mal que así sea dado que no envuelven la invención de un pretérito, tienen ribetes políticos, éticos y estéticos que las definen. De ahí que las disputas sobre las representaciones del pasado reciente sean de esa índole, más que puramente epistemológicas.

Para concluir, estos tres autores, a su forma y desde sus perspectivas teóricas disímiles y no contemporáneas, reponen un vínculo entre pasado y presente –y futuro– que promueve resignificaciones, citas, desplazamientos, reapropiaciones, renovadas representaciones de un pasado que efectivamente ya pasó, pero que sigue pasando en tanto se siga investigando, se siga discutiendo, se siga pretendiendo legitimidad sobre él, se siga performando en la actualidad. Todo acontecimiento permanece disponible a ser citado, a ser figura de un próximo cumplimiento. Y lo mismo ocurre con las representaciones: todas están en circulación para entrar en diálogo entre sí, para entrar en conflicto entre sí, para disputarse el sentido del pasado. Para citarse performativamente unas a otras en un juego sin fin. Y en ese juego aquellas que desafían las apropiaciones previas invitan, lejos de la irrepresentabilidad y del olvido, a seguir jugando seriamente.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-textos, 2009

Aguilar, Gonzalo, "Los rubios: duelo, frivolidad y melancolía", en Aguilar, G., *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006, pp. 175-191

Amado, Ana, "Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia", en Andújar, A. et al., *Historia, género y política en los 70*, Buenos Aires, Feminaria, 2005, pp. 221-240

----, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009

Ankersmit, Frank, "The Dilemma of Contemporary Anglo-Saxon Philosophy of History", en *History and Theory*, vol. 25, N° 4, 1986, pp. 01-27

Arfuch, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002

----, "Memoria, testimonio y autoficción", en Tozzi, Verónica y Lavagnino, Nicolás (comps.), *Hayden White, la escritura del pasado y el futuro de la historiografía*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2012, pp. 139-151

Austin, John L., *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y Acciones*, Buenos Aires, Paidós, 2008

Baer, Alejandro, *Holocausto. Recuerdo y representación*, Madrid, Losada, 2006

Benjamin, Walter, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago, Universidad Arcis y LOM Ediciones, s.a.

Berkhofer, Robert Jr., *Beyond the Great Story. History as Text and Discourse*, Londres, Harvard University Press, 1995

Bernini, Emilio, "Los Rubios o el documental contemporáneo", desgrabación de la conferencia ofrecida en la Cátedra Abierta *La escena contemporánea* en SUTERH, 24 de abril de 2004,

----, Kohan, M. y público, desgrabación del debate posterior a su conferencia "Los Rubios o el documental contemporáneo", en SUTERH, 24 de abril de 2004a

Blejmar, Jordana, "'Ficción o muerte'. Autofiguración y testimonio en *Diario de una Princesa Montonera -110% Verdad-*", en colectivo *Crítica Latinoamericana*, 2012, disponible en <http://criticalatinoamericana.com/ficcion-o-muerte-autofiguracion-y-testimonio-en-diario-de-una-princesa-montonera-110-verdad/>

----, *Toying with history: Playful memory in Albertina Carri's 'Los rubios'*, en *Journal of Romance Studies*, vol. 13, N° 3, 2013, pp. 44-61

Bousquet, Jean-Pierre, *Las locas de la Plaza de Mayo*, Buenos Aires, El Cid Editor, 1983

Butler, Judith, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Londres, Routledge, 1993

----, *El grito de Antígona*, Barcelona, El Roure Editorial, 2001

----, *Undoing Gender*, Nueva York & Londres, Routledge, 2004

----, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007

Calveiro, Pilar, "Memoria, política y violencia", en Lorenzano, Sandra y Buchenhorst, Ralph, *Políticas de la memoria: tensiones en la palabra y la imagen*, Buenos Aires, Gorla, 2007, pp. 53-62

----, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2008

----, *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, Buenos Aires, Verticales de bolsillo, 2008a

----, "La relación política/violencia es fundamental para la comprensión de los fenómenos políticos", entrevista realizada por Juan Ciucci y Enrique De la Calle el 24 de agosto de 2013, en Agencia Paco Urondo, publicada en <http://www.agenciapacourondo.com.ar/secciones/cultura/12534-la-relacion-politicaviolencia-es-fundamental-para-la-comprension-de-los-fenomenos-politicos.html>. Fecha de consulta: 17.06.14

Cobas Carral, Andrea, "Narrar la ausencia. Una lectura de *Los topos* de Félix Bruzzone y de *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Pérez", en *Olivar*, N° 14, La Plata, 2013, pp. 23-45

CONADEP, *Nunca Más*, Buenos Aires, EUDEBA, 1984

Crenzel, Emilio, *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008

Cucchi, Laura, "Reconstruir la esfera pública. La justicia reparatoria como deliberación", en Macón, Cecilia (coord.), *Pensar la democracia, imaginar la transición (1976/2006)*, Buenos Aires, Ladosur, 2006, pp. 64-82

Depetris Chauvin, Irene, "Los chicos crecen. La generación de los *hijos* y el cine de la postdictadura", en Macón, C. (coord.), *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina*, Buenos Aires, Ladosur, 2006, pp. 100-118

Doran, Robert, "Choosing the Past: Hayden White and the Philosophy of History", en Doran, R. (ed.), *Philosophy of History After Hayden White*, Londres, Bloomsbury, 2013, pp. 01-33

Enríquez, Mariana, "Reencuentros", en *Página/12*, suplemento RADAR, 2011, en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7565-2011-12-18.html>. Fecha de consulta: 14.08.2014

Evans, Dylan, *Diccionario Introductorio de Psicoanálisis lacaniano*, Buenos Aires, Paidós, 2003

Feld, Claudia, "La construcción del 'arrepentimiento': los ex represores en la televisión", en *Entrepasados*, N° 20/21, Buenos Aires, 2001, pp. 35-53

----, "'Aquellos ojos que contemplaron el límite': la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición", en Feld, C. y Stites Mor, Jessica, *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009, pp. 77-109

----, "Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria", en *Aletheia*, vol. 1, La Plata, 2010, pp. 01-16

Fortuny, Natalia, "La foto que le falta al álbum. Memoria familiar, desaparición y reconstrucción fotográfica", publicado en las *Memorias de las XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación* de la Red Nacional de Investigadores en Comunicación, Rosario, 2008. Disponible en <http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2008Foponencia%20fortuny,%20n%20atalia%20ok.pdf>

Franco, Marina y Levín, Florencia, "El pasado cercano en clave historiográfica", en Franco, M. y Levín, F. (comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2007, pp. 31-65

Friedlander, Saul, "Introducción", en Friedlander, S. (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la "solución final"*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2007, pp. 21-46

Gatti, Gabriel, "El lenguaje de las víctimas: silencios (ruidosos) y parodias (serias) para hablar (sin hacerlo) de la desaparición forzada de personas", en *Universitas Humanística*, N° 72, Bogotá, 2011, pp. 89-109

Ginzburg, Carlo, "Sólo un testigo", en Friedlander, S. (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la "solución final"*, ed. cit., pp. 133-156

González Bombal, Inés, "'Nunca Más': el juicio más allá de los estrados", en AA.VV., *Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995, pp. 193-216

Guber, Rosana, *De chicos a veteranos. Memorias argentinas de la guerra de Malvinas*, Buenos Aires, Editorial Antropofagia, 2004

Halbwachs, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004

H.I.J.O.S., página electrónica oficial, <http://www.hijos-capital.org.ar/>

Himmelfarb, Gertrude, "Telling it as you like it: postmodernist history and the flight from fact", en Jenkins, Keith (ed.), *The Postmodern History Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 1997, pp. 158-174

Hirsch, Marianne, "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory", en *The Yale Journal of Criticism*, vol. 1, N° 1, 2001, pp. 05-37

----, "The Generation of Postmemory", en *Poetics Today*, 29:1, 2008, pp. 103-128

Hodgkin, Katherine y Radstone, Susannah, "Introduction. Contested Pasts" en Hodgkin, K. y Radstone, S. (eds.), *Contested Pasts. The politics of memory*, Londres, Routledge, 2003, pp. 01-21

Hutcheon, Linda, "La política en la parodia posmoderna", en *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín, La Habana, 1993, pp. 187-203

Huysen, Andreas, "Pretéritos presentes: medios, política, amnesia", en Huysen, A., *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 13-39

----, "El Holocausto como historieta. Una lectura de *Maus* de Spiegelman", en Huysen, A., *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, ed. cit., 2007a, pp. 119-141

Jelin, Elizabeth, "La política de la memoria: el movimiento de derechos humanos y la construcción democrática en la Argentina", en AA.VV., *Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, ed. cit., pp. 101-146

----, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2002

----, "Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidad de la palabra", en *Cadernos Pagu*, N° 29, 2007, pp. 37-60

Kaes, Anton, "El Holocausto y el fin de la historia: la historiografía posmoderna en el cine", en Friedlander, S. (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la "solución final"*, ed. cit., pp. 311-333

Kansteiner, Wulf, *In Pursuit of German Memory. History, Television, and Politics after Auschwitz*, Ohio, Ohio University Press, 2006

- Kellner, Hans, "'Never again' is now", en *History and Theory*, vol. 33, Nº 2, 1994, pp. 127-144
- Kirchner, Néstor, discurso de asunción presidencial ante la Asamblea Legislativa el 25 de mayo de 2003, disponible en http://www.elhistoriador.com.ar/documentos/miscelaneas/discurso_de_nestor_kirchner_25_de_mayo_de_2003.php. Fecha de consulta: 21.06.2014
- Kohan, Martín, "La apariencia celebrada", en *Punto de Vista*, Nº 78, año XXVII, Buenos Aires, 2004, pp. 24-30
- , Bernini, E. y público, desgrabación del debate posterior a la conferencia de Bernini "Los Rubios o el documental contemporáneo", en SUTERH, 24 de abril de 2004a
- , "Las heridas abiertas de la memoria", en *Revista Ñ*, Nº 495, año X, Buenos Aires, 2013, pp. 06-08
- , "Pero bailamos", en *Katatay. Revista Crítica de Literatura Latinoamericana*, Nº 11/12, año IX, Buenos Aires, 2014, pp. 23-27
- Kusch, Martin, *Knowledge by Agreement: The Programme of Communitarian Epistemology*, Oxford, Oxford University Press, 2004
- LaCapra, Dominick, "An Interview with Professor Dominick LaCapra", entrevista realizada por Amos Goldberg en el *Shoah Resource Center, The International School of Holocaust Studies Yad Vashem*, Jerusalén, el 09 de junio de 1998, en http://www1.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203648.pdf. Fecha de consulta: 04.06.2014
- , *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005
- , *Historia y memoria después de Auschwitz*, Buenos Aires, Prometeo, 2009
- "La DAIA repudió la comparación que hizo Zaffaroni con la Shoá", en *Clarín*, edición virtual, 04 de enero de 2015, en http://www.clarin.com/politica/Daia-Zaffaroni-repudio-Shoa_0_1279672089.html. Fecha de consulta: 05/01/2015.
- Lang, Berel, "La representación de los límites", en Friedlander, S. (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la "solución final"*, ed. cit., pp. 447-468
- Lanzmann, Claude, "Pasaré a la historia por Shoá", entrevista realizada por Jesús Ruíz Mantilla en París, en *El País*, 09 de enero de 2011, disponible en http://elpais.com/diario/2011/01/09/cultura/1294527601_850215.html. Fecha de consulta: 04.05.2014
- Lavagnino, Nicolás, "Entre Caín y Prometeo: Hayden White y la representación del pasado reciente en la Argentina posdictadura", en Tozzi, V. y Lavagnino, N. (comps.), *Hayden White, la escritura del pasado y el futuro de la historiografía*, ed. cit., pp. 191-204
- Le Goff, Jacques, *History and Memory*, Nueva York, Columbia University Press, 1992
- Levi, Primo, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, El Aleph Editores, 2002
- , *Si esto es un hombre*, en Levi, P., *Trilogía de Auschwitz*, Barcelona, Océano/El Aleph Editores, 2011, pp. 25-245
- Longoni, Ana, *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2007
- Lorenzano, Sandra, "No aportar silencio al silencio. A modo de introducción", en Lorenzano, S. y Buchenhorst, R. (eds.), *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, ed. cit., pp. 11-14

Lythgoe, Esteban, "¿Una superación de los límites de la representación? La reelaboración del debate en Frank Ankersmit y su recurso al testimonio", en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. XXXVI, N° 02, 2010, pp. 157-176

----, "El debate de Ricoeur contra Ricoeur en torno a la aplicación del psicoanálisis en historia", en *VIII Jornadas de Investigación en Filosofía para Profesores, Graduados y Alumnos*, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, 27 al 29 de abril de 2011, publicada en <http://jornadasfilo.fahce.unlp.edu.ar/actas-2011>

Macón, Cecilia, "Los rubios o del trauma como presencia", en *Punto de vista*, N° 80, Buenos Aires, 2004, pp. 44-47

----, "Introducción. Ruptura como continuidad: la transición 30 años después", en Macón, C. (coord.), *Pensar la democracia, imaginar la transición (1976/2006)*, ed. cit., pp. 09-27

Margalit, Avishai, *Ética del recuerdo. Lecciones Max Horkheimer*, Barcelona, Herder, 2002

Montero, Julio, "Derechos humanos y democracia: un cambio de paradigma a dos décadas de distancia", en Macón, C. (coord.), *Pensar la democracia, imaginar la transición (1976/2006)*, ed. cit., pp. 50-62

Mudrovic, María Inés, "Introducción", en Mudrovic, M. I., *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en filosofía de la historia*, Madrid, Akal, 2005, pp. 05-16

----, "El debate en torno a la representación de acontecimientos límite del pasado reciente: alcances del testimonio como fuente", en *Diánoia*, vol. LII, N° 59, 2007, pp. 127-150

Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997

Noriega, Gustavo, "Haciendo centro en el vacío", en *El Amante*, N° 138, Buenos Aires, 2003, pp. 02-04

Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto, "Valió la pena: la militancia según *Cazadores de utopías*", en Oberti, A. y Pittaluga, R., *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamiento sobre la historia*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2006, pp. 119-128

Pérez, Mariana Eva (y Laura Alcoba), "La ficción es liberadora", entrevista realizada por Ana Wajszczuk, en *La Nación*, Suplemento ADN Cultura, 13 de julio de 2012a, pp. 10-11

Pollak, Michael, "Memoria, olvido, silencio", en Pollak, M., *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, La Plata, Al Margen Editora, 2006, pp. 17-32

Portela, Edurne, "¿ Como escritor, no me interesa tomar partido ': Félix Bruzzone y la memoria anti-militante", en *A Contracorriente*, vol. 7, N° 3, 2010, pp. 168-184

Rabotnikof, Nora, "Memoria y política a treinta años del golpe", en Lida, Clara E., Crespo, Horacio y Yankelevich, Pablo (comps.), *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*, México D.F., El Colegio de México, 2007, pp. 259-284

Raggio, Sandra, "La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico", en Feld, C. y Stites Mor, J., *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, ed. cit., pp. 45-76

Reato, Ceferino, *Disposición Final. La confesión de Videla sobre los desaparecidos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2012

Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008

Salvi, Valentina, "Entre el olvido y la victimización. Transformaciones en la narrativa sobre la `reconciliación nacional`", en VV.AA., *La sociedad argentina hoy frente a la construcción de la memoria social de los años '70*, Buenos Aires, EUDEBA, 2010, pp. 113-142

Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005

Sosa, Cecilia, "La mesa está servida", en *Página/12*, Buenos Aires, 2013, en <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-211301-2013-01-06.html>. Fecha de consulta: 04.04.2014

----, "Nuevos afectos, nuevos herederos", en *Revista Ñ*, Buenos Aires, 2013a, p. 08

----, "Paradojas de la sangre", en *Página/12*, Buenos Aires, 2014, en <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-253040-2014-08-15.html>. Fecha de consulta: 08.09.2014

Southgate, Beverly, "Postmodernism", en Tucker, Aviezer (ed.), *A Companion to the Philosophy of History and Historiography*, West Sussex, Blackwell Publishing Ltd., 2009, pp. 540-549

Taccetta, Natalia, "Imágenes y temporalidad. Fotografías para una arqueología de la ausencia", ponencia inédita presentada en el 4º *Queering Paradigms International Conference*, Río de Janeiro, Brasil, del 25 al 28 de julio de 2012

Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Buenos Aires, Paidós, 2000

----, *Frente al límite*, México D.F., Siglo XXI, 2009

Tozzi, María Verónica, "Introducción", en White, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 09-42

----, "Malvinas como disputa. Tragedia, autorrepresentación y limbo *mnémico* en el encuentro con el pasado reciente", en Macón, C. (coord.), *Pensar la democracia, imaginar la transición (1976/2006)*, ed. cit., pp. 83-98

----, *La historia según la nueva filosofía de la historia*, Buenos Aires, Prometeo, 2009

----, "La figuralidad abierta de la 'literatura' testimonial en la Argentina posdictadura", en Tozzi, V. y Lavagnino, N. (comps.), *Hayden White, la escritura del pasado y el futuro de la historiografía*, ed. cit., pp. 127-138

Traverso, Enzo, "Historia y memoria. Notas sobre un debate", en Franco, M. y Levín, F. (comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, ed. cit., pp. 67-96

Vezzetti, Hugo, "Activismos de la memoria: el 'escrache'", en *Punto de Vista*, N° 62, año XXI, Buenos Aires, 1998, pp. 01-08

----, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009

----, *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009a

Vidaurrázaga, Tamara, "La subversión de una Princesa Montonera", en *Revista Lucha Armada en la Argentina*, Anuario 2013, Buenos Aires, Ejercitar la memoria editores, 2013, pp. 196-200

Vignollés, Alejandra, *Doble condena. La verdadera historia de Roberto Quieto. Secuestrado por los militares y acusado de traición por los montoneros*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011

White, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973

----, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del Siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992

----, "Teoría literaria y escrito histórico" en White, H., *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, ed. cit., 2003, pp. 141-188

----, "La trama histórica y el problema de la verdad en la representación histórica", en White, H., *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, ed. cit., 2003a, pp. 189-216

----, "El acontecimiento modernista", en White, H., *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, ed. cit., 2003b, pp. 217-252

----, "La historia literaria de Auerbach. Causalidad figural e historicismo modernista", en White, H., *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires, Prometeo, 2010, pp. 33-52

----, "El Posmodernismo y las ansiedades textuales", en White, H., *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, ed. cit., 2010a, pp. 151-168

----, "Realismo Figural en la Literatura Testimonial", en White, H., *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, ed. cit., 2010b, pp. 183-201

----, "Discurso histórico y escritura literaria", en White, H., *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, ed. cit., 2010c, pp. 203-216

----, "Historiografía e historiofotía", en White, H., *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, ed. cit., 2010d, pp. 217-227

----, "¿Qué es un sistema histórico?", en White, H., *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría. 1957-2007*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, pp. 251-264

----, "El pasado práctico", en Tozzi, V. y Lavagnino, N. (comps.), *Hayden White, la escritura del pasado y el futuro de la historiografía*, ed. cit., 2012a, pp. 127-138

----, "History as Fulfillment", en Doran, R. (ed.), *Philosophy of History After Hayden White*, ed. cit., 2013, pp. 35-45

----, "Comment", en Doran, R. (ed.), *Philosophy of History After Hayden White*, ed. cit., 2013a, pp. 209-213

----, "Preface", en White, H., *The Practical Past*, Evanston, Northwestern University Press, 2014, pp. 04-12

----, "Truth and Circumstance: What (if anything) can properly be said about the Holocaust?", en White, H., *The Practical Past*, ed. cit., 2014a, pp. 43-61

Winter, Jay, "Notes on the Memory Boom. War, Remembrance and the Uses of the Past", en Bell, Duncan (ed.), *Memory, Trauma and World Politics. Reflections on the Relationship Between Past and Present*, Londres, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 54-73

Fuentes (audio)visuales y literarias

a) Filmes y fotografías

Arqueología de la ausencia, de Lucila Quieto (1999-2001) – ensayo fotográfico

Buenos Aires Viceversa, de Alejandro Agresti (1997)

Cazadores de utopías, de David Blaustein (1996)

Crónica de una fuga, de Adrián Caetano (2006)
Encontrando a Víctor, de Natalia Bruschtein (2004)
(H) Historias cotidianas, de Andrés Habegger (2001)
Infancia clandestina, de Benjamín Ávila (2012)
Juan, como si nada hubiera sucedido, de Carlos Echeverría (1987)
Los rubios, de Albertina Carri (2003)
M, de Nicolás Prividera (2007)
Montoneros, una historia, de Andrés Di Tella (1994)
Papá Iván, de María Inés Roqué (2000 México-2004 Argentina)
Shoah, de Claude Lanzmann (1986)

b) Textos literarios

Bruzzone, Félix, *Los topos*, Buenos Aires, Sudamericana Literatura Mondadori, 2008
Gelman, Juan y La Madrid, Mara, *Ni el flaco perdón de dios. Hijos de desaparecidos*, Buenos Aires, Planeta, 1997
Lengyel, Olga, *Los hornos de Hitler*, Buenos Aires, Emecé, 2011
Pérez, Mariana Eva, *Diario de una Princesa Montonera -110% Verdad-*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2012
Semprún, Jorge, *La escritura o la vida*, Buenos Aires, Fábula, 2004
Spiegelman, Art, *Maus I. Mi padre sangra historia*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1995
----, *Maus II. Y aquí comenzaron mis problemas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1997
Villani, Mario y Reati, Fernando, *Desaparecido: memorias de un cautiverio. Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA*, Buenos Aires, Biblos, 2011